



**Dunia Gras**

**Quipus y tocapus en la narrativa indigenista peruana  
(el caso de Manuel Scorza)**

Departamento de Filología Hispánica - Universidad de Barcelona

Tras un título algo complejo, además de largo, se esconde en estas páginas una sencilla reflexión sobre el peso de la historia y de la tradición indígena en la literatura latinoamericana contemporánea. Se ha elegido el caso de la narrativa indigenista peruana porque es un claro ejemplo de un problema sociolingüístico fundamental que refleja, a la vez que marca, la realidad heterogénea, la radical heterogeneidad, de las culturas andinas. Me estoy refiriendo al problema de la diglosia, a la difícil convivencia entre el quechua y el español en el espacio andino, que tiene una serie de implicaciones también en el ámbito literario.

La novela indigenista busca la reivindicación de lo indígena en todos sus aspectos. Sin embargo, se enfrenta, desde su misma concepción, a un obstáculo difícil de salvar: la narrativa indigenista quiere dar voz a los sin voz, a los indígenas, desde una instancia que no les es propia, la novela. Por ello, su misma creación surge de la contradicción. La novela, evidentemente, es un género literario de la cultura occidental (no existe en la cultura andina), por lo que el problema del indio ha sido tratado por escritores hispanohablantes, aunque sean simpatizantes de la causa

indígena.

La narrativa indigenista peruana, como decíamos, sirve de reflejo de este problema sociolingüístico de diversa forma. En un primer momento, la búsqueda de conexión con el sustrato indígena, como forma de reivindicación político-social, se ha realizado a través de la incorporación al discurso narrativo de indigenismos lingüísticos, quizás la forma más conocida y esperada de establecer esta conexión. Así sucede, por ejemplo, en las obras de Ciro Alegría *La serpiente de oro* (1935) o *Los perros hambrientos* (1939), que van acompañadas incluso por un glosario al final del texto para aclarar las voces indígenas empleadas.

Posteriormente, el escritor y etnólogo José María Arguedas fue más allá en este afán de recuperación y reivindicación de lo indígena. Arguedas, quechuahablante, prácticamente monolingüe hasta los doce años, lleva a cabo en su obra narrativa la búsqueda de un lenguaje literario que dé razón de la difícil convivencia lingüística, y crea un híbrido, una mezcla de castellano aquechuizado, es decir, un castellano inserto en la sintaxis quechua, una lengua artificial, literaria, tal y como puede observarse en *Agua* (1935), en *Yawar fiesta* (1940), incluso en *Los ríos profundos* (1958), así como en tantos otros relatos, o en el discurso de los personajes indígenas de *Todas las sangres* (1966), donde se muestra el complejo mosaico sociocultural del Perú.

Sin embargo, después de Arguedas, se ha hecho difícil en el Perú seguir el camino trazado por la narrativa indigenista. A continuación quisiera considerar la posibilidad de una tercera vía dentro de la narrativa indigenista peruana más reciente para tratar de resolver, de algún modo, la tensión inherente a este tipo de obras y para vehicular, de forma más sutil, las reivindicaciones indígenas. Esta tercera vía consistiría, por una parte, en la asunción de la visión del otro y, por lo tanto, del español, y de la contradicción que ello conlleva (es decir, la esencia de la heterogeneidad andina), llevándolo a una estilización lírica máxima, y, por otra, la incorporación al texto narrativo de otro tipo de referencias indígenas, asimiladas con naturalidad con un fuerte valor simbólico. Tal es el caso, por ejemplo, de las referencias, más o menos directas, a elementos de la tradición indígena, que actúan dentro del discurso narrativo a modo de intertexto, como si se tratara de un palimpsesto (Genette 1989; Brotherston 1997), de una escritura en segundo grado, latente y entretejida en la novela. Esto es lo que sucede, precisamente con las referencias indirectas a quipus y tocapus, tradicionales formas de comunicación indígena, en la obra narrativa del escritor peruano Manuel Scorza, que es el caso que hemos tomado para ejemplificar esta tercera

vía.

Respecto a los quipus -conjuntos de hilos anudados de distintos colores-, al parecer fueron empleados por los antiguos habitantes del Perú precolombino como sistema mnemotécnico, como archivo de la memoria, tal y como aparece mencionado en los *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega, y también como medio de comunicación, para enviar mensajes (Radicad 1951, 1964), es decir, como carta, cuya transmisión era encargada a correos o 'chasquis', como el que Felipe Huamán Poma de Ayala dibuja en la ilustración 201 de su *Nueva coránica y buen gobierno* (1615?), donde puede leerse escrito en un recuadro 'carta', señalando a un 'quipu'.

No obstante, nuestro interés por el sistema semiótico del 'quipu' y por el significado de sus cordeles coloreados y nudos surge, como hemos indicado, a partir del estudio de la narrativa de Manuel Scorza. El uso, absolutamente preciso e intencionado, del elemento cromático adquiere una función significativa importante en el desarrollo de la narrativa scorziana, que el mismo autor relaciona, metafóricamente, con la influencia en su obra de aquellos archivos de la memoria que fueron los 'quipus'.

Desgraciadamente, las descripciones de los 'quipus' (cuando las hay) no son completas en absoluto, hecho que no facilita el pretendido juego de correspondencias y paralelismos que podría trazarse, primero, entre las mismas descripciones y, segundo, entre los 'quipus' y el cromatismo en la obra de Manuel Scorza. Es decir, no es posible confeccionar una tabla de equivalencias que diera fe de la también posible polisemia cromática, como sucede, por ejemplo, con el color 'blanco' que, según ciertos testimonios, podía indicar a la vez 'plata', es decir, un objeto tangible, y 'paz', es decir, un concepto abstracto, o con el 'amarillo', que podía significar al mismo tiempo -según el contexto- 'oro' o 'engaño'.

A pesar de la destrucción de un archivo histórico tan valioso como fueron los 'quipus', su rescoldo se puede reavivar, literariamente, como trata justamente de hacer Manuel Scorza en sus novelas, trazando un puente intemporal entre el pasado, lamentablemente destruido y perdido, en la nostalgia, y el presente, inmediato y aún por construir. De este modo, puede leerse en sus páginas cómo los diversos colores eran los encargados de mantener la memoria de los tiempos en que esos indígenas, explotados en las haciendas -y, por extensión, en el Perú y el resto de América Latina- eran aún libres:

«En los quipus de la guerra, los hilos verdes señalaban a los vencidos y los castaños a los vencedores. El rojo era la guerra. El negro era el tiempo [...] el morado la desconfianza, el amarillo el engaño, el verde la traición, el azul los celos».

(Scorza 1983, p. 193)

En sus textos, Scorza emplea cada uno de estos colores justamente con ese mismo significado. Por este motivo, por ejemplo, los ojos de uno de los personajes, Maco/Maca Albornoz, son verdes, porque son traidores, pero a veces son azules porque también despiertan continuamente celos; los delatores son acusados de amarillos; el 'traje negro', el hacendado, detiene el tiempo, que se estanca y se pudre; mientras la bandera del Tauantinsuyo, el vencido imperio inca, alberga todo el espectro lumínico en sus colores. Y así sucesivamente en otros muchos ejemplos que no podemos detenernos a referir aquí: Scorza lucha por la recuperación de ese extenso espectro lumínico, el arco iris de la libertad, para borrar con él el rojo inflamado de la sangre inocente vertida en las masacres cíclicas que tiñen sus epoeyas calladas.

Scorza emplea asimismo otro intertexto en su obra narrativa para conectar la tradición con las actuales reivindicaciones sociopolíticas indígenas:

esta vez se trata de los tocapus (Silverman 1994), tejidos incaicos coloreados y adornados con figuras geométricas y que han sido comparados con la escritura jeroglífica egipcia ya que, al parecer, contienen información que puede ser descifrada, como si se trataran de ideogramas (en el caso de que se incorporaran sonidos a su 'lectura') o pictogramas (sin correspondencia lingüística, aunque con sentido propio). Es decir, de forma parecida a los quipus, también los tejidos podían almacenar información de forma gráfica y se convirtieron en un medio para comunicar mensajes en culturas donde la escritura alfabética se hallaba ausente. Estos 'tocapus' afloran en el texto scorziano de forma estilizada en las figuras que pueblan los ponchos tejidos por un personaje de su ciclo novelístico, la ciega doña Añada, y que pueden considerarse como contrafigura de los 'quipus', ya que en ellos no se recuerda el pasado, sino lo que está por ocurrir: las figuras proféticas de los ponchos revelan un futuro ya marcado, ya escrito, que coarta la libertad. En la realidad, el tipo de dibujos realizados en estos tejidos varía de comunidad en comunidad, sobre todo en estilo y variedad, aunque hay unos motivos básicos que se repiten en la mayoría. Entre éstos se encuentran, precisamente, dentro de la narrativa scorziana, esos soles a los que se hace referencia de forma repetida en Cantar de Agapito Robles y que decoraban los ponchos multicolores del personero de Yanacocha, representados simbólicamente, tal y como se encuentran en los tejidos tradicionales andinos, como rombos. También aparecen otras figuras pertenecientes a la naturaleza circundante, como los Andes, indicados por series de triángulos, así como distintos tipos de vegetación, demarcaciones geográficas como lagos y ríos, o las divisiones espaciales en que concibe el mundo, a partir de los cuatro suyos (Tauantinsuyo), o la dualidad entre 'hanan' y 'hurin', del mismo modo que se pueden representar también las estaciones del año (la estación seca y la de lluvias) y los solsticios, es decir, temporalidad, e incluso expresar aspectos concretos de su propia concepción cosmológica. El que puede resultar más interesante para nuestro propósito, entre los adoptados por Scorza, es el del mito de Inkari o Inkarrí, tal y como aparece al inicio de La Tumba del Relámpago. Curiosamente, este mito se representa en los tejidos indígenas con tres figuras (o 'ch'unchu') distintas que coinciden con tres momentos consecutivos del ciclo de Inkarrí: primero, como forma antropomórfica que muestra a Inkarrí como héroe y fundador de los incas; segundo, como un doble triángulo contrapuesto por uno de sus ángulos, que representa la decapitación de Inkarrí por los españoles; y, por último, como una figura geométrica constituida por tres partes, que se corresponden con la cabeza, las extremidades superiores y las inferiores, que se muestran unidas, y que representan la vuelta de Inkarrí:

«En vano los extranjeros lo habían decapitado, descuartizado su cuerpo, enterrado sus restos en los extremos del universo. Bajo la tierra, el cuerpo de Inkari había seguido creciendo, juntándose con los siglos. ¡Y ahora por fin se reunía! 'Cuando mis hijos sean capaces de enfrentarse a los extranjeros, entonces mi cuerpo divino se juntará y saldrá de la tierra para el combate final', había anunciado Inkari. ¡Se cumplía!».

(Scorza 1979, 6)

Curiosamente, los miembros descuartizados y enterrados del Inkarrí son cinco, como cinco son las novelas que escribe Scorza en su ciclo «La Guerra Silenciosa», identificando cada una de éstas con cada miembro de ese espíritu tutelar. Desde una perspectiva milenarista, con la narración de esas cinco novelas ensayaba el autor el argumento de una reconstrucción simbólica del 'espíritu tutelar que los cuidaba del abuso y de la miseria', como una promesa de salvación para el futuro.

Estos ejemplos del empleo sutil de intertextos resultan significativos para comprender el proceso al que Scorza somete los elementos folclóricos y que difiere, sustancialmente, del empleado por los autores indigenistas anteriores: Scorza no trata de rescatar desde la antropología estos elementos de la cultura tradicional, sino que los representa de forma estilizada y funcional para que le sirvan a efectos prácticos en el desarrollo narrativo. Es decir, los emplea literariamente, sin proponerse una recuperación, sino una transformación. De este modo responde creativamente Manuel Scorza a esa búsqueda del pasado emprendida por la mayoría de escritores indigenistas precedentes. De esta forma traza Scorza ese puente intemporal, ya citado, entre pasado y presente, para demostrar y comunicar la necesidad de su ruptura urgente, único modo de comenzar a caminar, como un pueblo maduro, hacia el futuro. Con la destrucción de los ponchos que se hallan almacenados en la simbólica 'Torre del Futuro', en La Tumba del Relámpago, Scorza indica el camino hacia la libertad y la verdadera recuperación de la historia del Perú, que no se halla, como pretendía cierto indigenismo tradicionalista, peligrosamente anclado en el pasado, perpetuador de un tiempo estancado y negro, en la invocación de una antigua historia gloriosa, ni en la recuperación de aquellos 'quipus'-como símbolo de todo un imperio-, puesto que forman parte de una realidad que ni existe ni volverá a existir jamás, sino precisamente en la asimilación de la destrucción de ese pasado lejano y dorado, en la aceptación de un retorno imposible y de una situación real, que es el presente.

## Bibliografía

- BROTHERSTON, G. La América indígena en su literatura: los libros del Cuarto Mundo (1992), México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- DE LA VEGA, G. Comentarios reales (1609), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- GENETTE, G. Palimpsestos. La literatura en segundo grado (1962), Madrid, Taurus, 1989.

POMA DE AYALA, F. H. Nueva coránica y buen gobierno (1615?), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.  
RADICATI, C. La seriación como posible clave para descifrar los quipus extranumerables, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.  
RADICATI, C. Introducción al estudio de los quipus, Lima, Biblioteca de la Sociedad Peruana de Historia, 1951.  
SCORZA, M. Redoble por Rancas (1970), Barcelona, Plaza y Janes, 1983.  
SCORZA, M. Historia de Garabombo el Invisible (1972), Barcelona, Plaza y Janes, 1984.  
SCORZA, M. El Jinete Insomne (1977), Barcelona, Plaza y Janes, 1984.  
SCORZA, M. Cantar de Agapito Robles (1977), Barcelona, Plaza y Janes, 1984.  
SCORZA, M. Lo Tumba del Relámpago (1979), Barcelona, Plaza y Janes, 1988.  
SCORZA, M. La Danza Inmóvil (1983), Barcelona, Plaza y Janes, 1983.  
SILVERMAN, G. El tejido andino: un libro de sabiduría. Lima, Banco Central de Reserva del Perú, 1994.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)