

La trama de las imágenes¹

Tercera Parte

Conceptos indígenas y cristianos del espacio y del tiempo, en pinturas y grabados rupestres de los Andes del Perú

Pinturas rupestres, calendarios en piedra de Huamanga, y el calendario de Guamán Poma de Ayala

Enrique Bautista Quijano
Coordinador de Proyectos Especiales
Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte
Universidad Central

5. Un triple enlace en la trama del tiempo y del espacio indígena a partir de la conquista española

Para describir y clasificar los tres relatos visuales aquí seleccionados (pintura rupestre, calendarios en piedra de *Huamanga* e ilustraciones de *Guaman Poma*), se necesita,

pues, una *teoría* (en el sentido pragmático); y ella es el *análisis estructural del relato*².

Emprender el análisis del relato visual, significa someter los tres rangos de muestras, a tres ámbitos de trabajo: el ámbito de la estructura narrativa, el nivel de sentido y la sintaxis funcional, cada uno de los tres ámbitos dispone de unidades constitutivas con arreglo al respectivo significado de cada ámbito.

¹ Ponencia presentada al XI Congreso de Antropología en Colombia, simposio de religiosidad, organizado por la Universidad central y la Universidad de Antioquia. Evento celebrado en Santafé de Antioquia del 24 a 26 de agosto de 2005.

² Julien GREIMAS. Semántica estructural: investigación y metodología. Madris: Gredos, 1987.

El ámbito de la estructura narrativa es de carácter *morfológico* y lo integran *la frase o evento*, el *enunciado* y el *discurso*. Definimos la frase o evento como el conjunto de grafías que forman sentido. Así mismo, la frase o evento presenta dos articulaciones: los *actantes*³ y las *acciones*. Los *actante*,⁴ corresponden a enunciados funcionales y las acciones a series predicativas. Los *enunciados* son proposiciones organizadas en su interior por mínimas unidades gráficas de significación, tales como los *segmentemas*. Los *segmentemas* pueden reconocerse en un dibujo, en una pintura o en una ilustración, primero que todo, por el lugar que ocupa sobre el material soporte de la composición; en segundo término, por la ubicación con respecto a un tercero *segmentema* dentro del ámbito de una composición o de una serie compositiva o también de composiciones gráficas o plásticas; tercero por la relación molar y al mismo tiempo nuclear con otros elementos de los que forma parte en una composición. El *discurso* instala una amplia estructurada de serie significativa a partir, sí y sólo sí, se producen secuencias próximas de sentido, donde no hay mediación, sino implicación directa y fuerte.

Al ámbito semántico que es donde se dan las relaciones de sentido, se incorporan en su interior dos tipos de mecanismos: los *integradores* y los *distribucionales*. Se entiende por *integradores* aquellos responsables de asociar y de conectar e interconectar a las unidades de la frase o evento. Por lo contrario los *distribucionales* sirven de agentes organizadores que establecen la disposición de las unidades constitutivas, tanto del enunciado, como del discurso, en relaciones que guardan vínculos de posición, oposición y correlación.

Ámbito de disposición, significa que en la estructura narrativa del relato visual se

presentan dos horizontes claramente definidos: el *espacial*, de *locación* y *lugar*, que es donde ocurre lo narrado, a partir de mediaciones y de determinaciones lógicas que atraviesan la narración, a través de una serie de isotopías, definidas como unidades recurrentes que tienen la capacidad de trasladarse sobre un mismo espectro espacial, sin perder su cualidad. El *temporal*, que alude a los trayectos cronológicos en todas y cada una de las secuencias narrativas que conforman el relato. Como consecuencia de las relaciones en los planos espaciales y temporales, ocurre la sintaxis funcional del relato que entendemos como aquellos elementos *disposicionales* que permiten, en su construcción, la producción de un sentido narrativo.

En las muestras seleccionadas para el presente artículo, partimos de una primera serie compuesta por los motivos pintados sobre roca (conglomerado granítico), que fueron elaborados mediante la aplicación de un pigmento de origen mineral (óxido de hierro), el cual aglutinaron con una sustancia grasa procedente del látex vegetal, para así producir la adherencia necesaria del pigmento sobre la roca, en el momento de su aplicación e impresión. A esta primera serie compositiva que forma parte de un conjunto mayor denominado *Estación rupestre No. 9* del complejo rupestre de *Potrerrillos*, en el Distrito de Pión, sobre la vertiente occidental del Alto Río Marañón, en el Departamento de Cajamarca, al Noreste del Perú, y que evidencia desde el punto de vista arqueológico, una serie de secuencias cronológicas constatables, del periodo intermedio hasta el periodo tardío o reciente, que se corresponde con la presencia en la zona de grupos humanos que fueron presionados por los *Incas* y luego por la

³ La tipología actancial propuesta por A. J. Greimas descubre en la multitud de personajes del relato las funciones elementales del análisis gramatical.

⁴ GREIMAS, op. cit., pp. 189-205.

colonización española hacia el mencionado sector.

Las pinturas en ocre están localizadas en el sector sur del paredón donde se encuentran otros conjuntos pictóricos, aproximadamente a 3.50 metros del suelo, y tienen una dimensión, en proyección planimétrica, de 1.20cm de largo por 70 cm de ancho. La composición la integran cuatro estructuras, cada una de las cuales presenta distintos segmentemas sobre el plano conceptual (del autor). En primer término, y sobre el eje horizontal del soporte rocoso, aparece una figura de características antropomorfas que presenta torsión, es decir, adelantamiento del tronco hacia el plano frontal y movimiento en porción de $\frac{3}{4}$ de las extremidades superiores, las cuales exhiben extensión de la porción media inferior derecha de la extremidad superior (cabeza), la cual presenta una forma rectangular. En segundo término, sobre el eje vertical, en la porción conceptual izquierda e inferior del soporte rocoso, se evidencia una pintura que presenta rotación de 90 grados sobre su eje, si se tiene en cuenta que los rasgos morfológicos de la misma, permiten identificar claramente a un humano con los brazos rígidamente extendidos a lado y lado, formando un sólo eje, y presentando como rasgo distintivo, en la terminación de las extremidades, unos apéndices a manera de manos, que exhiben aplastamiento y abrochamiento de sus plantas en el eje que soporta las extremidades extendidas (ver foto 1).

Así mismo sobre el centro de los brazos, se pintó un rostro humano con cabello y que como cosa singular presenta facciones, como cualquier representación naturalista de este género, en el que se destacan ojos, nariz y boca. La cabeza, en la parte posterior, tiene una especie de círculo con pequeños radios endocéntricos que permiten reconocer una aureola o corona. Siguiendo sobre el eje vertical del soporte, y en una proyección de ascenso a

la parte media de la roca, se encuentran cuatro rectángulos rellenos en ocre que, a manera del ajedrezado de los tableros de ajedrez, se encuentran intercalados uno del otro; de suerte que el primero y más próximo a la figura humana, anteriormente descrita, se encuentra relleno de ocre oscuro; la siguiente se encuentra un espacio arriba, pero en el costado opuesto, y así sucesivamente, por cuatro espacios más; con esto se logra un efecto pictórico de rectángulos en ocre, intercalados a lado y lado del eje, y entre cada uno de ellos su correspondiente rectángulo sin color. La serie de rectángulos permite conectar espacialmente a la figura inferior, el humano con los brazos rígidamente extendidos y a una cuarta figura superior, dispuesta en el eje conceptual izquierdo del soporte rocoso, y cuya morfología a continuación se describe.

Un rectángulo, ligeramente irregular, en cuyo extremo superior medio se proyecta hacia el interior del centro del rectángulo, un pequeño trapecio que se desprende de la línea de borde de esta porción del rectángulo sobre el centro del mismo, a lado y lado, formando paralelamente dos cruces aplanadas, y alrededor de los tres lados mayores del rectángulo se forman cuarenta y dos líneas dactilares, las cuales ornamentan, a manera de pequeños rayos, los lados superiores de dicho rectángulo. Por tanto, es importante anotar que no se presentan variaciones significativas de color ni de trazo, y que en tal sentido la regularidad de la trama del hisopo o aplicador del pigmento hace suponer que la ejecución de las pinturas fue realizada por un mismo autor, en un mismo tiempo y con el mismo instrumento. Sin embargo, la pregunta que surge, a primera vista, es si la primera figura descrita, que guarda cierta distancia con las figuras localizadas sobre el eje conceptual izquierdo del soporte, guarda alguna relación con estos elementos pictóricos del conjunto, y, aunque se pudiera afirmar que desde el punto de vista estilístico no hacen parte

de lo mismo, tres rasgos distintivos en los *segmentemas*, permiten afirmar lo contrario.

Primer rasgo distintivo común a las cuatro figuras: en las cuatro figuras predomina la geometría del rectángulo irregular que se manifiesta en el aplanamiento e irregularidad de la cabeza de la primera figura; rectangularidad apreciable en las manos o apéndices de las extremidades superiores de la segunda figura descrita, y rectangularidad en las figuras del ajedrezado y rectangularidad en la estructura mayor de la composición. Por todo lo anterior, se puede inferir que el primer segmentema, común a los cuatro elementos descritos, es el rectángulo. El segundo rasgo distintivo, lo representa, en el orden disposicional, la carga de la composición a partir de movimientos isomórficos sobre el plano, en los cuales se obtienen ornamentaciones, pero se mantiene una misma estructura; este es el caso del rectángulo que se observa ornamentado por la presencia de rayos; otros ornamentados por el relleno de color ocre y distribuidos espacialmente mediante traslaciones deslizantes; está el rectángulo ornamentado formando un rostro con decoración facial; otro que se transforma por reflexión en el cuerpo y tronco de la figura uno, también ornamentada por algo parecido a la decoración corporal, y finalmente, rectángulos ornamentados en las facciones del rostro de la segunda figura y de las terminales de las extremidades superiores.

En consecuencia, se puede determinar una sintaxis funcional en los siguientes términos:

los elementos dispuestos sobre el plano de la superficie rocosa, operan como grafos que, entendidos en su conjunto, aluden a varias situaciones presumiblemente significativas. La primera es que se tiene un mismo conjunto de elementos percibidos, simultáneamente, desde distintos puntos de vista, como es que la figura uno está en detención y sobre la parte media inferior de la superficie endoperiférica a la figura que jerarquiza toda la composición, y que al estar sobre el eje horizontal, se presume que fue captada una parte de frente y la otra en torsión, lo cual indica que esa, y sólo esa figura, está de tiempo presente en la situación que se narra, pero que al estar alejada y adelantada, sobre la superficie y sobre el eje dominante del conjunto, haría parte de lo que se puede llamar el agente externo de la narración, habitando un tiempo y un espacio particulares, dentro del marco general de lo narrado. En segundo término, los elementos que se desprenden por posición, contigüidad y disposición en el eje conceptual izquierdo de la superficie pintada, indican que dos elementos allí dispuestos y colocados en los extremos del eje de composición, distribuyen las fuerzas y las tensiones que ocurren al interior de lo narrado, sugiriendo, sobre el plano pictórico, dos flujos de movimiento. Por una parte el que va de la figura dos, localizada en la parte inferior de la composición y asciende hacia la figura cuatro que tiene la forma de un rectángulo grande y, por tanto, el movimiento que se desprende de esta figura en sentido descendente hacia la

Las pinturas rupestres también formaron parte de la retórica visual del indígena, en el sentido de construir espacios de representación mimética, y de paso permitieron afianzarlos en su mundo, pero también en el mundo ritual del otro.

figura tres, y que tiene un elemento conector, como lo es el conjunto de los rectángulos del ajedrezado. Hasta acá se han podido distinguir dos elementos conectores. El primero externo a lo narrado, que corresponde a la figura adelantada y alejada del eje conceptual izquierdo de composición, y el segundo, interno a la situación entre dos elementos que operan como *actantes* primarios de la narración, los cuales son: el rectángulo superior y la forma humana con los brazos extendidos en la porción inferior.

Así, desde el punto de vista de la sintaxis de las figuras, en relación con la sintaxis del espacio, se puede inferir que tanto los rectángulos ajedrezados, como la figura rectangular con cruces, fueron percibidos desde un plano aéreo, en proyección de planta; mientras que la figura humana de brazos extendidos, fue percibida en torsión, pero una torsión que viene de abajo hacia arriba, es decir, con un desplazamiento que implica frontalidad y, al mismo tiempo, rotación; una rotación respecto a tres puntos de referencia como son: el ajedrezado, la primera figura y el espacio de movimiento que se proyecta de la figura rectangular con cruces hacia la figura en

rotación. Diríamos entonces, que se tienen tres captaciones del espacio de manera simultánea en la misma composición: el de un plano en planta fija, de donde surge un movimiento hacia la porción inferior del eje de composición (el humano con los brazos extendidos), donde se sugiere una rotación completa por el movimiento ascendente; y el tercer movimiento que describe el plano frontal con torsión de la primera figura, cuya proyección va en ascenso. Lo anterior indica varias cosas, primero que la figuras captadas en planta (vista aérea) no están en un plano de arriba, sino en un plano de abajo; segundo, que la segunda figura de un humano con los brazos extendidos, se está desplazando de abajo hacia arriba en rotación, para fijarse en un plano superior, que viene siendo el inferior del eje conceptual, y tercero, que la primera figura tiene su propio plano de movimiento sobre el eje frontal horizontal.

Acá se ponen en juego, tres combinaciones que también aparecen en el sistema de ilustración de Guamán Poma de Ayala, que son: la composición en diagonal, donde el arriba derecho tiene una relación con el abajo izquierdo y viceversa; los elementos aparentemente centrales o superiores en importancia, que aparecen

movidos, y tercero, donde los elementos que aparecen en la composición, se observan como elementos incluidos, así no tengan trascendencia en la línea del relato.

En términos *actanciales*, se tienen evidentemente tres *actantes*: el primero que surge de la relación entre la figura uno y la figura dos; el segundo, a través de la combinación de las figuras dos y cuatro; y tercero, la relación entre la cuatro y la uno. Es decir, es una interacción entre tres *actantes*, en la que el *archiactante* o *actante* que determina toda la relación *actancial* no parece claro, pero más bien, es la relación que se produce entre la figura dos y cuatro. Hay que recordar que en las relaciones *actanciales*, como lo plantea Greimas, se producen alianzas y conflictos, y que la función de los *actantes* nunca deja de serlo, en su particularidad, sino en la dinámica que en consecuencia se deriva de la relación *actancial*. Por tanto el rol de los actantes, siempre es el mismo, puesto que no representan nada, simplemente son; ya que el *actante* es invariante en términos de su identidad, pero cambiante e inestable en el orden de las relaciones y situaciones, a las que pueda verse sometido. En consecuencia, la acción que se puede inferir, a partir de las relaciones *actanciales* que no se han descrito, será definitiva en el momento de acceder al contenido de la narración.

En la primera relación *actancial* entre la figura uno y dos, los elementos se mantienen distantes, conservando cada uno, un amplio rango de superficie endoperiférica; así, el espacio de una y otra figura, es independiente y no hay subordinación de la una respecto de la otra, en el plano de composición. Los elementos que los distinguen morfológica y ornamentalmente, son distintos, pese a que están compuestas a partir del rectángulo. Se afirma, entonces, que en esta relación *actancial*, los elementos que priman son de distancia, diferenciación y de poco reconocimiento; por tanto, no hay un

plano común que permita inferir alianza o conflicto, oposición o tensión.

En la segunda relación, figura dos y cuatro, la relación *actancial* está determinada por unos conectores comunes como son: el ajedrezado, la compartimentación de un mismo eje de composición, la continuidad y contiguidad entre las figuras, la proyección de líneas de movimiento de una hacia otra, y la tensión entre líneas de fuerza, que no permiten establecer una jerarquización de las figuras, dado que, en uno u otro caso, podría entenderse que cada una de las figuras jalona a la otra hacia su propia espacialidad. De este modo, se plantea una relación *actancial* de tensión, en la cual se revelan, eventualmente, alianzas o conflictos, pero que reportan a una acción que se traduce en movimiento y actividad entre las dos figuras (ver figuras 1 y 2).

En la tercera relación, figura cuatro y uno, se aprecia la misma situación que entre las figuras uno y dos. En conjunto, la acción que se deriva de las relaciones *actanciales* que se han caracterizado, es de actividad y movimiento; una tensión sin alianzas ni conflictos, es decir, una situación neutra, en donde los límites entre las fuerzas se conservan.

De otro lado, la visión simultánea de la acción que introduce elementos iconográficos, que se pueden determinar como de ambigua procedencia, ayudan a reconocer que en la primera figura con decoración corporal lo étnico, junto con los elementos que permiten exhibir identidad, se expresan de forma evidente. En segundo término, los elementos que se empiezan a reconocer en el otro lado de la composición, sobre el eje conceptual izquierdo, presentan tres elementos, claramente diferenciados. El primero, una morfología viva, o por lo menos reconocible como humana; por otra parte, unos objetos esquematizados que pueden aludir a múltiples cosas, que pueden tener distintas equivalencias, pero por su acento en el color, forman cuerpo con la roca; esto

quiere decir que al estar rellenos de color ocre, se encuentran profundizados, adheridos, a una superficie, y el tercer objeto, reporta claramente a una estructura protegida, cerrada, con un punto de acceso y dos formas en cruz que rematan el centro de su superficie, esta estructura se encuentra protegida o resguardada por una cerca empalizada, similar a lo representado en textiles, cerámicas y grabados.

La observación que a estas alturas puede hacerse, es que mientras en una de las líneas narrativas lo étnico se destaca, en la otra sobresalen tres aspectos: *acción*, *disposición* y *situación*. La *acción* que se desplaza entre las dos figuras a los extremos; la *disposición* de una estructura y de unos espacios definidos que hacen cuerpo con la superficie, y la *situación*, que se presenta con la figura humana que rota, que le otorga movimiento a toda la composición (ver foto 1 y figuras 1 y 2). Tendríamos entonces, en una proyección analógica, en la figura uno un personaje indígena que exhibe

en su vestimenta y en sus rasgos faciales y corporales, una serie de características identitarias como la deformación craneana, debido a la utilización de plaquetas entre la porción anterior y posterior del cráneo; deformación de las piernas, utilización de pintura facial ritual. En la segunda figura, con cabello, expresión en el rostro y elementos muy naturales y dispuestos, se evidencia la figura de un personaje, que por la flexión de sus brazos, la aureola sobre la cabeza y el abrochamiento de las manos, sería lo más próximo a la representación de un crucificado. En la tercera figura, nos encontramos ante la presencia de parcelas cultivadas, de *chacras* o de *ayllus*, con clara referencia a un territorio. Y en la cuarta figura, un *templo* como los muchos que fueron construidos con el propósito de impartir doctrina en los pueblos de indios⁵.

De ser así, nos encontraríamos ante el hecho de que los pobladores indígenas incorporaron dentro de sus prácticas de pintura sobre piedra

⁵ Recordemos que los primeros templos doctrineros que datan de los años posteriores a 1532, cuando se produce el ingreso de los españoles a los territorios indígenas de lo que hoy es el Perú, se construyeron los dichos templos en material deleznable, y además eran de una sola nave, de planta rectangular, carecían de crucero y para distinguirlos y destacarlos del resto del entorno, se les colocaban dos cruces, a manera de elementos de visibilidad e identificación y para protegerlos del tiempo, de los animales y de agresiones externas, se dispuso de cercados. Usualmente, en los primeros treinta años de la conquista del Perú, se levantaron templos doctrineros, allí en donde antes habían existido santuarios o corrales, cuyo propósito era la protección de los auquénidos. No sobra recordar que hacia 1543, 10 años después de la entrada de los españoles al Tawantinsuyo, Juan Porcel fundó la ciudad de Jeréz de la Frontera, cerca del pueblo de Tomependa, pero se despobló por la rebelión de los indígenas, y por las incursiones de los españoles de Chachapoyas, para participar en la guerra que se desató entre la hueste perulera de Pizarro y las fuerzas reales; sin embargo, hacia 1549, Diego Palomino volvió a ingresar en la región de Jaén, al mismo tiempo que Juan de Salinas, enviado por Gonzalo Pizarro, remontó el Marañón y fue localizando familias en la región próxima al asentamiento de Nuestra Señora de Nieva, hubo hacia el norte otras fundaciones posteriores sobre el río Chinchipe, en el año de 1555 y algunas entradas posteriores de conquistadores como Juan Salinas de Loyola, desplazando población de las etnias Huambisa, Ahuarunas y Bracamoros. La mayoría de ellos de lengua Jíbaro.

En 1563, la región pasó a formar parte de la Audiencia de Quito, y fue a partir de 1560 que se empezaron a formar pueblos hacia el sur, en la parte alta del Río Marañón, implantando el sistema de las Encomiendas, así mismo como se abrieron centros de obraje artesanal. Los enclaves poblacionales, más próximos a la zona de estudio Chota y Cuterbo, fueron fundadas respectivamente en 1552 y 1559, proliferando las reducciones de indios, e iniciándose la presencia de franciscanos y jesuitas, después de 1560, perolos primeros en establecerse sistemáticamente en la región, fueron los curas mercedarios, quienes iniciaron las primeras misiones. Sin embargo, comenta el cronista López de Gomara (1552) le fue otorgada Encomienda en 1535 a Melchor Berdugo, vecino de Trujillo, la cual se encontraba entre Cajamarca, Bambamarca y Chota. A Chota hicieron su entrada con Iglesia y Convento los Agustinos en 1560, y los Jesuitas en 1565, con quienes el Arzobispo Mogrobejo organizó talleres artesanales para la producción textil, la carpintería y la platería, permitiéndose la conservación de las etnias Huamachucos, Cajamarcas, Chotas y Huambos, quienes hablaban la lengua Culí, imponiéndose posteriormente por parte de los Incas, el Quechua. Por su parte Piñón, durante la colonia, fue un importante latifundio del terrateniente Cristóbal de Hoyos y su esposa Juana de Salamanca. Hacia el año 1692, entregaron las tierras a los indígenas, quienes ya tenían organizadas pachacas, y tuvieron como autoridad al capitán español Juan de Rivas.

Después de la rebelión de los Jíbaros, en el norte del Marañón, entre 1600 y 1700, se realizaron nuevas fundaciones.

Puede afirmarse que la función simbólica de los calendarios, fue más allá de la reproducción económica, quizás porque su objetivo fue sujetar a los indios a que trabajaran y vivieran en la tierra, sólo y exclusivamente para mantener el aparato y el régimen simbólico que ella representaba.

alusiones a los hechos de la vida en las doctrinas; toda vez que en la región de *Potrerillos (Pión-Cjamarca)*, en el mismo sector de las pinturas en cuestión, existen representaciones de personajes con las características, por sus tocados y trajes, de españoles y ganaderos del periodo colonial. La presencia de tumbas de los *Chachapoyas*, en la parte alta de los paredones, donde se encuentran las pinturas, permiten colegir que algunos de los personajes, allí representados, tienen que ver con los depositados en las cornisas; de modo que estaríamos ante la narración de eventos que involucraron, no a una, sino a varias etnias, precisamente en el momento en que los encomenderos del *Alto Marañón*, efectuaron la redistribución de tierras y de gentes.

Pero retomando el análisis del conjunto pictórico *No. 9 de Potrerillos*, debemos agregar que el conjunto sobre el cuál se han realizado las observaciones, acota elementos claramente transicionales en la intención temática de la pinturas, mas no en la percepción del espacio-tiempo. Aunque podríamos estar ante la descripción de un ritual o de una ceremonia que se dirige del templo a un lugar alto, con el fin de exponer al crucificado, atravesando, y de alguna manera incorporando dentro de este acto los espacios de las tierras del *Ayllu*; hecho que

significaría, en otro nivel, la incorporación de las tierras indígenas al ritual cristiano. En consecuencia, la relación del *templo* y las dos *cruces*; las parcelas de cultivo indígena y el crucificado, nos recuerdan la importancia que va a tener el cuerpo de cristo o *Corpus Cristi*, como acontecimiento ritual, a través del cual, como dice Carolyn Dean, se escenifica la identidad indígena en el espacio ritual del colonizador, para resignificarse en ese lugar, y de alguna manera reposicionar el Yo (ver foto 3). Esto indicaría que las pinturas rupestres también formaron parte de la retórica visual del indígena, en el sentido de construir espacios de representación mimética, y que de paso permitieron afianzarlos en su mundo, pero también en el mundo ritual del otro.

La segunda muestra la integran tres piezas elaboradas en piedra de *Huamanga*, que proceden de diferentes puntos de los Andes centrales, y cuya posición cronológica (siglos XVI, XVIII y XX) indican la continuidad de la práctica de grabado con buril sobre piedra (la piedra de *Huamanga* ofrece la suavidad para el trabajo artesanal) y la fuerza que tendrá la tradición de fabricar calendarios, ya que las piezas, en su conjunto, contienen los mismos elementos sin presentar variaciones notables. (Ver fotos 3, 5 y 7 y las respectivas gráficas).

El primero de los calendarios está elaborado sobre piedra blanca, y sus medidas son 390cm x 53cm, la figura que organiza la composición en el plano frontal es una iglesia con sus dos torres de cajón y campanario de espadaña, se incorpora en la organización espacial la división cuatripartita, entallada por cuatro lados en rectángulos intercalados (ver foto 3), cada uno de los cuales muestra las parcelas de cultivo, propias de la rotación de tierras que tradicionalmente se practica en el *ayllu*. Los elementos que ordenan la composición, están dispuestos de manera fija siguiendo un orden jerárquico y dirigiendo la mirada hacia el interior o centro; centro que combina elementos esquemáticos, simbólicos y naturalistas, con el propósito de sintetizar el concepto de que el espacio del templo es el espacio ordenador de los ciclos y de las actividades productivas y sociales, y de aquellas religiosas y ceremoniales.

Dentro de la división cuatripartita del espacio que sostenían los incas, el centro y las disposiciones de centralidad, van a ser importantes, puesto que distribuyen de manera jerárquica, gradatoria y ortogonal, los elementos que en consecuencia habrán de situarse en este tipo de orden, que no es otro que el de una racionalidad, en cuya última fase de desarrollo (para la época de la conquista) tiende a la ortogonalidad. En el caso del calendario que nos ocupa, los planos paralelepípedos tienen como punto focal el templo cristiano, cuyo espacio interno se proyecta hacia el exterior, es decir, hacia la plaza, (mayor) transformándola en una prolongación del espacio ceremonial del templo, en cuyo lugar (la plaza) se disponen (reordenan) las cosas del mundo, las cuales son frutos de la tierra como las papas, representadas aquí por pequeñas bolitas (ver foto 3), dispuestas en números de ocho pares, sobre el segundo eje conceptual vertical derecho y, al mismo tiempo, en el lado opuesto las figuras indígenas que aluden, en el caso del círculo con cuatro

prolongaciones laterales que finalizan en cuatro círculos, a las pléyades; en el rectángulo, se evidencia una figura radiante de cuyo centro brotan rayos que aluden significativamente al astro rey, para rematar sobre el eje horizontal de la parte inferior conceptual en tres rectángulos dispuestos a manera de tableros, el primero en la izquierda conceptual inferior, rodeado de un doble círculo y en el centro una cruz, alusivo a la presencia de Cristo y a la festividad que se realiza sobre el espacio público de la plaza; siguiente a esta figura, en el centro se observan seis divisiones pares, que presentan volutas, en clara referencia a los corrales de animales, y finalmente, sobre la porción inferior derecha la figura abierta y cruzada de líneas que terminan doblemente bifurcadas, y que representan las plantas del maíz.

Como un detalle adicional en el centro, en el lado opuesto al lado central del templo, aparece en proyección isométrica un portón que da acceso, que permite el ingreso al espacio ortogonal en que se encuentran dispuestos los otros elementos. La colocación de los elementos temporales, espaciales y culturales de los indígenas en la ampliación del templo, sobre el espacio de la plaza, es un claro mensaje de que las cosas de la vida no pueden concebirse por fuera de lo que dicta el templo, de lo que el orden religioso establece, de lo que el dogma prefigura. Por tanto, el reordenamiento espacial y temporal que se hace evidente en dicho calendario, indica que la vida productiva y la espiritualidad y religiosidad, no escapan a la iglesia. De ese modo, la iglesia se constituye en el nuevo centro, al punto que en este calendario concebido para seis meses, nos está diciendo que seis meses son para el templo.

Por tanto el sentido circular, es decir con relación al centro, de la lectura del calendario, permite determinar que el calendario se inicia en el mismo sentido de las manecillas del reloj, es decir, del centro a la derecha y de derecha a izquierda, con el mes de abril, que corresponde

en el calendario tradicional a la época de verano, el principio masculino y, por ende, a un periodo seco; lo mismo que a la época de festejos al inca, en donde se sacrificaban carneros de colores, se comía y se bebía en abundancia, pero que correspondía a la pascua móvil de la cristiandad; en ese caso, a la devoción, al recogimiento y al rezo.

Como una segunda imagen se observa una figura soleada, que obviamente corresponde al sol, por ser el mes de junio, el sexto mes, mes seco, de principio masculino y que refiere a la llegada del solsticio de invierno. Es el mes en que se lleva a cabo la fiesta del sol (*Inti Raimi*), en la cual se sacrificaban y enterraban 500 niños (según lo alude *Guamán Poma*). Era el mes en el que el inca bebía con el sol. Así, tanto el solsticio de invierno como el de verano, tendrán suma importancia, pues dividen el ciclo solar anual, los rituales y fiestas, y las prácticas culturales.

La tercera casilla corresponde al mes de diciembre, mes en que se produce el solsticio de verano y se sacrificaban 500 niños, correspondiendo a la pascua del sol, determinado por un periodo húmedo y femenino y, como el anterior, marca una división fundamental al separar invierno y verano. Seguidamente, está el mes de enero, que se representaba por rebaños de llamas o corrales, es la época en el calendario tradicional que se dedica a la preparación de los suelos y de la tierra para los cultivos; momento, también, en el que se realizaban las procesiones a los templos del sol y la luna, se visitaban las huacas locales, y se imploraba para que lloviera. En el calendario andino se corresponde con la cuaresma, y es un mes húmedo, masculino relacionado con la primavera.

La siguiente casilla representa el mes de septiembre, en el que se celebraba la gran fiesta de la pascua de la luna, una fiesta de carácter femenino en donde se activaban los principios femeninos, por lo cual se echaban las enfermedades; era un mes frío y de lluvia. El

ciclo del presente calendario, se cierra en la casilla con volutas, que corresponde al mes de mayo, mes de cosecha, de verano y de principio masculino; época en que se sacrifican los ganados de colores. Para concluir, puede afirmarse que la función simbólica de los calendarios, fue más allá de la reproducción económica, quizás porque su objetivo fue sujetar a los indios a que trabajaran y vivieran en la tierra, sólo y exclusivamente para mantener el aparato y el régimen simbólico que ella representaba.

El siguiente calendario, (ver fotos 4 y 5, y figura 5), está organizado en cinco cuerpos subdivididos en ocho calles y una carrera. En el marco superior aparece dispuesta una parcela, en el centro superior conceptual una cruz, rematada en su cuatro extremos por estrellas; y en los planos centro izquierdo y centro derecho, dos cúpulas alusivas a las torres de la iglesia; debajo de estas se repiten dos casillas, una con volutas alusivas a la cosecha, al alimento, al mes de mayo en el que se obtienen los frutos de la tierra; al lado izquierdo conceptual de estas casilla, se haya el signo del mes de abril, que sintetiza el festejo del inca, pero a la vez también la época de pascua. Bajo estas dos casillas, se vuelve a repetir un marco inferior de parcelas.

La lectura de este calendario se hace sencilla y casi evidente, ya que no es un calendario de meses, sino de días, es decir, el calendario de una semana que se inicia en la porción inferior de la pieza, con dos casillas que representan las parcelas, indicando claramente el laboreo en el campo, seguidas de otras dos casillas que representan la producción de alimentos, el cuidado de los cultivos; y en la tercera franja superior las torres que representan el templo, lo cual indica cuatro días de labor, dos dedicados al templo y la última casilla, la de mayor tamaño, ilustrada con una cruz, la dedicación en el séptimo día a la alabanza del Dios de los cristianos. De este modo, la secuencia de las

seis casillas se sintetiza en la séptima casilla que orden y dispone a las restantes.

La tercera pieza corresponde a un calendario anual, que hoy día es utilizado por indígenas y campesinos de las sierras peruanas, pero que empezó a generalizarse a finales del siglo XVIII (ver fotos 7 y 8, y figuras 7 y 8). Este calendario está compuesto por la división de cuatro por tres tripartitas en la disposición de 12 casillas, cada una de las cuales está identificada, bien sea por un símbolo, una figura esquemática o una figura naturalista. Allí se hace evidente el principio de heterogeneidad en la simultánea percepción del espacio y de los objetos. La lectura del calendario, se inicia de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo como en el sistema logofonético latino. La primera figura, que corresponde a enero, está representada por una llama dispuesta de perfil; la segunda casilla presenta esquematizaciones en planta de parcelas de cultivo; la tercera, correspondiente al mes de marzo, se representa por una flor; la cuarta que evidencia un signo celeste, corresponde a abril; la quinta, empezando el plano medio del calendario, presenta la esquematización de unas volutas, y corresponde

al mes de mayo. La sexta es una síntesis gráfica del signo solar, del mes de junio; la séptima casilla presenta un *kero*, o vaso ceremonial, en el mes de julio; la octava casilla una *illa* de llama como las que se colocan de ofrenda en sitios sagrados para la productividad del ganado, y corresponde al mes de agosto; la novena, identificada por unas hojas de maíz dispuestas de perfil, representando el mes de septiembre; la décima, una vivienda simplificada, vista de frente, representa el mes de octubre; la undécima un cactus con torsión, que evidencia el inicio de la época seca, y es noviembre; y la duodécima y última, una estrella que guarda relación con las fiestas, tanto de la fiesta de la pascua cristiana de diciembre como con la fiesta del solsticio de verano.

Es importante señalar que tanto las pinturas rupestres de *Potrerillos*, como los calendarios que se han venido examinando, contienen elementos de fuerte carga espacio temporal indígena, gracias a la combinación de muchos otros planos, percepciones de las figuras y puntos de vista en un mismo plano, unas veces rotantes, otras veces en diagonal y con escasas excepciones, puntos o planos absolutamente

Y he aquí la tensión, y al mismo tiempo la ruptura, pues la organización cristiana del tiempo y del espacio, cumplió cabalmente la función sobre las mentes indígenas en la conquista y la colonia, función que aún perdura y de la cual no se puede prescindir al momento de pretender explicar aquello que está depositado como ideología en los calendarios.

planos. Sin embargo, el vínculo que guardan con algunas de las ilustraciones que aparecen en la obra de *Guamán Poma de Ayala*, tiene que ver, en varios aspectos, con la manera de tratar la narración visual, a partir de unos referentes situacionales que aparecen como *actantes*. En el caso de *Poma de Ayala*, los actantes principales son los *indios*, ya que es a través de estos *actantes*, como llega a producirse la auto referencia.

En segundo orden, los *actantes* son los *hispanos*, representados en variedad de personajes, por su jerarquía, carácter y género. Y en un tercer orden, pero casi en calidad de *archiactantes*, se identifican unos signos imperceptibles, pero profundamente significativos desde la óptica del indígena, como son las huacas, las aves, el sol, la luna, las pléyades, las montañas, los ríos, aspectos estos que revelan la estrategia de ocultamiento y disimulo, al precisamente lograr descentrar en las composiciones pictóricas, las imágenes y los signos relevantes para el indígena, colocando en su lugar los símbolos e imágenes estereotipados, de los cuales echó mano la catequización y la iglesia, para poder colonizar el pensamiento del indígena.

Por su parte, en los calendarios de piedra de *Huamanga*, queda el rastro, la huella perceptible de lo que queda, como evidencia rupestre como figuras de tiempo y de espacio, y en consecuencia, queda como impronta de la imposición de las imágenes del catolicismo, pero ante todo de una lógica de ver, de pensar y de tocar con los sentidos de observación, aquello que puede ser pensado y colocado en términos de relación espacio y tiempo. Aunque desde el punto de vista de los *actantes* se encuentra un cierto orden *actancial* entre figuras rupestres, calendarios y más explícitamente, las figuras de *Guamán Poma*, el orden semiótico en que se instituyen los calendarios en piedra e ilustraciones de *Poma de Ayala*, presentan una profunda ruptura conceptual y simbólica con el orden semiótico, desde el cual se instalan las

imágenes y las figuras de las pinturas rupestres. Si en las pinturas rupestres de *Potreriillos* hay indicaciones de un espacio tiempo contenido en un paisaje sagrado, en las figuras de los calendarios en piedra y de las ilustraciones de la *Carónica de Guamán Poma de Ayala*, el territorio simbólico y sagrado del paisaje se ha perdido porqués sido sustituido y reemplazado por un no paisaje, que es el equivalente a un no tiempo, un tiempo significativo (ver gráficas 1 y 3).

A pesar de la resistencia, de la lucha emprendida por los indígenas en las cofradías, en el rescate de las expresiones simbólicas tan ricas como la textilería, el grabado de mates, la pintura y grabado de *keros* y de producciones de resistencia cultural, como la misma *Crónica de Poma de Ayala*, la reinstauración del espacio simbólico, en términos de reconfiguración de un tiempo, al margen del tiempo, que fue impuesto por los ritmos productivos de la sociedad colonial, mercantil y capitalista, hicieron difícil, sino imposible, reencontrar la matriz identitaria del régimen semiótico, a que podrían corresponder tales producciones simbólicas. Tal circunstancia a dado lugar a una especie de neoandinidad, de neoindigenismo, que no es nuevo, pues data de la misma colonia y ha producido algo tan original y genuino como la obra misma de *Guamán Poma de Ayala*, comprensible reinterpretación entre lo indígena y lo cristiano. Y es precisamente esa calidad intermedia de valor no instalado, en lo uno o en lo otro (lo indígena o lo cristiano), lo que le da el carácter y una suma complejidad a esas formas y estructuras sintácticas y semióticas, emergidas del desarraigo, pero ricas y complejas, puesto que denotan estrategias singulares, para dar vida a signos e imágenes que, de todas maneras, perdieron sus raíces en el tiempo; porque el tiempo, es una invención no del pasado, en tiempo pasado, sino de aquí y ahora.

Históricamente significa que nos ponemos de cara, no a concepciones o a categorías abs-

tractas de espacio y de tiempo, sino a conceptos actuantes, como el que pudimos entrever en la pintura de la *Estación Rupestre No. 9 de Potrerillos (Pión-Cajamarca)*, en la que aparece un tercero, que no sabemos si es el narrador o el narrado, o quizás una categoría que aún no podemos comprender, porque no ha sido pensada. Porque cuando nos preguntamos sobre el lugar de producción de las pinturas, difícilmente se puede pensar en qué tiempo fueron elaboradas, si fue en primera, en segunda o en tercera persona; si se trataba de describir, de hacer una reflexión, o simplemente de plasmar una impresión o una idea, de todas maneras queda claro, con las ilustraciones de *Poma de Ayala* y con los grabados en piedra de *Huamanga*, que en los dos casos, la actividad esencial fue producir modelos en pequeña escala, que permitieran interpretar el desarraigo, pero al mismo tiempo el reacomodamiento cultural, como actos compensatorios de una historia impugnada, pero vivida.

Retomando la perspectiva histórica de las concepciones que tratamos que examinar, a través de sus expresiones materiales, nos atreveríamos a decir que así como el reloj y la campana también moldearon la vida del hombre andino, después de la conquista y la colonización; no fueron el reloj y la campana mecánica los que precisamente moldearon la vida y la historia de las sociedades prehispánicas. Y he aquí la tensión, y al mismo tiempo la ruptura, pues la organización cristiana del tiempo y del espacio, cumplió cabalmente la función sobre las mentes indígenas en la conquista y la colonia, función que aún perdura y de la cual no se puede prescindir al momento de pretender explicar aquello que está depositado como ideología en los calendarios. Por el contrario, los pueblos prehispánicos, quienes también se ocuparon y preocuparon por la sucesión de los días y de las cosas, adquirieron otro sentido para narrar y para hacer memoria.

Finalmente, en un mismo territorio, en una

corta distancia entre épocas, la diferencia perdura y se ahonda, como la que prevalece y se profundiza entre el quipu desplegado, con sus hilos proyectados linealmente en el espacio; y el árbol de la vida, que prende sus raíces y sus ramas en la fronda de un rizoma.

Conclusiones

La primera conclusión a la que podemos llegar es que el paisaje consiste en un modelamiento teórico, porque a su construcción le precede el dibujo, el esquema, la marca imborrable que denota la acción organizada de los elementos que se contraponen para que un río sea río, para que, en el lugar de la piedra, la piedra devenga soporte y, al mismo tiempo, mineral y estructura pétrea. Pretendimos encontrar un triple enlace entre pintura rupestre y calendarios, pero parece que no se logró, porque, como en el paisaje, el clima cambia repentinamente durante el mes de mayo, cuando comienzan las lluvias torrenciales. Y las lluvias trajeron, lluvias y más lluvias. Son los problemas corrientes que olvidamos cuando, abstraídos en el tiempo, creemos tratar de entenderlo todo conceptualmente. Aprendimos que precisamente el paisaje se hace con las fuerzas de la naturaleza, pero también con las fuerzas que se imploran en las *huacas*, en los *Apus*, en los calendarios, porque el mundo indígena *Andino* creció y ha madurado en el decurso de los modelos mentales que se lograron forjar con el entorno. Sin embargo, no todo se encuentra pasado por agua. Los meses en los cuales abunda el agua y peligra la cosecha son los meses de enero, febrero y marzo. En abril, mayo y junio se le da importancia a la maduración y la cosecha. En agosto se abren las tierras y se comienza la siembra. Durante la fiesta de *Citua*, que tiene lugar en septiembre, los incas preparan las tierras para la renovación y la limpieza, cuando se dispensan las enfermedades. A partir de octubre y de los meses que le siguen, noviembre y diciembre,

se implora para que haya agua, y se utilizan los pozos y las acequias con el fin de regar las tierras. Una vez llevada a cabo esta tarea, el ciclo se repite pues la intención es asegurar que la cosecha sea fructífera. Se repitió, y continuó repitiéndose, por muchas generaciones.

Es una verdad de apuño que la conquista de las mentes *andinas* se realizó con base en el adoc-trinamiento, y gracias a la portentosa máquina de la imagen; de murales, cuadros, biblias, libros de horas y catecismos, que mediante la imagen penetraron en las mentes nativas.

A partir de la información obtenida en el presente artículo pudo establecerse que los pintores rupestres lograron narrar por medios visuales lo que sucedía en el entorno, al punto de llegar a describir lo que estaba sucediendo con la catequización de los indios, sin prejuicio de la narración de sus propias cuestiones.

La estrategia narrativa que se emplea en las tres muestras tiende a ser similares en aspectos tales como: la organización espacial de las composiciones, la torsión de las figuras, la presentación simultánea de diversos puntos de vista sobre figuras que forman parte de una misma composición. En los calendarios, los dibujos de *Guaman Poma* y en las pinturas de *Potreriillos (Pión-Cajamarca)* hay tipos representativos de organización cultural del tiempo y del espacio, traducibles en *cronotopos* que pueden ser analizados

Las diferencias entre las ilustraciones del calendario de *Guaman Poma* y de los almanaques en *Piedra de Huamanga* y las pinturas de *Potreriillos (Pión-Cajamarca)*, radica en que las tres muestras revelan información relevante sobre los conceptos andinos y de los indígenas locales, sobre el tiempo y el espacio, que incluso no llegan a complementarse .

En los tres casos los dibujos gravitan alrededor de un tiempo cíclico, marcado por la siembra y la cosecha del maíz o, por lo menos, la identificación de las parcelas para cultivos del grano del maíz.

Aunque tengamos una muestra interesante de pintura rupestre elaborada después de la conquista, con motivos gráficos y temáticos que aluden a la presencia de cristianos, de iglesias como de un concepto sobre el crucificado, la visión que nos transfieren las pinturas sobre tales hechos no dejan de ser un tanto anecdóticas y excepcionales, porque no son lo recurrente, pues aunque la zona fue fuertemente penetrada por la colonización y la organización de grandes haciendas, como la que existió en el lugar desde 1592, propiedad del terrateniente Cristóbal de Hoyos y Juana de Salamanca, la presencia hispánica no fue tan fuerte por lo accidentado y aislado de la zona. Lo que durante algún tiempo permitió mantener la tradición de pintar.

La percepción del espacio y del tiempo en las pinturas *Rupestres de Potrerillos (Pión-Cajamarca)*, se encuentra más cerca del pensamiento amazónico que de la tradición del pensamiento andino.

Sin embargo tanto en los calendarios que introducen los colonizadores españoles, como en la organización del tiempo de los incas y en la pintura rupestre del mural N° 9 de *Poterillos (Pión-Cjamarca)* se cumple con el objetivo principal de vigilar el proceso de la agricultura y, por esta razón, se están expresando modos de determinar el transcurso del tiempo, siendo éste uno de los aspectos que demuestran cierta correspondencia, aunque colmada de tensiones, entre la organización del espacio incaico y la del español.



Foto N° 1. Pintura con motivos indígenas y cristianos. Estación rupestre N° 9 Potrerillos, Distrito de Pión (Cajamarca), Alto Marañón -Perú.



Foto N° 2. Estructuración en segmentemas de los motivos rupestres de la estación rupestre N° 9 de Potrerillos, Distrito de Pión, Cajamarca-Alto Río Marañón.

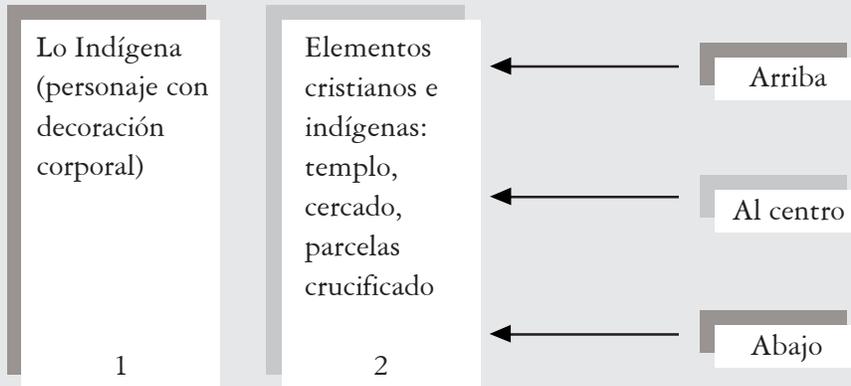


Figura 1. Organización bipartita del espacio indígena en que los elementos aparecen distribuidos a lado y lado.

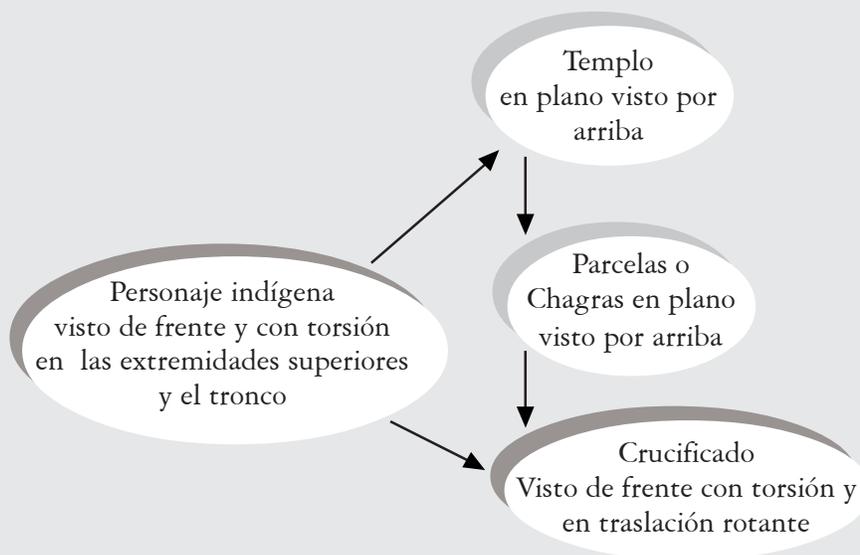


Figura 2. Percepción gráfica y espacial de las figuras de los segmentemas. Estación rupestre N° 9 de Potrerillos, Distrito de Pión-Cajamarca, Alto Marañón Perú.

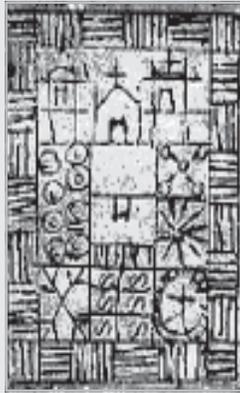


Foto N.º 3
 Calendario en Piedra de Huamanga, de finales del siglo XVII. Elaborado mediante la técnica de grabado inciso. Fue empleado por los indígenas de la sierra.

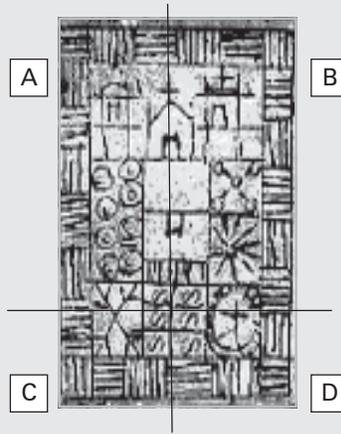


Foto N.º 2
 División cuatripartita del espacio, que conserva el concepto incaico de división espacial. Aparecen *arriba*, el *medio* y *abajo*.

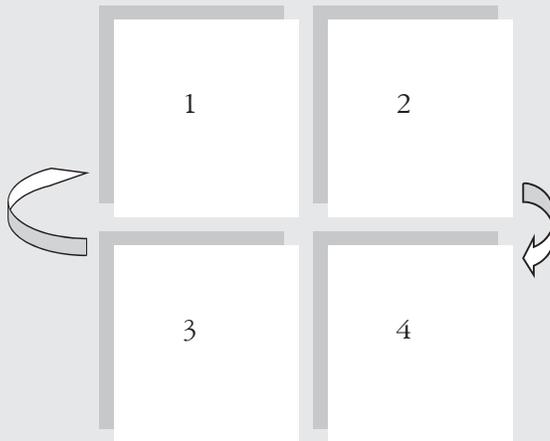


Figura 3. descomposición de las cuatro partes del espacio incaico, las cuatro partes se desplazan mediante movimientos isométricos.

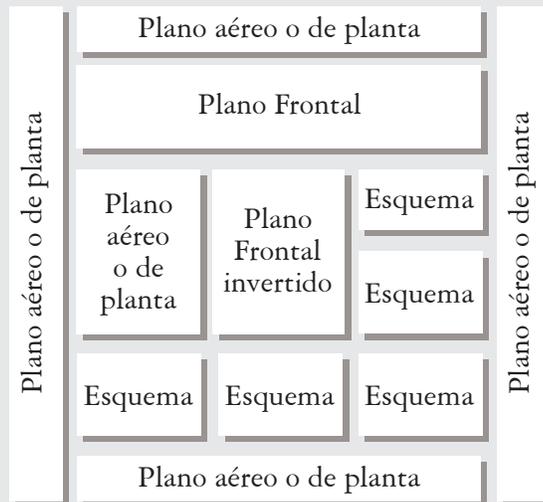


Figura 4. Percepción de planos simultáneos, que producen la visión en *torsión*.

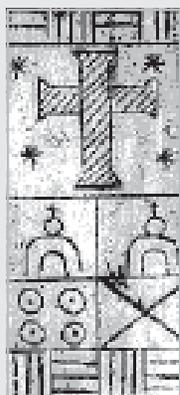


Foto N.º 5
 Calendario en Piedra de Huamanga, donde se sintetizan elementos de la simbología y la concepción espacial de indígenas de los Andes. Data de los siglos XVII y XVIII. Aún se emplean actualmente en el campo.

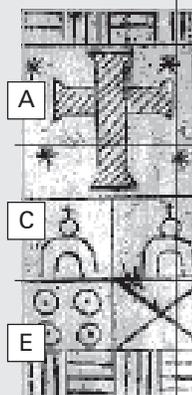


Foto. N.º 6. Se ha suprimido parte del marco del calendario, demarcado por surcos de cultivo, que muestran el entre cambio de parcelas como un indicador de tiempo. Sólo se dejaron los marcos conceptuales, superior e inferior. Son parcelas (*Chagras*) y al mismo tiempo *Ayus*.

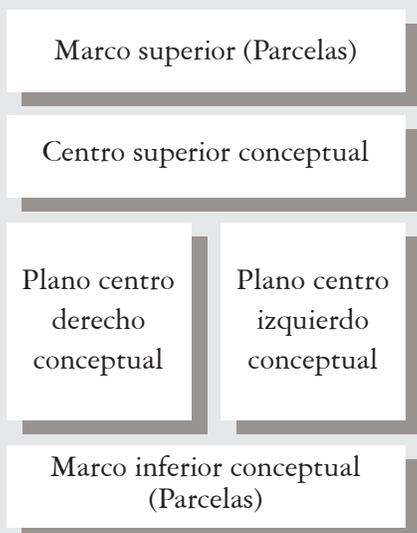


Figura: 5 Combinación de organización sexto partita con referencia a un centro superior, y se suprimen el marco de las parcelas, izquierda y derechas conceptuales.

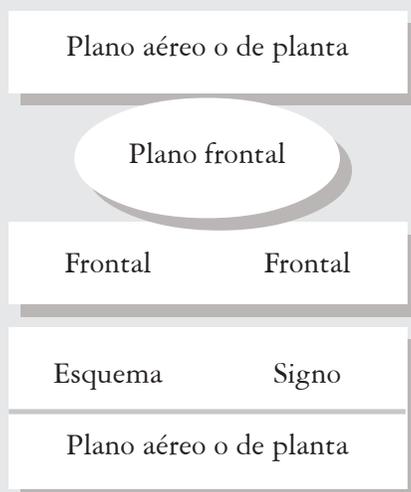


Figura: 6 Combinación de frontalidad, planos aéreos y signos conceptuales.



Foto: 7.
 Calendario en piedra de *huamanga* siglos XVIII, XIX y XX. Presenta lo doce meses del año. De amplia distribución y contexto cultural en los *Andes Odel Perú*. Aún se emplea en los campos.



Foto: 8.
 División en series de cuatro por tres, que son una proyección por traslación isométrica de la división cuatripartita del espacio, usual entre los pueblos indígenas de los Andes.

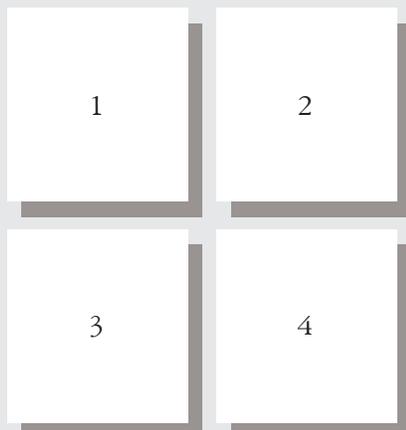


Figura: 7 Organización en pares de división

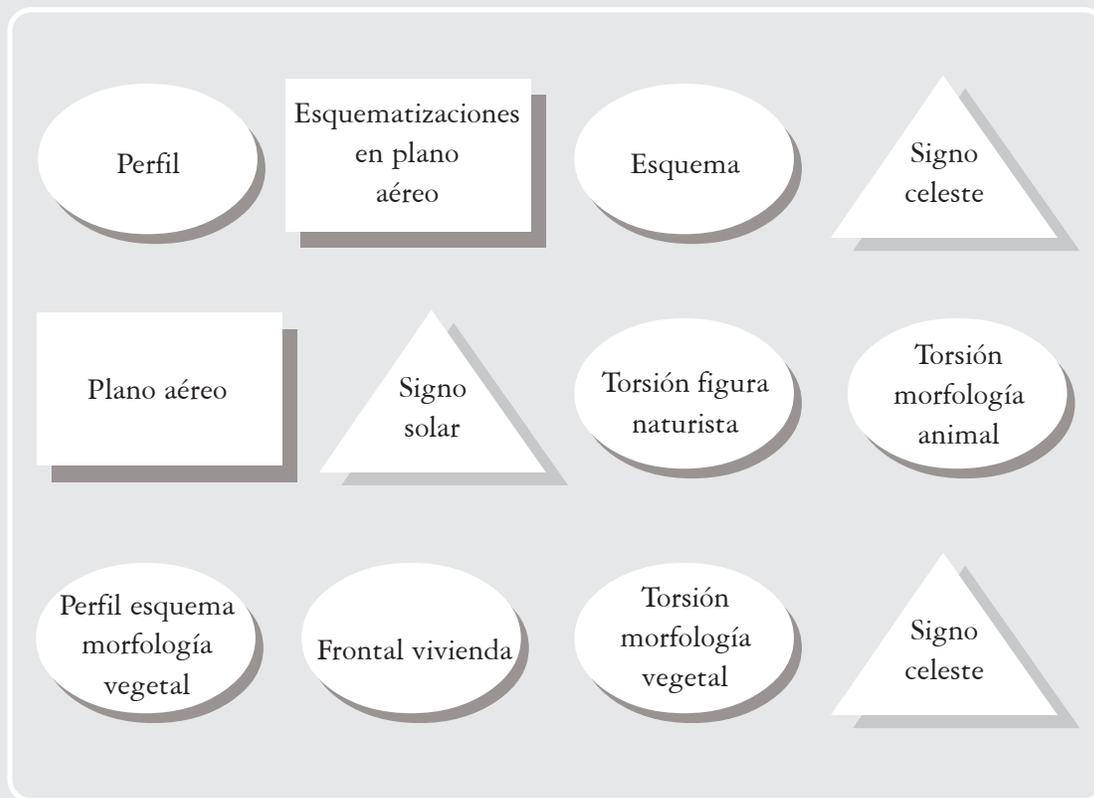
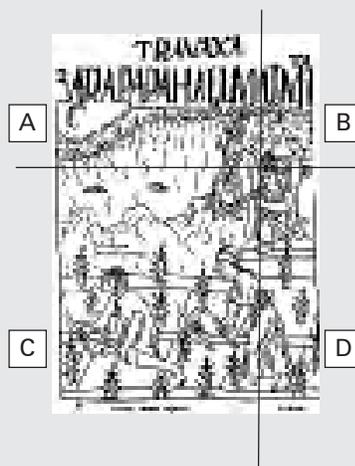


Figura: 8 Heterogeneidad en la simultánea percepción del espacio y de los objetos.



Gráfica: 1. Ilustraciones del de todos los días de *Guamán Poma de Ayala* en la *Nueva Carónica* y *Buen Gobierno*. Trabaja/zara, papa, hallama (tiempo de aporque de maíz y papa), enero capacraimiquilla/ labrador chacara mayoc/ Enero, *cápac raimi*. pp. 449.



Gráfica: 2. División cuatripartita del espacio de la composición de la ilustración.

Elementos del paisaje e indígena (La luna –elemento femenino)	Personaje asociado a la vivienda y al fuego
1	2

En el centro las montañas los *Apus*

Indígena con los elementos propios del trabajo en la chagra	<i>Coya</i> con los elementos propios del trabajo en la chagra
3	4

Figura: 9 Organización del espacio de la composición de la ilustración de Guamán Poma en la Carónica. El centro se encuentra disimuladamente en las montañas o «*Apus*».

Perspectiva en torsión: luna, cielo, nubes, aves y lluvia

Torsión, Perfil y frontalidad
Figura humana, Estructura y paisaje

Perfil
Montañas

Torsión
figura humana

Torsión
figura humana

Figura: 10 combinación y mezcla de relaciones espaciales y temporales en las Ilustraciones.



Gráfica: 3. Ilustraciones del calendario *Inca* de Guamán Poma de Ayala, Nueva Carónica, pp. 176. Se ilustra el mes de septiembre/ Coya Raimi Quilla/ la fiesta solemne de la Coya. pp. 176.



Gráfica: 4. división cuatripartita del espacio de la composición de la ilustración.



Figura: 11. División lineal tripartita sin aparente jerarquía.

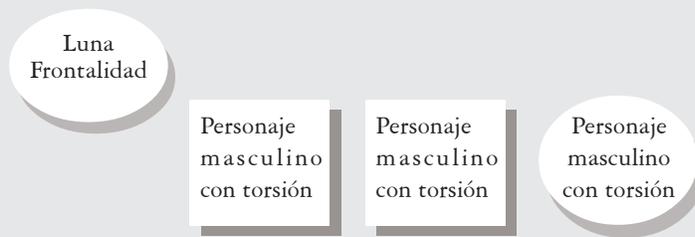
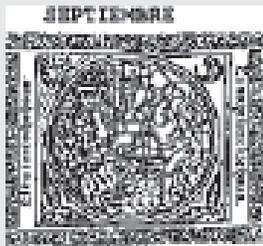
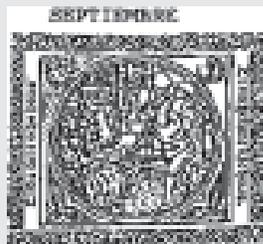
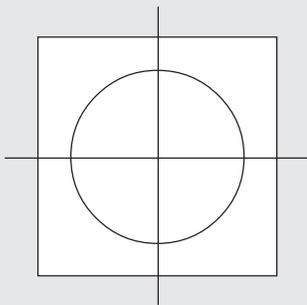


Figura: 12. Predominio de la torsión en la percepción del espacio como de las figuras.



Gráfica 5: Ilustraciones del calendario de *Li*. Tomado de *Victoria Cox*. P. 138, y corresponde al mes de noviembre aunque en la parte superior el título sea *septiembre*.



Gráfica: 6. Ilustración de calendario de *Li*. Repertor

- ADORNO, Rolena. *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, Fondo Editorial, 2002.
- AGUERRE, Ana M. y LA NATA, José Luis (compiladores). *Explorando algunos temas de arqueología*. Buenos Aires: Gedisa, 2004.
- ARIZPE, Evelyn y STYLES, Morgan. *Lecturas de imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- ARNHEIM, Rudolf. *La Pensée Visuelle*. Paris: Champú Flammarion, 1997.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- CALANCHA, Antonio. *De la Crónica moralizada (1638)*, Vol 6. Lima: ED. Prado Pastor, 1976.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro de.. *Crónica del Perú* (original de 1533). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.
- COX, Victoria. *Guaman Poma de Ayala: entre los conceptos andino y europeo del tiempo*. Cuzco: Centro Bartolomé De Las Casas, 2002.
- CRIADO BOADO, Felipe. *Arqueología del paisaje*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- CHARTIER. *El mundo como representación: estudio sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- DEAN, Carolyn. *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo: el Corpus Christi en el Cuzco colonial*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos, 2002.
- DEBRAY, Régis. *El arcaísmo posmoderno: lo religiosos en la aldea global*. Buenos Aires: Manantial, 1996.
- DELAHOUTRE, Michell. «Lo sagrado y su expresión estética, espacio sagrado, arte sagrado, monumentos religiosos». En *Tratado de antropología de lo sagrado* (I). Madrid: Trotta, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- DURAN, Juan Guillermo. *El catecismo del III Concilio Provincial de Lima y sus complementos pastorales (1584-1585)*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1982.
- ENAUDEU, Corinne. *La paradoja de la representación*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- ESCUADERO CHAUVEL, Lucrecia. *Repensar la iconicidad*. Buenos Aires: Gedisa, 2003.
- ESPINOZA, Waldemar. *La Pachaca de Paríamarca en el reino de Cuismancu: historia de Cajamarca*. Cajamarca: INC, 1986.
- GIRAD, Ráphael. *Historia de las civilizaciones antiguas de América*. Tomo II. Madrid: Istmo, 1976.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva Coronita y Buen Gobierno*. Tomos I y II. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- GREIMAS, Julien. *Semántica estructural: investigación y metodología*. Madrid: Gredos, 1987.
- GUFFROY, Jean. *El arte rupestre del antiguo Perú*. Lima: IFEA-IRD, 1999.
- GISBERT, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes*. La Paz: Plural, 2001.
- KAULICKE, Peter. *Memoria y muerte en el Perú antiguo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2003.
- LI, Andrés de. *Repertorio de los tiempos (1571)*. Barcelona: Bosch, S.A., 1978.

- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro. *Sobre el tema de la Pasión: mitología andino-amazónica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2004.
- REGAN, Jaime (S.J.) *A la sombra de los cerros: las raíces religiosas de los pueblos de Jaén, San Ignacio y Bagua*. Lima: CAAAP, 2001.
- SILVA SANTISTEBAN, Fernando, WALDEMAR ESPINOZA, Soriano y RAVINES, Rogger. *Historia de Cajamarca*. Tomo I. Cajamarca: Instituto Nacional de Cultura/Corporación de Desarrollo de Cajamarca, 1985.
- SCHJELLERUP, Inge. «Reflexiones sobre los Chachapoya en el Chinchaysuyu». En Boletín de Arqueología PUCP, N° 6, Lima, 2002.
- TELLO, Julio Cesar. *Arqueología de Cajamarca: Expedición al Marañón-1937*. Obras completas, volumen I. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.
- URBANO, Enrique (comp.). *Mito y simbolismo en los andes, la figura y la palabra*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos, Bartolomé de Las Casas, 1993.
- VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- WHINTROW, G.J. *El tiempo en la historia*. Barcelona: Crítica, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra, 1994.