

La escritura Inca: La representación geométrica del Quechua Precolombino

GAIL SILVERMAN*

quispewaman@hotmail.com

Paraules clau: Escritura jeroglífica, tèxtil, cultura inca.

Resumen: Basándome en datos etnográficos recogidos entre 1979 y 1991 unidos a los proporcionados por los cronistas, decodifico varios motivos incas conocidos como “tocapus” que se refieren a la tecnología agrícola. Identifico nombres singulares y plurales, adjetivos, y dos sufijos para mostrar que los Incas usaban la escritura pictográfica, que proviene de formas de la naturaleza u objetos concretos hechos por el hombre, para fijar su sabiduría antes de la llegada de los españoles.

Abstract: Based on ethnographic data collected between 1979 and 1991, coupled with data provided from the Spanish chroniclers, I decodify various Inca tocapu motifs which refer to their agricultural technology. I identify both singular and plural nouns, adjectives and two suffixes, to demonstrate that the Incas used pictographic writing which was based on forms found in nature or concrete objects made by man, before the arrival of the Spanish.

INTRODUCCIÓN

Desde el principio del desarrollo de la cultura, en todos los sitios y durante todos los tiempos, el hombre se ha servido de formas geomé-

* Doctora en antropología social y cultural por la Universidad de París.

Véase Gail Silverman, *Reading Inca Writing* (en prensa), The University of Utah Press, para la descodificación de 27 motivos tocapu incas.

tricas para fijar conceptos unitarios hasta llegar a una sabiduría más compleja. En las cuevas de Altamira, España, alguien recogió un pedazo de carbón y trazó un bisonte sobre el muro de su caverna. No podemos saber en definitiva si este trazo representa el hecho que nuestro dibujante lo ha matado, o solamente quiere representar un animal que forma parte de su medio; lo seguro es que el dibujo fue una forma geométrica exacta de su referente, para decir “bisonte” (LEROI-GOURHAN, 1964).

En otro sitio, durante otro tiempo, los primeros hombres que vivieron en lo que hoy es China asimilaron su medio y lo dibujaron usando las mismas formas geométricas que se desprenden de la naturaleza. Los picos de las montañas, por ejemplo, fueron dibujados en una serie de triángulos, con el del centro más alto que los de los costados, porque estos triángulos en serie representan la forma exacta de las cadenas de montañas que los rodean. Más tarde, este primer pictograma se ha deformado en tres líneas verticales atadas a una línea horizontal perdiendo su forma original. Lo mismo ocurre con el jeroglífico egipcio que tomaba formas encontradas en su medio para fijar su sabiduría. Por ejemplo, usaban la forma de un oval para denotar el ojo.

En cuanto al uso de formas geométricas en el Nuevo Mundo, hemos realizado avances notables en la escritura maya, azteca y otras (MARCUS, 2002; COE, 1992), pero casi nadie se ha interesado por la existencia de una escritura precolombina en los Andes (HILL BOONE y MIGNOLO, 1994). El propósito de este estudio es demostrar que los Incas, exactamente como los chinos y los egipcios, se sirvieron de formas geométricas que provienen de la naturaleza para fijar su sabiduría. En primer lugar, mostraré, basándome en datos etnográficos recogidos en la comunidad quechua hablante de Q'ero (Cuzco, Perú), que ellos usan formas geométricas para decorar sus textiles. También me sirvo de datos etnohistóricos para mostrar seis formas geométricas que se relacionan con la tecnología agrícola inca (SILVERMAN, 2005 y 2007). Finalmente, indico el nombre, significado y parte gramatical de estos diseños incas, indicando nombres singulares y plurales, dos sufijos y un adjetivo. De este modo, evidenciamos que los Incas tuvieron una escritura pictográfica que fijaba su sabiduría.

¿QUÉ DICEN LOS CRONISTAS?

Los cronistas refieren el hecho de que los Incas no conocieron la escritura. En palabras del padre José Acosta (1979 [1590]): “los Indios del Perú, antes de venir los españoles, ningún género de escritura tuvo, ni por letras, ni por caracteres, o cifras o figurillas, como los de la China y los de México”. Pero estos mismos cronistas describen formas geométricas que decoraban soportes materiales diferentes por los Incas para fijar sus conocimientos. Por ejemplo, Santa Cruz Pachacuti (1995[1530]: 9-11) describe cómo líneas de colores fueron pintadas sobre palos para recordar las últimas palabras del rey antes de su muerte: “...sintiéndose (Huaina Capac) cerca de la muerte hizo su testamento como entre ellos era costumbre, y en una larga vara, a manera de báculo, fue poniendo rayas de distintos colores en que se conocía y entendía su última y postrera voluntad” (SANTA CRUZ PACHACUTI, 1995[1530]: 111). Estos palos decorados con rayas también fijaban órdenes del Inca: “En este tiempo de Inca despachaba a Cacir Capac por visitador general de las tierras y pastos, dándole su comisión con rayas del palo pintado” (SANTA CRUZ PACHACUTI, 1995[1530]: 85).

Además, los diccionarios tempranos indican palabras quechuas que se refieren a formas geométricas que se relacionan con el verbo “escribir,” como el término “quillca” en “Quillcacamayoc”: escribir o dibujar (SANTO TOMAS, 1951[1560]: 357), “Quellca” papel, carta, o escritura (GONZÁLEZ HOLGUIN, 1989: 301). Esta misma palabra se refiere al tejido “Ppacha quellcachi”: bordado (GONZALEZ HOLGUIN, 1989: 301), así relacionando formas geométricas con el textil. De hecho el arte textil fue muy importante en el mundo inca, pero las formas geométricas solamente decoraban sus telas conocidas como “cumbi”.

Los Incas fijaban formas geométricas en sus telas “cumbi” con una variedad de técnicas para crear una tela de dos caras. Lo mismo ocurre con el textil de Q’ero (Cuzco, Perú), hecho con la técnica de tejer denominada “kinsamanta iskay uya” (de tres hilos y dos caras) para formar rombos de diferentes tipos que se refieren a las fases del sol durante su trayectoria diaria desde su nacimiento hasta su puesta (“inti lloqsimushan, hatun inti, inti chinkapushan, y tawa inti qocha”), formas antropomórficas llegando a formas bi y tripartitas geométricas para representar a

su creador cultural Inkari (“ñawpa Inca” Tipo Ia, b, “ñawpa ch’unchu” Tipo II y “ch’unchu inti pupu” Tipo III), y rayas de colores para fijar los bienes que ellos consumen (SILVERMAN, 1994, 1998 y 2008a). En otros sitios he descrito doce motivos Q’ero que se relacionan con los motivos incas conocidos como “tocapus” (SILVERMAN, en prensa).

Los Incas han sido descritos en la literatura especializada como un verdadero estado que incorporó una enorme región que incluía diversas etnias hablando una gran variedad de idiomas. Federico Kauffmann-Doig (2002) ha sido el primero en indicar que los Incas tuvieron éxito en la creación de su estado porque se preocuparon por la alimentación, tan importante y tan escasa en una región tan inhóspita como la de los Andes. Se preocuparon en asegurar que los cultivos llegaran a dar buenas cosechas para llenar los estómagos de sus pobladores. A continuación, muestro cómo los Incas usaban formas geométricas para fijar la sabiduría referente a la tecnología agrícola.

INVESTIGACIONES DE CAMPO

He realizado investigaciones de campo durante dos periodos distintos; el primero entre 1979 y 1991, y el segundo desde 1997 hasta ahora. Durante el primer periodo he estudiado el tejido Q’ero en relación con los tejidos que se encontraban en la zona noreste-noroeste de Cuzco, incluyendo las comunidades de Chinchero, Pisac, Calca, Pitumarka, Cotabambas-Tambobambas, Paucartambo, Kauri, Ocongate, Huancarani, y Markapata. Verifiqué que el “Q’ero Pallay”, tejido con “kinsamanta-iskay uya”, fue el tejido más viejo del que se tienen datos, y que el más común, conocido como “Qheswa Pallay” (Motivo de Flor), tejido con “iskaymanta-hoq uya”, es reciente y se ha desarrollado a partir del “Q’ero Pallay”. Además, muestro que antes de 1950 los dos motivos Q’ero conocidos como “Ñawpa Inca”, Tipo Ia, b, y “Ñawpa Ch’unchu”, Tipo II, fueron tejidos en toda esta región. Durante el segundo periodo, pude descubrir más ejemplos de los dos motivos de “Ch’unchu” y encontrar la presencia de “Qheswa Pallay” en nuevas comunidades.

He realizado entrevistas a 55 hombres y mujeres de Q’ero y muchas personas en Kauri, Chinchero y Hunacarani con mi equipo de investigaciones, y he comprobado que ellos también tejieron “Q’ero Pallay”

al menos desde hace dos generaciones, y que actualmente forman “una nueva generación,” y “quieren olvidar a sus ancestros Incas”¹. Además, he cotejado mis datos verbales pidiendo a los nativos que dibujasen su mundo, y ellos lo han hecho utilizando los mismos elementos gráficos, es decir, motivos estandarizados.

LEYENDO LOS MOTIVOS INCAS A PARTIR DE LA ANALOGÍA ETNOGRÁFICA:

1. Yana Pampa

En la lliklla (chal) Q’ero se teje una banda de urdimbre de la cara sin motivo alguno. Los nativos nombran a este panel “pampa”, suelo. Rosa Paucar de la comunidad Q’ero de Chuwa Chuwa le llama tejido en su wayako “pampa,” como Santusa Waman de Ka’llakancha lo denomina “pampa.” También las tejedoras y los hombres suelen identificarlo usando el término que indica su color. Josiana Samanta de Chuwa Chuwa y Martina Apasa de K’allakancha decía “yana pampa,” el suelo de color negro (grabada en 1985 y 1986). Yana quiere decir negro, con lo cual “yana pampa” significa “el suelo de color negro”.

Este motivo se fabrica desde el periodo Inca, pasando por el Colonial y llegando al tejido actual de Cuzco. John Rowe (1999: 629, L48) nos muestra algunos “uncus”, túnicas incas, en donde cierta parte consiste en un panel grande de color negro sin motivos geométricos, pero que incluye bordados de mariposas o plantas. Este tipo de uncu incluye una banda horizontal de tocapus ubicados alrededor de la cintura. En cuanto al periodo Colonial, Flores Ochoa (FLORES *et alii*, 1998: 106) reproduce un vaso denominado “kero”, de los siglos XVII-XVIII, con varios paneles de color negro sin motivo geométrico. Para el periodo contemporáneo, este panel es bastante común en los tejidos. Existen en la lliklla de Chinchero, donde es muy ancho, en la de Q’ero donde es más delgado, y en Vilcabamba Alta, donde la tela está formada en un 90% por este panel.

¹ Véase Silverman, 1994, 1998, y 2008 para una descripción completa de mi metodología y entrevistas con los nativos referente a la identificación de Q’ero Pallay.

2. Muru Pampa

Es un motivo formado por rayas horizontales de dos colores, generalmente rojo y negro. Existe tejido en varias llikllas de Cuzco. Por ejemplo, María Paucar de Markapata, situada al sureste de Q'ero, ha llamado a este diseño tejido en su lliklla "chakra", el terreno de cultivo (notas de campo, 1979). Ramon Salas Paucar de Tandaña, lo identifica tejido en rojo y negro como "muro pampa" (grabado en 1985). Yo he identificado la palabra pampa como "terreno sin cultivo", y según Antonio Cusihamán (1976: 92) quiere decir: "Muro. Color moro, manchas blancas sobre fondo oscuro, o manchas negras o marrones sobre fondo blanco". Lira, en su diccionario contemporáneo (1982: 203) dice "Fam. Fig. Muro. Pintado, con pintas, salpicado. Murucchu. Grano duro de maíz". Y González Holguin (1989: 252) en su diccionario antiguo dice: "Muro. Cosa de varios colores". Muro se refiere tanto al suelo como a los tubérculos de varios colores. Según el arqueólogo Julián Santillana, los Incas se sirvieron de suelos de color negro y rojo para llenar las terrazas en que cultivaron el maíz (SANTILLANA, 1999: 80).

Este diseño se encuentra en el uncu inca donde fue tejido en la parte inferior en rojo y negro. Guamán Poma (1980[1615]: 102, 92, 95) ha dibujado varios personajes incas vestidos con este diseño. No es común en el tejido contemporáneo de Cuzco salvo por sus frazadas donde aparece como un diseño principal, y como una pequeña banda tejida en las llikllas.

3. Iskay Patapikuna

Los Incas decoraban sus telas con una serie de rombos, con uno o más pequeños rombos ubicados en su centro. Tanto las tejedoras Q'ero como los varones lo llaman "pata" y "chakra" cuando quieren referirse a conceptos espaciales². Por ejemplo, Rosa Chura Flores y Fransisca Sera de K'allakancha, han llamado a este diseño tejido en su llikllas, "kinsa patapi kashan", que significaría "hay tres terrazas una encima de la otra" (grabada en 1985). Los hombres lo identifican con la palabra "chakra", el

² Todos los motivos Q'ero se relacionan con conceptos temporales-espaciales mientras aquellos tejidos con "iskaymanta-hoq uya" solamente fijan conceptos espaciales.

campo de cultivo, diciendo “Iskay chakrapikunata kashan”, que significa “hay dos campos de cultivo uno encima del otro” (grabada en 1985 y 1991). Tanto “pata” como “chakra” se refieren a los terrenos para cultivar papas o maíz.

Este diseño es muy común en todos los periodos siendo usado en la cerámica, el metal, la madera y el tejido. En cuanto al tejido inca, John Rowe (1999: 638-9, L54-5) ha ilustrado un uncu decorado con unidades de diseños diferentes, y, una de estas unidades está formada por tres filas de rombos en serie con unos más pequeños situados uno dentro del otro de forma decreciente. También es muy común en la cerámica inca (VALLES-BLED *et alii*, 1992: 59), y, en las “chullpas”, torres funerarias, de Bolivia (GISBERT, 1999: 33). Para el periodo Colonial, Rebecca Stone-Miller (1992: 184-5) reproduce una lliklla fechada a mediados del siglo XVI tejida con la técnica de tapiz. Hay una serie de rombos con dos o más pequeños dentro del otro de tamaño decreciente. Este motivo es muy común en el tejido de Cuzco. Los Q’ero lo tejen como un rombo grande y una serie de más pequeños situados uno dentro del otro en tamaño decreciente, y también lo decoran golones o ribetes de las polleras y chalecos.

4. “Parakay panti sarata rurukuna”

Toma la forma de un damero en rojo y blanco. Los Q’ero lo tejen en su faja de color marrón y amarillo o marrón y beige. Esta faja es llevada por todos los miembros de la misma familia, desde los bebés hasta los adultos. Los bebés de menos de un año de edad son envueltos en la faja desde su cuello hasta las piernas, mientras que los adultos la usan bajo su “uncu” o su pollera.

Las tejedoras lo llaman “ruru,” mientras que los varones dicen “ruru,” o “muhu.” Por ejemplo, Tomasa Paucar me decía “Kay pallayqa sutin rurukuna” (“este motivo se llama rurukuna”; grabado en 1985). Tanto Benito Salas como Santiago Salas, ambos de Tandaña, lo llaman “ruru” (grabados en 1980, 1985, 1986). Pero Felipe Laymi Quispe de Kauri lo llamaba “muhu” y lo ha relacionado con las semillas de papas brotando sus raíces y tallos como consta en su dibujo (grabado en 1990).

En cuanto a los colores, el blanco es “yuraq”, mientras que el rojo es “puka” en Quechua. Pero cuando se trata de los colores de los granos del maíz, los Q’ero se sirven de otras palabras para identificar estos colores. Ramon Salas Paucar, de Tandaña, me ha dibujado una clasificación de maíz para Q’ero y uno de estos se llama “paraqay panti sara”, el maíz blanco rojo (grabado en 1985; SILVERMAN, 1994: 107, F6.8). En Markapata, ubicado al sureste de Q’ero, Ana de Sequieros ha trazado hileras de maíz sobre su suelo para secarlos, llamando al maíz blanco “paraqay sara” y al rojo “paychay sara” (SILVERMAN 1988a: 226-227, F.22, 1994: 105, F.6.6). Entonces el damero rojo y blanco puede ser traducido como “paraqay panti sarata rurukuna”, “las semillas de maíz blanco y rojo”.

5. “Patapata”

El tocapu formado por una serie de gradas no existe en el tejido contemporáneo de Cuzco, pero sí existe en sitios arqueológicos incas como Pisac, Ollantaytambo y Machu Picchu. Según los nativos de Pisac, estas gradas se llaman “patapata”, andenes, terrazas. He mostrado un dibujo en negro sobre papel blanco de este motivo a varios hombres de esta localidad. Luis Nina decía: “esto se llama patapata” (grabado en 1998); mientras que Álvaro Yanahuara decía lo mismo: “patapata,” andenes o terrazas. Se usan todavía estas terrazas para cultivar el maíz en Pisac. “Patapata” es construido con piedras para no solamente formar las terrazas, sino también para construir las gradas.

Este diseño fue de uso común en las culturas prehispánicas. Por ejemplo, Larco Hoyle (2001: Tl:10, P6) reproduce una variación de este motivo pintado sobre el tocado de un hombre Mochica. En el periodo Inca el diseño fue tejido en el uncu cubierto con unidades de tocapus diferentes. Para el periodo colonial el Museo Inca de Cuzco (VALLES-BLED *et alii.*, 1992:73) posee un kero pintado con unidades de tocapus y una variación del mismo. Mientras que no se teje este motivo en Q’ero, existe en el sector de Hatun Q’ero Llaqta, cerca de Macho Q’ero, y en el sector del camino a Hatun Tambo, y en el mismo Tambo, una serie de andenes, conectados con canales de riego. Estos andenes se encontraban en abandono, cubiertos por arbustos silvestres, y gran parte de los muros

de contención colapsados (BARREDA MURILLO, 2005: 46-47).

6. “Yarqha”

El tocapu en forma de un gancho fue identificado por el cronista Santa Cruz Pachacuti Yanqui (1995[1530]: 98) quien lo dibujó en forma redonda y decía: “en esta sazón la gente de guerra llega al pueblo y ciudad de Tomebamba, en donde muere la gente de hambre y vende lo que no tenía. Después Huaina Capac, llegando allí, manda traer agua de un río horadando el cerro y hace una ciudad y en ella éntrala así, caracoleada de esta manera”. El cronista nombra su dibujo como “acequia”. Se refiere a un canal de irrigación que se encuentra a lo largo de los Andes (SHERBONDY, 1992).

Los diccionarios antiguos nombran el canal de irrigación con la voz quechua “yarqha” (CUSIHUAMAN, 1976: 168): “yarqha cequis, acequia, canal, yarqhay. Abrir una acequia”. Sobre los datos presentados aquí traduzco este tocapu para decir “yarqha” canal de irrigación.

LA REPRESENTACIÓN GEOMÉTRICA DEL QUECHUA PREHISPÁNICO

Una de las características principales de la representación geométrica del Quechua prehispánico es que un nombre, un adjetivo o un sufijo tiene una relación entre la forma que toma el motivo y su referente. Por ejemplo, en el caso de la serie de montañas descritas en la introducción, ellas están representadas gráficamente por una serie de triángulos porque estos triángulos tienen la misma forma que una serie de montañas con sus puntas (BASTIEN 1978; ORLOVE, 1991; SILVERMAN-PROUST 1988a: 219-225 y 1988b: 26-29; SILVERMAN, 1994: 54-57, 1999 y 2008).

“Orqo” es la palabra quechua para decir montaña, compuesta de un nombre singular. Cuando queremos representar varias montañas en serie, entonces dibujamos una serie de triángulos para decir “orqokuna”, las montañas, y se forma con el nombre singular “orqo”, y el sufijo “-kuna” para pluralizar el nombre; “orqokuna”, las montañas. Así, el quechua prehispánico usaba formas geométricas que provienen de la naturaleza o de objetos hechos por el hombre para fijar su sabiduría mediante una escritura incipiente.

Lo que sigue es un pequeño diccionario de los nombres y significados de los tocapus incas:

| MOTIVO | PARTE GRAMATICAL Y SIGNIFICADO PARCIAL | SIGNIFICADO GLOBAL |
|----------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| 1. Yana pampa | “Yana”, adjetivo. “Pampa”, nombre singular. | Suelo negro, campo negro sin cultivos. |
| 2. Muru pampa | “Muro”, adjetivo: manchas negras sobre blanco o blanco sobre negro. “Pampa”: suelo, tierra sin cultivos. | Tierra sin cultivos de dos colores de suelos, uno claro, el otro oscuro. |
| 3. Iskay patapikuna | “Iskay”, adjetivo: dos. “Pata”, nombre singular: terraza, andén, campo. “-pi”, sufijo: uno encima del otro. “-kuna”, sufijo pluralizador: andenes encima de andenes. | Dos andenes uno encima del otro. |
| 4. Parakay panti sara rurukunata | “Parakay”, adjetivo: blanco. Sinónimo: “Yuraq”. “Panti”, adjetivo: rosado. Sinónimo: “Puka”, rojo. “Sara” nombre singular: maíz. “Ruru”, nombre singular: semilla. “-kuna”, sufijo pluralizador: semillas. | Semillas de maíz rojo y blanco. |
| 5. Patapata | “Patapata”. Nombre compuesto. | Hartos andenes. |
| 6. Yarqha | “Yarqha”. Nombre singular. | Canal de irrigación. |

CONCLUSIÓN

En este artículo he mostrado cómo se pueden descodificar varias formas geométricas usadas por los Incas para decorar cerámicas, tejidos, muros y metal. Pero más que decoraciones, estas formas funcionaban como una escritura incipiente en donde la forma del diseño se refiere a su significado; ambos toman las mismas formas geométricas.

Basándome en mis investigaciones de campo de larga duración, en donde

los nativos Q'ero han leído sus motivos textiles, pude relacionar varios motivos Q'ero con motivos del periodo Inca indicando sus nombres y significados. He tratado solamente varios tocapus que se relacionan con la tecnología agrícola inca, indicando campos sin cultivos, campos con dos colores de suelos, andenes uno encima del otro, el maíz de color rojo y blanco, y canales de irrigación. La metodología utilizada en este artículo, esto es, la relación entre la forma geométrica de la iconografía y la lengua Quechua y su gramática, promete la decodificación de más tocapus inca en el futuro.

BIBLIOGRAFÍA:

ACOSTA, J., 1979 [1590], *Historia Natural de las Indias*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.

BARREDA MURILLO, L., 2005, "Arqueología de Hatun Q'ero Ayllu", en FLORES OCHOA, J. y NUÑEZ DEL PRADO BEJAR, J., *Q'ero, el último ayllu Inca*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, pp. 39-56.

BASTIEN, J., 1978, *Mountain of the Condor*. West Publishing Company, St. Paul.

COE, M., 2002, *Breaking the Maya Code*, Thames and Hudson, New York.

CUSIHUAMÁN, A., 1976, *Diccionario Quechua: Cuzco-Collao*. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

EDITORIAL CHINA, 1986, *China Gráfica. Escritura y Caligrafía Chinas. Los Cuatro Tesoros del escritorio*. Imprenta de Lenguas Extranjeras, Beijing.

FLORES OCHOA, J., KUON ARCE, E., SAMANEZ ARGUMENTO, R., 1998, *Qeros: Arte Inka en Vasos Ceremoniales*. Banco de Crédito del Perú, Lima.

GISBERT, T., 1999, *El paraíso de los pajaros parlantes*. Plural Editores y UNSLP, La Paz.

GONZALEZ HOLGUIN, D., 1989, *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Quichua o del Inca*, UNMSM, Lima.

GUAMÁN POMA DE AYALA, F., 1980 [1615]. *El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Siglo XXI, Ciudad de México.

HILL BOONE, E., y MIGNOLO, W. (eds.), 1994, *Writing without Words: Alternative Literacies in*

- Mesoamerica and the Andes*. Duke University Press, Durham.
- KAUFFMANN-DOIG, F., 2002, *Historia y Arte del Perú Antiguo*, Peisa, Lima.
- LARCO HOYLE, R., 2001, *Los Mochicas*, 2 tomos, Telefónica del Perú, Lima.
- LEROI-GOURHAN, A., 1964, *Le Geste et la Parole*, Albin Michel, París.
- LIRA, J.A., 1982 [1941], *Diccionario kechchua-español*, 2ª Ed., SECAB, Bogotá.
- MARCOS, J., 1992, *Mesoamerican Writing Systems. Propoganda, Myth and History in Four Ancient Civilizations*. Princeton University Press, New Jersey.
- ORLOVE, B., 1991, "Mapping Reeds and Reading Maps. The Politics of Representation in Lake Titicaca". *American Ethnologist*, vol. 18(1), pp. 1-38.
- ROWE HOWLAND, J., 1999, "Estandarización de las túnicas de tapiz Inca/Standardization in Inca Tapestry Tunics" en DE LAVALLE, J.A., *Tejidos Milenarios del Perú/Ancient Peruvian Textiles*, AFP Integra, Lima, pp. 571-628.
- SANTA CRUZ DE PACHACUTI YANQUI, Juan de, 1995 [1530], *Relación de antigüedades de este Reino del Perú*, Fondo de Cultura Económica, México.
- SANTILLANA, J., 1999, "Andenes, Canales y Paisaje," en PEASE *et alii.* (eds), *Los Incas. Arte y Símbolos*, Banco de Crédito del Perú, Lima, pp. 61-107.
- SANTO TOMÁS, Domingo De, 1951 [1560]. *Lexicón o Vocabulario de la Lengua General del Perú*. Edición Facsimilar, UMNSM, Lima.
- SILVERMAN-PROUST, G., 1988a, "Weaving Technique and the Registration of Knowledge in the Cuzco Area of Peru", *Journal of Latin American Lore*, vol. 14(2), pp. 207-241.
- SILVERMAN-PROUST, G., 1988b, "Tawa Inti Qocha, Simbología de la Cosmología Andina: Concepción Q'ero de Espacio", *Anthropologica*, Año VI (6), pp. 7-42.
- SILVERMAN, G., 1994, *El Tejido Andino: Un Libro de Sabiduría*. Banco Central de Reserva del Perú, Lima.
- SILVERMAN, G., 1998, *El Tejido Andino: Un Libro de Sabiduría*, 2ª edición, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- SILVERMAN, G. 1999, "Iconografía textil de Cusco y su relación con los Tocapus Inca/Textile Iconography from Cusco and their Relation to the Inca 'Tocapus'", en DE LAVALLE, J.A., *Tejidos Milenarios del Perú/Ancient Peruvian Textiles*, AFP Integra, Lima, pp. 803-841.
- SILVERMAN, G. 2005, "Los Tocapus Incas", *El Peruano, Identidades*, Año 4 (87), pp. 10-11, Lima.

SILVERMAN, G., 2006, “Leyendo los Tocapus Inkas: El Aporte de la Etnografía.” *Umbral*, Año VI (11-12), pp. 185-190.

SILVERMAN, G., 2007, “Los Tocapus Incas como escritura pictórica: lectura de un vaso ceremonial Inca”, en LAURENCICH MINELLI, L. y NUMHAUSER, P. (eds.), *Sublevando el Virreinato. Documentos contestatarios a la historiografía tradicional del Perú Colonial*, Ediciones Abya-Yala, Quito, pp. 443-467.

SILVERMAN, G. 2008a. *A Woven Book of Knowledge: Textile Iconography from Cuzco, Perú*. The University of Utah Press, Salt Lake City.

SILVERMAN, G., 2008b, “La Tradición Textil de Cuzco y su Relación con los Tocapus Inca”, *Revista Tupac Yawri*, Año 1 (1), pp. 97-108.

SILVERMAN, G., 2008c, “Exsul Immeritus”, *Revista Ruzac Yawri*, Año 1 (1), pp. 261-265.

SILVERMAN, G., 2008d, “La decodificación de los Tocapus Inca: el caso de la Llave Inca y el N°16 de Barthel”, *El Antonionano* 113, pp. 57-65.

SILVERMAN, G. (en prensa), *Reading Inca Writing* (para publicar por The University of Utah Press, Salt Lake City).

STONE-MILLER, R., 1992, *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles in the Museum of Fine Arts, Boston*, Thames and Hudson, New York.

VALLES-BLED, Maïthé, BOUCHARD, J. F., et alii., 1992, *L'art des Incas dans les collections des Musées de Cusco*, Musée de Chartres, Chartres.