

MERCEDES LOPEZ - BARALT

GUAMAN · POMBA

AUTOR Y ARTISTA



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1993

Desde que se descubriera su manuscrito en 1908, la *Nueva coronica i buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala (1615) se convirtió en fuente primaria para los estudiosos del Perú prehispánico y colonial. Sólo recientemente se ha comenzado a mirar el texto –tanto verbal como visual– como constructo-literario y artístico.

A explorar este filón va dirigido este libro. Para que no olvidemos que –junto al etnógrafo, al historiador, al predicador, al polemista, al escribano, al político– hay un hombre de letras que es también un artista de formación esmerada. Su manejo disidente y subversivo de los códigos y retóricas occidentales que hizo suyos desde la ciudad letrada del virreinato andino constituyen no sólo una lección ética de resistencia cultural, sino un monumento a la imaginación, tantas veces el último reducto de los marginados. Y un singular ejemplo, como lo ha visto Franklin Pease, del tradicional *tinkuy* andino: aquel lugar de encuentro ritual donde la batalla entre fuerzas opuestas engendra la compleja totalidad.

Mercedes López-Baralt enseña en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. Es autora de varios libros sobre literatura colonial: *El retorno del Inca rey*, *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*, y *El mito taíno*. También es editora y coautora (con Rolena Adorno y Bernadette Búcher), de *La iconografía política del Nuevo Mundo*.

GUAMAN POMA, AUTOR Y ARTISTA

GUAMAN POMA
AUTOR Y ARTISTA

REPUBLICA ARGENTINA
SECRETARÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO

Mercedes López-Baralt

**GUAMAN POMA,
AUTOR Y ARTISTA**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1993**

Primera edición, diciembre de 1993

Cubierta: Diseño Tantum

Guaman Poma, autor y artista

Copyright © 1993 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Av. Universitaria, Cuadra 18, San Miguel. Lima, Perú. Tlfs. 626390 y 622540, Anexo 220.

Derechos reservados

ISBN 84-89-309-80-9

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

*A mis hermanos Luce,
Clara y Arturo*

INDICE

Liminar	11
Reinventando jerarquías: la ficcionalización del autor en el frontispicio de la <i>Nueva coronica</i>	15
Guaman Poma, primer autor del ciclo de Inkarrí	29
La metáfora como <i>traslatio</i> : del código verbal al visual en el texto ilustrado del autor andino	49
La estridencia silente: oralidad, escritura e iconografía	67
Introducción	71
De los usos de la escritura	73
Hacia una lectura oral de la <i>Nueva coronica</i>	84
Del oído al ojo: sobre la traslación de códigos	98
Sobre frutas y aves: los bodegones coloniales de Guaman Poma	119

El signo miente: la fruta como diferencia barroca entre las palabras y las cosas	127
De bodegones verbales y afasia fundacional en la Colonia	133
Los extraños bodegones de Guaman Poma	140
Adán y Eva en los Andes	142
Sexo y pecado en los blancos manteles del cronista indio	151
La modernidad de Guaman Poma y Arcimboldo	159
El autor andino como artista profesional	163
Aprendiendo a ver	173

RECONOCIMIENTOS	175
-----------------	-----

BIBLIOGRAFIA	177
--------------	-----

NOTAS

LIMINAR

Este libro quiere contribuir al recién reanudado caminar de Guaman Poma. Después de tres siglos (entre 1615, en que terminó su carta-crónica ilustrada a Felipe III, rey de España; y 1908, en que la diligencia germánica de Richard Pietschmann desempolvó del olvido el manuscrito de la *Nueva coronica i buen gobierno* en la Biblioteca Real de Copenhague) el autor retoma su interrumpida marcha por el mundo. Una primera edición —la facsimilar, publicada por Paul Rivet para el Instituto de Etnología de París en 1936— lo proyecta como fuente primaria imprescindible para el conocimiento tanto del mundo andino preshispánico como del virreinato. La visión del pasado peruano ya no será la misma para antropólogos e historiadores tales como John V. Murra, John Rowe, Tom Zuidema, Juan Ossio, Nathan Wachtel, Steve Stern, Jan Szemiński, Pierre Duviols, Franklin Pease G. Y., Frank Solomon y Billie Jean Isbell, entre otros, quienes nos han iluminado esta misteriosa región del «Reino de las Indias». Ediciones posteriores (Bustíos Gálvez 1956-1966, Franklin Pease 1980) han permitido la divulgación de la *Nueva coronica* para el lector curioso. Y la edición crítica a cargo de John V. Murra y Rolena Adorno, con la colaboración de Jorge Urioste (1981), ha fijado el texto, anotándolo eruditamente desde las perspectivas etnográfica, textual y lingüística, para mayor provecho de los especialistas.

El trabajo pionero de cuantos, a partir de aquella descaminada lectura de Porras Barrenechea en 1948, han incidido en el estu-

dio de la agónica propuesta de Guaman Poma, hoy ha fructificado en proyectos de equipo de alcance internacional, tales como la exhibición de los dibujos del cronista en la Americas Society de Nueva York: GUAMAN POMA DE AYALA: THE COLONIAL ART OF AN ANDEAN AUTHOR ¹, y dos simposios dedicados al cronista: ANDEAN WORLDS: THE INCAS, COLONIAL CULTURES, CONTEMPORARY LEGACIES ² (co-auspiciado por Princeton University y New York University) y GUAMAN POMA: TESTIGO DEL ENCUENTRO ENTRE DOS MUNDOS, auspiciado por la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Museo de Arte de Lima. ³

Los estudios sobre Guaman Poma inicialmente enfocaron en el contenido de la *Nueva coronica i buen gobierno*, tan rica en información de carácter etnográfico e histórico. Y aunque dicha intención subsiste, hoy se encuentra acompañada de otras perspectivas, como la lingüística (de la tradición oral quechua en el texto se han ocupado Jean-Philippe Husson, Regina Harrison y Bruce Manheim), la de la historia del arte (Maarten van de Guchte y Teresa Gisbert examinan las fuentes gráficas europeas del cronista, mientras Tom Cummings se plantea el problema de la ausencia de la representación explícita del arte incaico en sus dibujos) y la de la teología de la liberación (Gustavo Gutiérrez ha visto en Mateo 25 la fuente de la identificación que hace Guaman Poma del hombre andino con los pobres de Jesucristo). La perspectiva literaria fue esbozada por primera vez por Rolena Adorno, al examinar las fuentes literarias europeas de Guaman Poma en su tesis doctoral de Cornell (1974). Desde ese momento, pero sobre todo a partir de 1979, hemos coincidido Adorno y yo en mirar el texto –tanto verbal como visual– como constructo literario y artístico.

A explorar este filón va dirigido este libro. Para que no olvidemos que –junto al etnógrafo, al historiador, al predicador, al polemista, al escribano, al político– hay un hombre de letras que es también un artista de formación esmerada. Su manejo disidente y subversivo de los códigos y retóricas occidentales que hizo suyos desde la ciudad letrada del virreinato andino constituyen no sólo una lección ética de resistencia cultural, sino un monumento a la imaginación, tantas veces el último reducto de los marginados.

Y un singular ejemplo, como lo ha visto Franklin Pease, del tradicional *tinkuy*⁴ andino: aquel lugar de encuentro ritual donde la batalla entre fuerzas opuestas engendra la compleja totalidad.

San Juan de Puerto Rico, octubre de 1992

Mercedes López-Baralt

LA BATALLA EN EL CENTRO DE LA CROMÁTICA
LA TERCERA ALABAMA EN EL AÑO
LA BATALLA EN EL CENTRO DE LA CROMÁTICA
LA TERCERA ALABAMA EN EL AÑO
LA BATALLA EN EL CENTRO DE LA CROMÁTICA
LA TERCERA ALABAMA EN EL AÑO

**REINVENTANDO JERARQUIAS:
LA FICCIONALIZACION DEL AUTOR**

**EN EL FRONTISPICIO DE LA
*NUEVA CORONICA***

A la memoria de Martha B. Anders, distinguida andinista, compañera de estudios y amiga, quien leyó con generoso entusiasmo mi primer trabajo sobre Guaman Poma en Cornell. Por tantos secretos compartidos al calor del vino tinto y de su exquisita cocina, cuando cantábamos con Víctor Jara el romance tradicional español «El enamorado y la muerte».

Nuestra literatura colonial latinoamericana es, hasta cierto punto, un constructo del siglo veinte. Pues en su mayor parte, los textos que la constituyen no fueron redactados por motivos estéticos. Me refiero, por supuesto, al *Diario* de Colón, a las cartas de relación y a las crónicas de Indias, que no a la lírica barroca, cima del exceso verbal producido por el apogeo de la elipsis que dijera Severo Sarduy (1972). Sin embargo, hoy podemos detenernos en la textualidad de un nutrido corpus de documentos históricos cuya escritura –ya detonada por voluntad de la oficialidad o por la mera gana de espíritus descontentadizos– quiso servir fines económicos y políticos. Podemos leer con fruición textos escritos por obediencia a la Corona, anclares de los procesos de conquista y colonización, o redactados en pleno desafío a la historia oficial pagada por aquella. Y tantas veces motivados por el ansia de medrar del a veces pretendidamente empobrecido cronista, soñando siempre con tierras y encomiendas de indios.

Lo que funda el placer de esta lectura es precisamente constatar, en el desencaje entre la realidad histórica y la imagen que de ella propone la palabra, la construcción de la mentira. Que no otra cosa es la ficcionalización, sin la que es imposible hacer literatura. Decía hace algún tiempo Henry James y lo cita Walter Ong (1975) –que cada escritor construye a su lector. Perú –teniendo en cuenta que la escritura es una suma de ausencias, ya que el que escribe no tiene en frente a su lector, y el que lee tampoco ve al autor–

también hay que dar por sentado que el escritor no puede menos que construirse a sí mismo. De manera que la ficcionalización del autor y de su lector son los primeros peldaños del proceso literario.

En el caso del escritor andino Felipe Guaman Poma de Ayala⁵, su construcción como autor detona una sucesión de máscaras que el cronista se autoimpone para estar a la altura del receptor de su mensaje, Felipe III. Pues la *Nueva coronica i buen gobierno*,⁶ terminada en 1615, es a la vez crónica indiana y carta al rey. Genéricamente híbrida, también incide en la consejería real, la emblemática política, el memorial de peticiones y remedios, la autobiografía y el sermón. El monumental texto marcado por la heteroglosia (en él coexisten el español, el latín, el quechua, el aymara y otras lenguas del altiplano) combina palabra e imagen: son 1189 páginas que incluyen 398 dibujos a tinta de la mano del propio autor. El intenso mestizaje lingüístico, genérico y discursivo de esta singular crónica propone una etnografía del mundo andino prehispánico, una narración de los hechos de la conquista y colonización del Perú, la denuncia de los abusos del régimen colonial, y a la vez un programa político para la buena administración del virreinato.

Pero la distancia no sólo geográfica, sino social y étnica que separa al emisor de este complejo mensaje político de su receptor real impone a Guaman Poma la necesidad de establecer *ab initio* sus credenciales. Se trata de autorizar su propia voz— lo mismo que quiso hacer Darío cuando le habló a Teodoro Roosevelt a nombre del continente «que tenía poetas/ desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl» con los versos: «Es con voz de la Biblia, o verso de Walt Whitman/ que habría de llegar hasta ti, Cazador...»⁷ El cronista andino habrá de fundarse todo un linaje compuesto por un carnaval de máscaras —algunas ficticias y otras reales— entre las que se encuentran, a más de la de su propio padre Martín Mallque, las de autor, pintor, escribano, traductor, consejero real, predicador, cronista real, segunda persona del rey, sacerdote jesuita o franciscano, cacique principal, *capac apo* o príncipe, el Inca, los dioses andinos Viracocha y Pariya Qaqa, y las de heredero de los dinastías reales del Perú nativo: los incas y los yarovilcas.

Excede, desde luego, los límites de este trabajo explorar cada una de estas máscaras en la *Nueva corónica*. Quisiera entonces detenerme sólo en el frontispicio (FIGURA 1), para examinar la construcción inicial tanto gráfica como verbal de un autor que suele hablar en primera persona. Si privilegia la imagen para estos propósitos, es tan sólo por recordar que desde que Trento –a través de su decreto veinticinco– declaró la conveniencia y legitimidad de persuadir a través de imágenes, el Siglo de Oro proliferó en textos visuales. Nosotros, desde la era posmoderna, marcada por los medios de comunicación electrónica y la publicidad, bien podemos entender la eficacia del lenguaje icónico.

Una simple mirada a la página titular nos confronta con el tema que obsede al cronista: la jerarquía y el poder. Pues hay dos figuras arrodilladas y otra sentada en un trono. A ello volveremos enseguida. Pero vale apuntar de entrada que el título *El primer nueva corónica i buen gobierno* ya nos alerta al hecho de que estamos ante una crónica disidente, magnífico ejemplo del escribir contradiciendo de un Lope de Aguirre, un Bernal Díaz o un Inca Garcilaso (Lezama lo llamaría «arte de contraconquista»)⁸. Guaman Poma anticipa aquí su capítulo «Corónicas pazadas», en el que funda su autoridad como historiador tanto en el hecho de ser testigo de vista de mucho de lo que narra como en la legitimidad de sus fuentes, la tradición oral tomada tanto de los quipus o cordones anudados como de informantes ancianos que vivieron el esplendor del mundo incaico. Pues al llamar a su crónica «el primer» y «nueva» está desestimando de un plumazo la historia oficial del Perú (ya en el capítulo citado nombrará a cada uno de los cronistas de los que habrá de burlarse sin piedad).

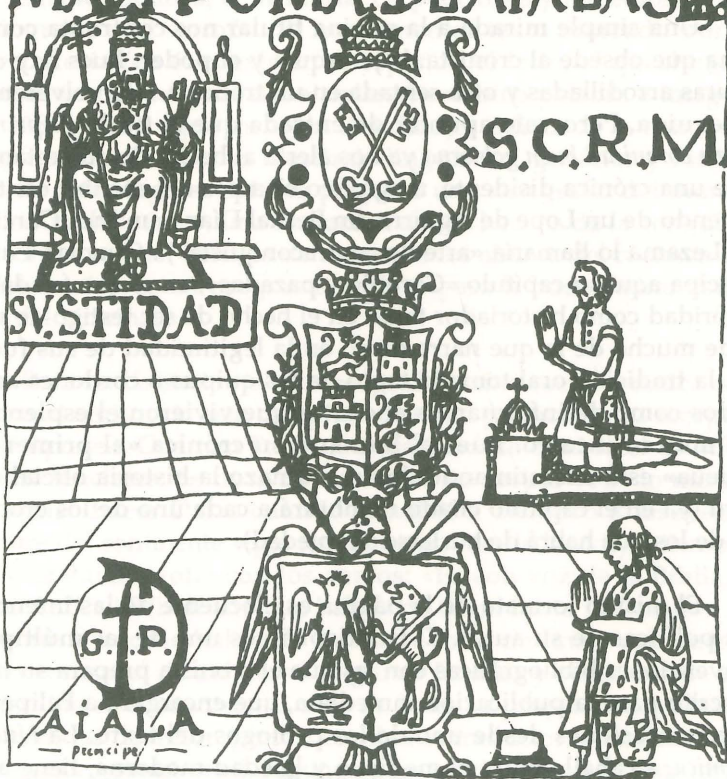
El mismo formato de la página es elocuente de las intenciones políticas de su autor. El frontispicio es una de las múltiples convenciones bibliográficas con las que el cronista prepara su manuscrito para la publicación inmediata, que encargará a Felipe III en tres ocasiones desde uno de los prólogos del texto. La *Nueva corónica*, a caballo entre el medievo y la edad moderna, tiene aún mucho del manuscrito iluminado. Sin embargo su autor lo convierte en libro a través de las mencionadas convenciones entre las que se cuentan –como lo ha visto Rolena Adorno (1977)– la pagi-



quinientos y noventa e dos años - 579 otavo

EL PRIMER

VIVEVA · CORONICA · I · BUEN
GOBIERNO · COMPUESTO
POR · DON PHÉLIPÉ · GUA
MAN · POMA · DE AIALA SIND



S.C.R.M.

SV.S.TIDAD



AIALA
— pncipe —

EL REINO DE LAS INDIAS

1. Frontispicio de la Nueva coronica i buen gobierno de Guaman Poma.

nación, el reclamo a pie de página, la tabla de contenido y el colofón. Pero, ¿qué connotaciones políticas puede tener este hecho? Nada menos que la creación de un público, la construcción de un lector alterno, esta vez colectivo. Como carta, la crónica de Guaman Poma tiene un sólo lector, el rey de España. Pero publicar —la misma palabra lo dice: ofrecer a un público— crea otros lectores. Como libro la *Nueva coronica* está dirigida a toda la sociedad virreinal, a cada uno de cuyos sectores apostrofará su autor desde sus «prólogos», para conminarlos a vivir el buen gobierno. Demás está apuntar que estos nombrados por Guaman Poma «lectores» no podrían haber sido en su mayoría sino oidores, por tratarse de analfabetos y pobres, incapaces de la lectura y la adquisición de libros. Tras los trabajos de Margit Frenk (1980) sobre el problema de la difusión oral de la literatura del Siglo de Oro no podemos desentendernos de la oralidad que marcó la era misma de la imprenta.

También la combinación de palabra e imagen en el frontispicio tiene una intención política. En su ensayo «Retórica de la imagen» (1974), Roland Barthes ha explicado cómo —en un siglo obsesionado por lo visual, como el nuestro— la presencia de la escritura contigua a la imagen es cada vez más necesaria «para combatir el terror de los signos inciertos». Pues la imagen es fundamentalmente ambigua, y el autor del mensaje icónico tiene que anclar el sentido con la palabra, fijando uno solo entre los múltiples significados que pueda comunicar la ilustración. Sólo el lenguaje articulado es capaz de emitir proposiciones inequívocas, y Guaman Poma se sirve de él para interpretar la imagen muy a su manera.

Notemos que desde la parte superior del frontis el cronista establece por primera vez su autoridad a través del «Don», añadiendo a su nombre los calificativos de «Señor y príncipe». Epítetos todos que elevan su rango social más allá de lo constatable en la realidad extratextual. Pero en su mismo nombre cifra el autor andino su calidad de mediador entre dos culturas: Felipe Guaman Poma de Ayala contiene un nombre y un apellido hispánicos junto a un nombre totémico (halcón y puma) probablemente inventado y autoimpuesto por el autor. Nombre andino que no figura en la firma que el cronista stampa en calidad de escribano en un expediente de compra venta de tierras que notariza a fines del siglo dieciséis (Guillén Guillén 1962).

Notemos ahora la composición espacial del dibujo. Las categorías de arriba y abajo universalmente connotan el poder y la ausencia de poder. Más aún, el contraste entre frontalidad y perfil comunica, por lo menos en Occidente, como lo ha visto Meyer Schapiro (1969), autoridad sagrada versus lo historicidad profana. Si a esto añadimos el gesto de las figuras, una sentada en un trono y las otras de rodillas, no cabe duda de que estamos ante el tema de la jerarquía del poder. En lo alto del dibujo, a mano izquierda está el Papa, con las llaves de San Pedro, y a mano derecha y en posición inferior, el rey de España con la corona a sus pies. Hasta aquí el dibujo parece recrear fielmente la jerarquía que gobernaba en ese entonces el reino de las Indias. Pero —un poco más abajo de Felipe III— la intromisión de la figura de Guaman Poma como tercero en mando en esta distribución del poder introduce subrepticamente la literatura en la composición del frontispicio.

Aun así, hay un aparente grado de humildad por parte del cronista al situarse como el último en jerarquía. Sin embargo, la segunda lectura del dibujo revela muy otra cosa. El autor andino está más cerca que el rey de la esfera que ocupa el Papa. Aunque el espectador percibe el lado del Papa como la izquierda, dentro de la concepción medieval de la pintura, que divide el cuadro desde un eje interior al mismo, y no tomando como criterio el ojo del espectador, se trata de la derecha. También Guaman Poma explicita este criterio posicional. La derecha, dentro del esquema cosmológico andino del altar del templo del sol Coricancha en el Cuzco (me refiero al dibujo que sobre dicho altar hace en 1613 otro cronista indio coetáneo de Guaman Poma, Joan de Santacruz Pachakuti Yamqui)⁹ está cargada de prestigio mítico, y en quechua traduce como *hanan*: palabra que significa tanto arriba como derecha, noción asociada al sol y a lo masculino, a dominio y al poder. *Hurin* es la noción complementaria, ligada a abajo, izquierda, la mujer y la luna, y la subordinación. Esta concepción mítica del espacio andino aparece descrita en numerosas crónicas, pero vale mencionar aquí por lo menos la del Inca Garcilaso, en el capítulo de los *Comentarios reales* sobre «La fundación del Cuzco, ciudad imperial» ([1609] 1953). Guaman Poma, decíamos, está más cerca que el rey del lado *hanan* del dibujo, hecho que podemos apreciar mirando la configuración de las losetas del suelo sobre el que am-

bos se arodillan. Pero lo que ya ha invadido sin pudor la zona sagrada de *hanan* es un sello con las iniciales de su nombre, en el que la letra «f» de Felipe funge de cruz, subrayando el cristianismo que autoriza la voz del autor.

Pero hay más. Un eje formado por tres escudos divide al dibujo en las dos mitades que ya hemos visto, *hanan* (derecha, el lugar ocupado por el Papa) y *hurin* (izquierda, el lado ocupado por Felipe III y Guaman Poma). Pero las categorías andinas se manifiestan asimismo en el eje. Arriba (otra vez *hanan*) figura el escudo del Papa. En el centro –también posición privilegiada por ser la del Cuzco, ombligo del mundo en la geografía del imperio incaico o Tawantinsuyo– aparece el escudo real, con los emblemas de Castilla y de León. Y en la zona inferior de *hurin*, abajo (de nuevo, como índice de humildad aparente, ocupando la posición inferior) el escudo que se ha inventado el cronista para su linaje yarovilca, que no incaico. Vale explicar aquí que Guaman Poma se proclama biznieto por línea materna del décimo Inca Tupac Yupanqui, aunque ello es probablemente falso. Lo que sí parece un hecho incuestionable es su descendencia de un importante señorío de Huánuco, sojuzgado por los incas, el de los yarovilcas. De ahí la ambigüedad de su crónica, en la que de cara al español su autor hace la apología de los incas, pero de cara a éstos celebra su linaje paterno.

Pero nuestro cronista crea jerarquías para de inmediato subvertirlas. Pues su escudo –con los emblemas del halcón y el puma, su nombre totémico– constituye nada menos que una mandala que contiene el cosmos en su integridad. Cielo y tierra se asocian tradicionalmente en los Andes a las figuras del halcón y el puma. Aún hay más. El escudo de Guaman Poma es el más grande de los tres, y a la vez el que sostiene los del Papa y el rey. Podemos interpretar el hecho extrapolarlo algunas frases del llamado «capítulo de la pregunta» de la *Nueva coronica* (GP 960/974 - 981/999). Allí el autor –esta vez bajo su máscara de cronista real– crea un diálogo ficticio entre su persona y Felipe III que sintetiza su propuesta de buen gobierno. Esgrimiendo el argumento de los dominicos, conmina al monarca con su descaro característico a que impida el maltrato de los indígenas, a quienes necesita como tribu-

tarios, «porque sin los yndios, vuestra Magestad no vale cosa porque se acuerde Castilla es Castilla por los yndios» (GP 964/982).

Hoy nuestro autor ha salido de las páginas de su *Nueva coronica* para entrar –Pedro por su casa– a las de otro cronista de nuestro tiempo. Se trata de aun otra ficcionalización. Me refiero a Eduardo Galeano, quien en el primer volumen de su trilogía *Memoria del fuego*, subtulado *Los nacimientos* (1982), canibalizando el texto del autor y artista andino lo hace nacer otra vez. Permítanme cerrar estas palabras citando la viñeta del narrador uruguayo:

1615

Lima

Guamán Poma

A los setenta años, se inclina sobre la mesa, moja la pluma en el tintero de cuerno y escribe y dibuja desafiando.

Es hombre de prosa atropellada y rota. Maldice al invasor en la lengua del invasor, que no es la suya, y la hace estallar. La lengua de Castilla dos por tres tropieza con palabras quechuas y aymaras, pero al fin y al cabo Castilla es Castilla por los indios, y sin los indios Vuestra Magestad no vale cosa.

Hoy Guamán Poma de Ayala termina su carta al rey de España. Al principio estaba dirigida a Felipe II, que se murió mientras Guamán la hacía. Ahora quiere entregarla en mano propia a Felipe III. El peregrino ha deambulado de aldea en aldea, caminando el autor por la sierra con mucha neve, comiendo si podía y llevando siempre a cuestas su creciente manuscrito de dibujos y palabras. Del mundo buelve el autor... Andubo en el mundo llorando en todo el camino y por fin ha llegado a Lima. Desde aquí se propone viajar a España. Cómo hará, no sabe. ¿Qué importa? Nadie conoce a Guamán, nadie lo escucha, y el monarca está muy lejos y muy alto; pero Guamán, pluma en mano, lo trata de igual a igual, lo tutea y le explica qué debe hacer.

Desterrado de su provincia, desnudo, ninguneado, Guamán no vacila en proclamarse heredero de las dinastías de los yarovilcas y los incas

y se autodesigna Consejero del Rey, Primer Indio Cronista, Príncipe del Reino y Segundo de Mando. Ha escrito esta larga carta desde el orgullo: su linaje proviene de los antiguos señores de Huánuco y en el nombre que se puso ha recogido al halcón y al puma del escudo en armas de sus antepasados, que mandaban las tierras del norte del Perú desde antes de los incas y los españoles.

Escribir esta carta es llorar. Palabras, imágenes, lágrimas de la rabia. Los yndios son propietarios naturales deste rreyno y los españoles naturales de españa aca en este rreyno son estrangeros. Santiago Apóstol, de uniforme militar, pisotea a un nativo caído. En los banquetes, los platos están llenos de minúsculas mujeres. El arriero lleva una canasta repleta de hijos mestizos del cura. También es castigo de dios murir muchos yndios minas de azogue y de plata. En todo el Perú, adonde habia cien no hay diez. «¿Comes este oro?», pregunta el Inca, y el conquistador responde «Este oro comemos».

Hoy Guamán termina su carta. Ha vivido por ella. Medio siglo le ha llevado escribirla y dibujarla. Son casi mil doscientas páginas. Hoy Guamán termina su carta y muere.

Ni Felipe III ni rey alguno la conocerá jamás. Durante tres siglos andará perdida por el mundo.

**GUAMAN POMA,
PRIMER AUTOR DEL CICLO DE INKARRI**

A Elías y Mónica Mujica, a Félix y Celia Palacios:
por los ratos compartidos en Cornell.

Desde que José María Arguedas publicara en 1956 la primera versión conocida del mito de Inkarrí¹⁰, numerosos historiadores y antropólogos (entre ellos, Juan M. Ossio A., Nathan Wachtel, Luis Millones, Franklin Pease G.Y., Henrique Urbano, Alejandro Ortiz Rescaniere, Jorge Flores Ochoa y Oscar Núñez del Prado) han comenzado a explorar el fenómeno del mesianismo andino. Reducido a su estructura común, el mito cuenta cómo Atahualpa fue decapitado por los españoles, su cabeza enterrada, mientras bajo la tierra el cuerpo del Inca se va reconstituyendo. El relato termina con la promesa del regreso de Inkarrí –el Inca rey– una vez cabeza y cuerpo se integren. Como lo ha visto Pease (1973), la memoria colectiva andina ha alterado la verdad histórica de la muerte de Atahualpa por garrote vil para poder articular la promesa mesiánica, pues la metáfora de decapitación ofrece posibilidades míticas más ricas: lo que se ha separado bien podría –al menos en el reino de la imaginación– unirse de nuevo.

El corpus oral de Inkarrí –que funde en una las figuras de Atahualpa, Tupac Amaru y el primer Inca de los mitos de origen para el Tawantinsuyo, Manco Capac– es expresión tardía de un mesianismo que cuajó temprano en los Andes, y que luego devino –como lo ha visto Alberto Flores Galindo en *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes* (1986)– pensamiento utópico¹¹. Pues en el Perú la conquista no duró un año ni dos: entre 1532, el año que marca la captura de Atahualpa a manos de Pizarro, y 1572, fecha de la muerte del primer Tupac Amaru por orden del virrey

Toledo, hay cuarenta años de resistencia armada que termina con la toma de Vilcabamba, zona a la que se replegó el Estado neoinca. Las dificultades que enfrentaron los españoles para someter el inmenso territorio del imperio incaico, entre las que no faltaron las guerras civiles de los propios conquistadores, no pudieron menos que alentar en la población andina la esperanza de recuperar el orden tradicional. De ahí la proliferación de movimientos mesiánicos en el área desde el siglo dieciséis, entre los que destaca el *Taki Onqoy* o enfermedad de la danza (1565). Mesianismo que en sus comienzos es una manifestación del culto a las huacas, pero que más tarde ha de ligarse al recuerdo del Inca, como en los casos de las sublevaciones de Juan Santos Atahualpa en 1743 y de José Gabriel Condorcanqui (Tupac Amaru II) en 1780. Y entre el mesianismo temprano y las sublevaciones más modernas, el nacimiento de la utopía andina, que según lo entiende Flores Galindo se da desde el justo momento en que el Inca Garcilaso termina sus *Comentarios reales*¹² lamentando la muerte del primer Tupac Amaru en 1572: «Así acabó este Inca, legítimo heredero de aquel imperio por línea recta de varón desde el primer Inca Manco Capac hasta él». Pues de esta manera queda planteada la tesis lascasiana de la restitución del imperio a sus gobernantes legítimos. Las autoridades españolas reconocieron el peligro de esta afirmación, al prohibir la difusión del libro en 1782, a raíz de la sublevación del segundo Tupac Amaru.

La secular situación histórica de marginación explica la persistencia de la esperanza colectiva andina, que ha articulado, desde el siglo diecisiete al nuestro, lo que podríamos denominar el **ciclo de Inkarrí**, que incluye toda expresión de la promesa mesiánica del retorno del Inca que altera la realidad de la muerte histórica de Atahualpa, sustituyendo el estrangulamiento por decapitación. En este amplio ciclo encontramos tanto el corpus oral de Inkarrí (numerosas versiones recogidas en la zona andina desde que en 1955 Oscar Núñez del Prado recogiera la primera en Q'eros y en 1956 Arguedas publicara por primera vez el mito) como la *Tragedia del fin de Atahualpa*, un drama ritual reminiscente de las batallas de moros y cristianos de España, estudiado por Jesús Lara, Nathan Wachtel, Teodoro Meneses, Luis Millones y Manuel Burga, y cuya primera noticia data de 1659¹³. Pero también forman

parte del ciclo las expresiones cultas, escritas, de dolor por la muerte del Inca. Me refiero a las elegías, sobre todo a *Apu Inka Atawallpaman* («Al poderoso Inca Atahualpa»), descubierta por José María Farfán en 1942 en el cantoral de un juglar cuzqueño, Cosme Ticona. La hermosa elegía anónima¹⁴ ha sido traducida una y otra vez por diversos estudiosos de la cultura quechua, entre ellos Farfán (1942), Arguedas (1955), Meneses (1957), López-Baralt/Solá (1980, 1987), aunque la versión castellana más lograda es sin lugar a dudas la de Arguedas¹⁵, quien justo un año antes de publicar por primera vez una versión del mito de Inkarrí (1956), la dio a la luz (1955). Esta coincidencia temporal en el interés de Arguedas por *Apu Inka Atawallpaman* e Inkarrí no debe extrañar: ambos textos (con todo y sus diferencias:¹⁶ el primero culto, elegía con ribetes dramáticos; el segundo oral y narrativo) forman parte del ciclo que nos ocupa, y a la relación entre ambos, en la crónica ilustrada de Felipe Guaman Poma de Ayala, volveremos en breve.

Fue Juan Ossio quien en 1973 propuso que la *Nueva coronica i buen gobierno* del autor andino, en tanto carta al rey, es un documento mesiánico¹⁷ que participa de la noción tradicional de tiempo cíclico (describe las cinco eras de indios que precedieron la invasión española) y convierte a Felipe III en «Inga» que puede - con la ayuda de su autoproclamado consejero real - remediar los males del virreinato peruano. Vale la pena recordar esta interpretación de Ossio, quien reconoce elementos mesiánicos de tradición andina en un texto relativamente temprano (1615), pues tanto *Apu Inka Atawallpaman* como las versiones del corpus oral y aún del dramático-ritual sobre el regreso del Inca son francamente tardías. Inkarrí data de 1955 y 1956, la versión paradigmática de la *Tragedia del fin de Atahualpa* -la de Chayanta- es de 1871, la elegía por Atahualpa no parece anterior al siglo dieciocho. Recientemente (1987) he propuesto, en torno a la génesis de *Apu Inka Atawallpaman*, lo que por la escasez de datos no puede pasar por el momento de hipótesis. Retomemos el argumento.

La elegía plantea los problemas de autoría y fechación. En cuanto a la fecha, Arguedas (1957: 63) afirma que el poema fue compuesto en el siglo dieciséis, pero en este punto no estoy de acuerdo con él; por razones ideológicas es difícil que un poema

cuzqueño como *Apu Inka Atawallpaman* celebre tan tempranamente la memoria de Atahualpa, el Inca de Quito, enemigo y rival de su hermano, el cuzqueño Huáscar.

En cuanto al autor, propongo que pudo ser un nativo aculturado de fines del siglo dieciocho o principios del diecinueve. El dominio del lenguaje deja pocas dudas acerca de la naturaleza autóctona del autor¹⁸. Hay que aclarar, sin embargo, que ésta no debe inferirse de la ausencia de palabras en español en los 138 versos del poema (sólo hay un probable préstamo: la palabra *ch'ilan* –VIII: 43, de «chillan» o «gritan», pero el caso es dudoso y podría ser el resultado de un error de transcripción. Los diccionarios del siglo dieciséis dan fe de la temprana interferencia del español en el léxico nativo. En un contexto colonial, el purismo lingüístico sólo es posible como intencionalidad, y en este caso se trata probablemente de la voluntad purista –decididamente política– de un autor nativo. Postura política que depende necesariamente de la noción de nacionalidad, que no puede ser sino tardía en el Perú. El poeta anónimo pudo haber estado vinculado, al menos ideológicamente, a la sublevación de Tupac Amaru en 1781 o al movimiento de emancipación de las primeras dos décadas del siglo diecinueve.

No creo que el poeta anónimo estuviera relacionado con la resistencia neo-inca de Vilcabamba que terminó en 1572, no sólo por lo antedicho, sino porque su aculturación es demasiado refinada para un período tan temprano. Esta marcada aculturación del autor se manifiesta no sólo en su nivel de alfabetización, sino también en el manejo exacto de una forma métrica muy frecuente en la poesía española: el pie quebrado (alternancia de versos largos y cortos) con una regularidad de rima y ritmo casi perfecta. Contra la opinión de Lara (1947), quien sin aducir razones válidas considera el poema como un *wanka* (elegía incaica) sin el menor asomo de influencia española, Arguedas (1955) observa que el texto se acerca mucho a la concepción occidental de poesía, por lo menos a nivel formal. El metro que Jorge Manrique hizo famoso en las *Coplas a la muerte de su padre*, («Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir;/ allá van los señoríos,/ derechos a se acabar/ e consumir;/ allá los ríos cabdales,/ allá los

otros medianos/ e más chicos;/ allegados, son iguales/ los que viven por sus manos/ e los ricos...») pauta la estructura de sus 23 estrofas, de seis versos cada una (menos la X, que consta de siete), casi todas con rima ababab (menos las estrofas IX y XIV: ababcc), alternando versos nones (1,3,5) eneasílabos u octosílabos (en algún caso de diez sílabas) con versos pares (2,4,6) tetrasílabos. Señala Arguedas que ello indica que la elegía fue escrita a cierta distancia histórica del ajusticiamiento del Inca, cuando ya estaba sólidamente cimentado el régimen español. Sin sugerir ninguna hipótesis sobre el posible autor, concluye que la obra pertenece al siglo dieciséis. Por las razones que ya he aducido no creo que su fechación sea acertada, pero suscribo su postura acerca del pie quebrado. No debe entenderse por esto que los incas carecieran de patrones métricos para su poesía oral formal, pero sí que precisamente esta clase de literatura oficial y estereotipada fue la que se perdió con la desestructuración del imperio quechua. Han persistido hasta nuestros días algunas formas poéticas populares, pero éstas no siguen una estructura formal rígida culta, de origen europeo.

En *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (1987), esboqué una aproximación etnohistórica¹⁹ a la elegía, intentando interpretarla desde parámetros andinos. Para ello me guié por la noción de **símbolo dominante** de Victor Turner (1974): aquel símbolo persistente a través del tiempo, que metaforiza valores axiomáticos de la cultura que lo produce, y que condensa sentidos múltiples y aun contradictorios. Tomé como signo de referencia la poderosa metáfora del arco iris negro, que abre y a la vez contiene al poema.

Trazar la trayectoria del arco iris desde su aparición –en la era preincaica– en vasijas incisas de Ancón, vasos efígie mochicas y los frisos de las ruinas del templo chimú conocido como la Huaca del Arco Iris, hasta su presencia colonial (tanto en la tradición oral de Huarochirí como en las crónicas del Inca Garcilaso, Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui y Guaman Poma, sin dejar de lado su recurrencia obsesiva en pintura y *qeros*), y aun republicana (un mito cashinahua actual), me permitió hacer acopio de las connotaciones simbólicas asociadas a dicho motivo: poder religioso, poder político, fecundidad, lluvia, victoria, fundación de una

nueva era... Pero sobre todo, su posición entre el sol y la tierra (gráficamente manifiesta en el esquema cosmológico andino de Pachacuti Yamqui, de 1613, que representa el altar mayor del templo del sol Coricancha en el Cuzco) o su función como tocado de cabezas de deidades o guerreros (en vasos y frisos de templos preincaicos, *qeros*, crónicas) apunta a su significación medular de mediación entre tierra y cielo, entre el Inca y su padre el Sol. Descubrir el hecho me permitió confirmar una primera intuición: en la elegía el arco iris negro no es sino una transformación de la decapitación de Atahualpa, moneda de dos caras que constituye una poderosa metáfora de la destrucción de un mundo. La negrura del arco iris (o la anulación de su poder mediador entre cielo y tierra), augurio y a la vez resultado de la decapitación de Atahualpa, rompe la armonía cósmica y causa la desolación del Tawantinsuyo. Que las dos imágenes son inseparables se hace elocuente en el cuadro colonial *La degollación de don Juan de Atahualpa en Cajamarca*, pretendidamente de 1600, pero que Gisbert (1980) fecha hacia fines del siglo dieciocho o principios del diecinueve (la misma fechación que propongo para *Apu Inca Atawallpaman*, y no me parece casualidad).

Aunque en aquella ocasión vi la elegía solamente como un texto andino, manifestación culta del ciclo de Inkarrí, apunté lateralmente hacia su mestizaje al proponer la hipótesis de su aparición tardía. Pero vale insistir en la complejidad y el carácter necesariamente mestizo de los textos coloniales. En el caso de la utopía andina, Flores Galindo comienza reconociendo varios factores occidentales que propician o coinciden con su nacimiento, y que tienen que ver con el anhelo de justicia terrenal, de nivelación social o paraíso en la tierra: el género literario de la *Utopía*, iniciado por Tomás Moro en 1516, y cultivado por Campanella y Bacon; el milenarismo del monje calabrés Joaquín de Fiori (1145-1202), quien concibe la historia como una sucesión de tres edades, la del Padre (el pasado), la del Hijo (la época de Cristo y el presente) y la del Espíritu Santo (el porvenir); las rebeliones campesinas de Thomas Munzer en Alemania (1525); la incesante búsqueda del Dorado por Orellana y Aguirre en la Amazonía; el anuncio del dominico Francisco de la Cruz de la destrucción de España y la realización del milenio en las Indias, que terminó con su muerte en la hogue-

ra inquisitorial en 1578; la llegada de judíos expulsados de España y Portugal a Lima, donde creen encontrar el pueblo elegido... Sólo cabría añadir a este inventario el carnaval o mundo al revés del medievo y renacimiento europeos, tan magistralmente estudiado por Bajtin, y la afirmación de Colón en su cuarto viaje, de haber encontrado en el Golfo de Paria el Paraíso Terrenal en una colina con forma de pecho de mujer.

Más aún, el mismo Flores Galindo reconoce el carácter mestizo del ciclo de Inkarrí, marcado por el joaquinismo (el mito inscribe el *pachakuti* o mundo al revés de la conquista en la segunda edad, y la salvación final en la tercera); por el libro *Agonía del tránsito de la muerte*, del español Alejo Venegas, quien en 1537 retoma la metáfora de San Pablo de comparar la cristiandad con un cuerpo y Cristo con la cabeza; por las promesas cristianas de la resurrección de Cristo al tercer día de muerto, y la resurrección de los cuerpos al final del apocalipsis. Por mi parte, sugiero que una nueva mirada a *Apu Inka Atawallpaman* podría revelar en este texto andino más elementos occidentales de los que ya he mencionado. Piénsese, por ejemplo, en el hecho de que las antiguas representaciones pictóricas de la crucifixión enmarcan la escena en el contexto de una naturaleza convulsa, con relámpagos y terremotos, un arco iris en el cielo y una calavera al pie de la cruz (nótese la relación estereotipada de arco iris encima de cabeza, típica del arte andino). Pero también hay varios pasajes bíblicos²⁰ que bien pueden subyacer algunas de las estrofas de la elegía: el capítulo cuarto del Génesis, en que la alianza de Dios con la tierra tras salvar a Noé del diluvio es sellada en el cielo por un arco iris; el capítulo 53 de Isaías, en que Cristo es llevado al matadero como un cordero (está implícita aquí la degollación); el capítulo cuarto del Apocalipsis, en que un arco iris enmarca el trono de Dios...

Tomado todo ello en cuenta, vale decir, lo tardío de los textos del ciclo de Inkarrí y su evidente mestizaje por tratarse de frutos coloniales, es importante notar cómo Guaman Poma valida el carácter fundamentalmente andino de éstos, y por lo mismo, la raíz prehispánica de muchos de sus motivos. Ya citamos las apreciaciones de Ossio sobre la *Nueva coronica* en tanto texto mesiánico; cabe apuntar también que Flores Galindo ve en el dibujo del cro-

nista sobre la decapitación de Atahualpa la temprana fusión de Atahualpa con el primer Tupac Amaru. En todo caso se trata de reconocer la ingerencia del pensamiento andino en la *Nueva coronica*.

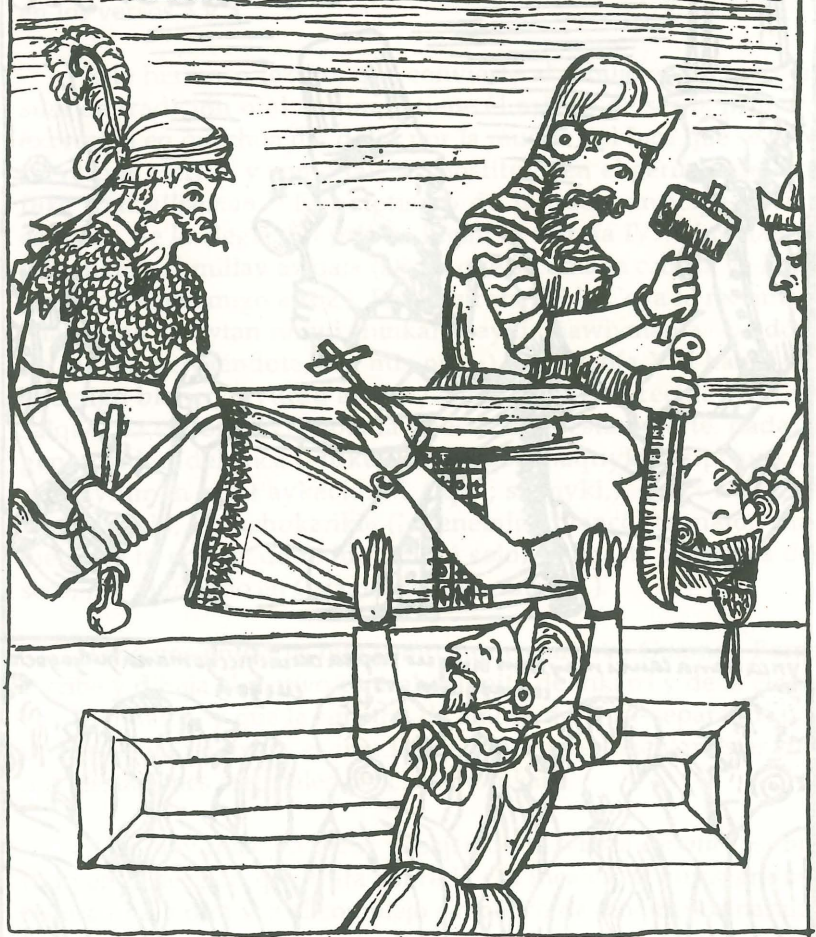
Precisamente en la pareja simétrica de dibujos en torno a la decapitación de Atahualpa (FIGURA 2) y de Tupac Amaru (FIGURA 3) reside la primera noticia no de Inkarrí, sino de lo que sería su ciclo.²¹ La fecha en que nuestro autor terminó el manuscrito de la *Nueva coronica i buen gobierno*, es, como sabemos, la de 1615. Por lo tanto propongo a Guaman Poma, si bien en un sentido figurado, como primer autor del ciclo de Inkarrí. Veamos por qué.

Ya de por sí su dibujo sobre Atahualpa (y el texto verbal que le sigue, GP 390/392: «Atagualpa Ynga fue degollado y sentenciado y le mandó cortar la cauesa don Francisco Pizarro») transforma la realidad histórica de la muerte por garrote vil por la muerte por decapitación, elemento indispensable no sólo del corpus oral del mito de Inkarrí, sino de las múltiples versiones del drama ritual de la *Tragedia del fin de Atahualpa*, de las elegías escritas por Atahualpa (*Apu Inka Atawallpaman, Atawallpa wañuy*,²² etc.), de las representaciones pictóricas de la muerte de Atahualpa en cuadros de la pintura colonial y *qeros* ...

Pero en el dibujo sobre la decapitación de Tupac Amaru²³ sucede algo muy curioso: el espacio visual se divide en dos, horizontalmente, por una línea. Arriba podemos observar la muerte del Inca (justo en el espacio *Hanan*, de los dominadores), abajo (en *Hurin*, lugar de los vencidos) llora el pueblo andino—en quechua—su desolación por la pérdida del Inca, en un tono claramente elegíaco: «*Ynca uana cauri maytam rinqui sapra aucanchiccho mana huchayocta concayquita cuchon* « (Inca Huanacauri, ¿a dónde te has ido? ¿Es que nuestro enemigo barbado te ha de cortar el cuello, siendo tú inocente?; mi traducción).²⁴ Podemos leer el pasaje como poema breve, ya que tiene una regularidad rítmica y fónica que permite su disposición gráfica en versos:

Ynca uana cauri
maytam rinqui

CONQUISTA CORTALELACAVESAA ATAGVALPA INGA VMATACVCHV



musio atagualpa
en la ciudad de Cuzco

jeommo

2. GP: decapitación de Atahualpa.

VENGO BIENNO
 A TORA AMARO LECOR
 TAN LA CAVE SE EL CV3C0



ynca uana cauci may tam unqui sap ra au uachic homana huchayocha
 conraquta cucion



enel curco

hna

3. GP: decapitación de Tupac Amaru.

sapra aucanchiccho
mana huchayocta
concaquita cuchon

Notemos, en primer lugar, que se trata de versos de seis sílabas, a excepción del segundo, que consta de cinco. Y en segundo lugar, la rima asonante en «i» en los versos 1 y 2, y consonante en «cho» en los versos 3 y 5.

Este hermoso textito, que convierte al dibujo en archivo visual de tradición oral andina,²⁵ tiene el mérito de ser la primera expresión en quechua del dolor por la muerte del Inca que se conserva por escrito, y como tal, se constituye en el germen de *Apu Inka Atawallpaman*.²⁶ El patetismo de la queja anticipa varias estrofas de la elegía. En primer lugar, la estrofa IV: «Umallantas wit'unkuña,/ millay awqa;» (Dicen que su amada cabeza ya la ha cortado/ el enemigo atroz;). En la estrofa XV la Coya le reclama a Atahualpa «Maytan rinqui chinkarispayki/ ñawiyanta» (¿Adónde te vas, perdiéndote/ de mis ojos»). La estrofa XVI habla del enemigo blanco («yuraq awqa») como fiera enfurecida («phiña salqa»); la estrofa XVII nota la injusticia de esta muerte, dada la generosidad del Inca («tukuy imata qosqhaqtiyki,/ sipisunki,/ munayniman hunt'aykachinki,/ qan, sapayki,/ Qaqa Markapi wañuspayki,/ p'uchukanki» ([el enemigo blanco] te mató,/ habiéndole tú entregado todo,/ Tú, tú solo/ colmaste todos sus deseos, / y muriendo en Cajamarca/ te extingues.).

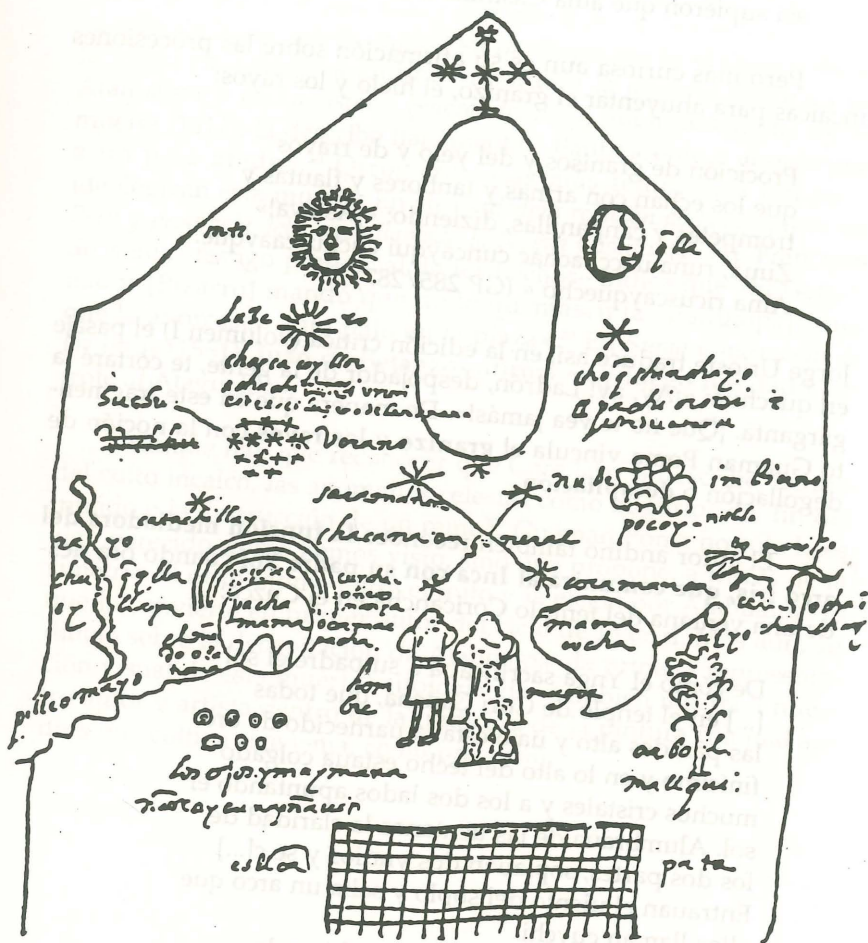
Tenemos entonces que como autor y artista, Guaman Poma escribe y dibuja el motivo central del mito de Inkarrí y de la elegía por Atahualpa, y que la simetría de ambos dibujos —separados por unas sesenta páginas— es una forma gráfica de vincular estas dos manifestaciones esenciales del ciclo de Inkarrí.

Pero hay más: en otros pasajes de la *Nueva coronica*, sobre todo en la sección que trata sobre la era incaica, el autor andino reitera una y otra vez el complejo simbólico de fenómenos naturales que auguran la muerte del Inca en la elegía. Recordemos cómo *Apu Inka Atawallpaman* comienza con una proliferación de anomalías en la naturaleza que resulta a fin de cuentas un *pachakuti* que

vuelve del revés el complejo simbólico propiciatorio de la vida del esquema cosmológico de Coricancha de Santacruz Pachacuti Yamqui, que expresa alegóricamente la creación del tiempo y el espacio, la vida y la producción del alimento que la sustenta, por el dios creador andino, Wiraqocha²⁷ (FIGURA 4). Lo que en el dibujo de este cronista eran el sol, la luna, el arco iris, el granizo, el río Pillcomayo y el rayo, se vuelven del revés en la elegía, deviniendo eclipse solar (estrofa III) y lunar (estrofa VI), arco iris negro (estrofa I), granizada siniestra que golpea (estrofa I), río de sangre (estrofa IV) y de lágrimas (estrofa VIII) y el horrible rayo del enemigo del Cuzco (los arcabuces de los españoles, estrofa I), conformando todos ellos ahora un esquema cosmológico de muerte.

Pues bien, además de reiterar la importancia de la **decapitación** como la manera incaica de disponer de los enemigos, mostrando la cabeza como trofeo de guerra (GP 154/154, 194/196: ambos pasajes están precedidos por dibujos sobre el tema), Guaman Poma contextualiza alguno de estos motivos simbólicos dentro del pensamiento incaico, vinculando en ocasiones unos con otros. Al hablar del milagro del apóstol San Bartolomé en los Andes, el cronista se detiene a reflexionar sobre los milagros «en el tiempo del Ynga» y el *pachakuti*, que no es sino «el castigo de Dios» (GP 94/94). Entre estos milagros, «También es pistelencia, castigo de Dios elarse el mays y papas y caer **granisos** sobre la comida» (GP 95/95, mis negritas). En su sección sobre agüeros, Guaman Poma afirma que **la muerte del sol y de la luna (sus eclipses)** anuncian la muerte del padre o la madre (GP 282/284). También relaciona los **eclipses solares y lunares** con la **destrucción cósmica**, en el contexto de la adivinación pre-incaica:

De cómo los dichos filósofos antiguos, que ellos les llamauan camasca, amauta runa, entendían por las estrellas y cometas y del clip de sol y de la luna y de tenpestades y de ayres y de animales y de páxaros. Uían estos dichos señales y dezía que auía de suseder mortansa de grandes rreys de Castilla y de otras naciones del mundo, alzamiento, hambre, sed, muertes de gente



4. Esquema cosmológico de Santacruz Pachacuti Yamqui (1613). Tomado de la edición de Jiménez de la Espada (Madrid 1879).

de pestilencia, guerra o buen año o mal año. Y
ací supieron que auía Castilla... (GP 72/72)

Pero más curiosa aun es su afirmación sobre las procesiones
incaicas para ahuyentar el granizo, el hielo y los rayos:

Procición de granisos y del yelo y de rrayos
que los echan con armas y tanbores y flautas y
trómpetas y canpanillas, diziendo: «¡Astaya!»
Zuua, runa uacchachac cuncayqui cucuscaayque.
Ama ricusayquecho « (GP 285/287)

Jorge Urioste traduce así, en la edición crítica (volumen I) el pasaje
en quechua: «¡Ay, ay! Ladrón, despojador de la gente, te cortaré la
garganta. ¡Que no te vea jamás!». De manera que en este fragmen-
to Guaman Poma vincula el **granizo** y los **rayos** con la noción de
degollación o **decapitación**.

El autor andino también reconoce **la función mediadora del
arco iris, que comunica al Inca con su padre Sol** cuando ora des-
de una ventana del templo Coricancha en el Cuzco:

De cómo el Ynga sacrificaua a su padre el sol
[...] en el templo de Curi Cancha, que todas
las paredes alto y uajo estaua uarnecido de oro
finícimo y en lo alto del techo estaua colgado
muchos cristales y a los dos lados apuntando el
sol. Alumbraua de las uentanas la claridad de
los dos partes, soplauan dos yndios y se c[...]
Entrauan el uiento del soplo y salía un arco que
ellos llaman cuychi.

Y allí en medio se ponía el Ynga, hincado
de rrodillas, puesta las manos, el rostro al sol
y a la ymagen del sol y decía su oración.
(GP 262/264-263/265)

Guaman Poma no es el único de los cronistas en dar noticia
de los motivos que pasarán más tarde a configurar el complejo
simbólico del ciclo de Inkarrí. Sin embargo es probablemente el

que presenta el cuadro más completo de ellos. Valga como contraste el ejemplo del Inca Garcilaso, coetáneo suyo, quien –posiblemente por haberse ausentado durante más de cincuenta años de su patria y haber interrumpido su participación en el desarrollo de la memoria colectiva andina– no altera la muerte histórica de Atahualpa, y en *La historia general del Perú*, publicada al año de su muerte (1617), la describe llanamente: «Bautizáronlo y ahogáronlo a un palo atado». ²⁸ Otros cronistas más tempranos tampoco ideologizan esta muerte. En su *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla* (1534), Francisco de Xerez –testigo presencial de los hechos– indica que «El Gobernador [Pizarro] mandó que no lo quemasen [a Atahualpa], sino que lo ahorcasen a un palo en la plaza». ²⁹ En *Suma y narración de los Incas* (1551), Juan de Betanzos afirma «...y luego fue dado garrote al Atahualpa».

Aunque hay que reconocer que Garcilaso sí describe, dentro del culto incaico, las anomalías celestes como augurios del fin del mundo o la destrucción de un reino ³⁰, Guaman Poma no sólo hace algo parecido, como hemos visto, sino que propone, a través de la simetría, el nexó íntimo entre el mito y la elegía por Atahualpa, lo que lo convierte en primer autor del ciclo de Inkarrí. Más aún, su dibujo sobre la decapitación de Atahualpa –la primera representación visual de esta muerte mitologizada– también inserta a nuestro autor y artista dentro de la tradición de la pintura colonial andina que cultiva este tema, como precursor.

**LA METAFORA COMO *TRASLATIO* :
DEL CODIGO VERBAL AL VISUAL
EN EL TEXTO ILUSTRADO DEL AUTOR
ANDINO³¹**

A Franklin y a Mariana Pease G.Y.,
en su Perú.

La semiótica de la imagen se ha prestigiado como disciplina en las últimas tres décadas a medida que ha ido independizándose de la iconografía tradicional, cuyos aportes empíricos aprovecha. El antecedente legítimo de esta nueva ciencia es, sin embargo, relativamente remoto: la *Iconologia* de Cesare Ripa, cuya primera edición data de 1593. Mientras la iconografía intenta explicar lo que las imágenes representan («declararlas»), la semiótica busca desmontar el mecanismo de la significación. La iconografía se ocupa del significante de la imagen, y la semiótica, de la vida de los signos. En este sentido la contribución de Ripa es revolucionaria: su diccionario de imágenes simbólicas para artistas y emblematistas de la época constituye el primer intento de trabajar exclusivamente con aquellas imágenes cuyo significado es diferente de lo que literalmente ofrecen a la vista. Como tal, elaboró los conatos de una lógica de la imagen —*ragionamiento d'imagini*— que estableció de manera clara la diferencia entre *formare* (la constitución de la imagen) y *dichiarare* (su mera descripción, ligada logocéntricamente en la iconografía tradicional a las referencias textuales) (Damisch 1957).

Ya en el siglo veinte, los trabajos de Panofsky (1939) fundan la dimensión cultural de la iconografía moderna, al proponer tres etapas en el análisis de la imagen: el nivel primario, que revela los tópicos naturales (representación de entidades y eventos reconocidos por todos); el secundario, que examina los tópicos convencionales (motivos o imágenes determinados culturalmente); y el in-

trínseco, que atiende al contenido histórico y cultural de los dos primeros niveles. Y, más recientemente, la semiótica de la imagen emerge en los notables esfuerzos de Umberto Eco (1964) y Roland Barthes (1964) por precisar la posibilidad de la codificación de los mensajes visuales, ante lo que Christian Metz llamó «el impasse de la analogía» (1970): la etapa en que la noción de la iconicidad del signo propuesta por Charles Peirce (1932) detiene momentáneamente el progreso de la nueva disciplina. Barthes plantea el problema en términos contundentes: ¿puede la representación analógica producir verdaderos sistemas de signos, o tan sólo aglutinaciones de símbolos? ¿Hasta qué punto es compatible la analogía con la discontinuidad que parece necesaria a la significación?³² Tanto Barthes como Eco admiten la existencia de códigos icónicos, pero advirtiendo su debilidad en tanto sistemas significativos: ni son universales ni pueden existir fuera del texto. Barthes va aun más lejos, al afirmar que, en última instancia, el código visual depende de la escritura, ya que el sentido «sólo puede ser nombrado». Para ilustrar un caso típico, examina la articulación de los códigos en la publicidad actual, señalando las dos funciones principales de la escritura contigua a la imagen: el **anclaje** (que pretende fijar el sentido, obligando al espectador a leer un mensaje previamente seleccionado por el autor del anuncio, entre otros posibles) y el **relevo** (que completa el mensaje visual proveyendo un sentido que no está contenido en la imagen).

En este contexto, el libro de Bernadette Bucher: *La sauvage aux seins pendants* (1977)³³ supone un aporte seminal al campo que nos ocupa. Describe de manera sistemática el proceso de codificación visual pese a las juiciosas advertencias de Eco y Barthes acerca de su precariedad. Para ello traza las aventuras del signo icónico/motivo de referencia del título –la salvaje de senos caídos– en su doble juego de oposiciones paradigmáticas y sintagmáticas a través de los 400 grabados de los trece volúmenes de los *Grandes viajes* (1590-1634) del editor belga Theodore de Bry, corpus lo suficientemente amplio como para revelar, detrás de múltiples transformaciones, la recurrencia de elementos que constituyen estructuras significativas con mensajes cifrados. El modelo lingüístico, operante en esta incursión de la semiótica de la imagen, no le impide a Bucher percibir la especificidad de los mensajes visuales.

Porque los textos verbales y los textos pictóricos leen de manera diferente. Las distintas implicaciones de cada sistema de signos se perciben mejor cuando consideramos la traslación de códigos que caracteriza a la literatura ilustrada. El estudio del material gráfico de la colección de viajes de De Bry lleva a Bucher a importantes conclusiones al respecto.

El primer efecto de la traslación de códigos que pudo observar fue el de la reducción de atributos sensoriales en el léxico de las ilustraciones. La técnica del grabado –limitada al blanco y el negro –elimina el elemento del color que, con relación a las gentes del Nuevo Mundo tiene dos dimensiones esenciales: una natural (el color de la piel) y otra cultural (la pintura cutánea y el color de los ornamentos). El resultado de la supresión del color es de efecto doble: por un lado empobrece la descripción etnográfica, pero por el otro –al eliminar el criterio físico más importante para la diferenciación racial– hace del indio desnudo un hombre igual, y relega la discriminación al ámbito de lo cultural. Si bien este efecto es intrínseco sólo al medio del grabado en blanco y negro, los otros dos efectos que señala Bucher son el resultado obligado de la traslación del código verbal al visual como tal.

Un segundo efecto está en la pérdida de la negación como recurso retórico. La manera más fácil de describir una entidad desconocida es señalar aquello que **no** es (los indios carecen de casi todo lo que los españoles tienen); pero el dibujo figurativo no puede expresar la negación. Por ejemplo: la carencia de ropa occidental sólo se puede mostrar en un dibujo por medio de un cuerpo desnudo o semidesnudo. Pero ese cuerpo –la afirmación de otro tipo de realidad en sí mismo– necesita manifestarse según las convenciones gráficas de la época. En los siglos XVI y XVII no existía en Europa otra manera de representar la anatomía que la de reproducir, o bien formas desnudas de proporciones clásicas o monstruos medievales. En ambos casos, el mensaje resultante no es precisamente el de la falta de vestimenta, sino la afirmación de un tipo de humanidad (el noble salvaje o el caníbal, las dos caras del mito sobre el amerindio prevaleciente en la edad áurea de Europa, y cuya primera expresión se encuentra en los apuntes del 12 de octubre de 1492 del *Diario de Colón*).³⁴ El tercer efecto produci-

do por la traslación del código verbal al visual es la transformación de la comparación en metáfora. La imagen gráfica no posee el equivalente del medio sintáctico para conectar los dos términos de una comparación verbal; no le queda otro remedio que reducir la comparación a la sustitución o la metáfora (la asimilación completa del término comparado al término comparable: en consecuencia, sólo este último es visible). La traslación de las negaciones y las comparaciones verbales a imágenes resulta —como señala Bucher— en una transformación del sentido que se aproxima a las metáforas de la poesía surrealista.

Partiendo de esta propuesta de Bucher, y teniendo en cuenta que ella no proporciona en su libro ningún ejemplo de este último y tan sugerente efecto de la traslación de códigos, quisiera examinar un caso de *traslatio*³⁵ del código verbal al visual en la *Nueva coronica* de Guaman Poma. Para dicho propósito he escogido dos ilustraciones: la comparación entre ambas, estructuralmente simétricas, revela que la *traslatio* ocurre en la segunda.

¹ JUSTICIA Y CASTIGOS Y PRECIONES Y CÁRZELES DE LOS YNGAS y demás señores prencipales y consejo rreal deste rreyno para el castigo de los malos.

Primer cárzel de los traydores *yscay sonco auca* llamado sancay [cárcel perpetua], cárzel de las ciudades y uillas y pueblos se llamau pinas [cautivo], uatay uaci [cárcel], primer castigo de justicia:

/aswa / masa / Tukumi. Willani. / iskay sunqu awqa / sankay / piñas / watay wasi /

/302[304] / CASTIGO, IUSTICIA / SANCAI [cárcel perpetua], INQUVCICIÓN / yscay sonco auca [traidor] / "Yaya Pacha Camac, uanazac yaya. Cay soncuypa yuyascanmi". ["Padre creador del mundo, voy a escarmentar. Padre, es la memoria de mi corasón."] / "Caypaccho yaya yumauarcanqui, mama uachauarcanqui?" ["¿Es para esto que me engendraste, padre, y me pariste, madre?"] / "Zancay suclla micuay huchazapa soncuuya.". ["Cárcel, cómeme de una vez este mi corasón pecador."] / "Maypim canqui huchazapapac camachic? Quispichiuay, Runa Camac dios." [¿Dónde estás, creador del pecador? Creador del hombre Dios, sálvame."] / castigo

CASTIGO INJUSTICIA SANCION MOVICION



castigo

castigos

5. GP: la cárcel incaica para traidores.

/ *sankay / iskay sunqu awqa / Yaya Pacha Kamaq, wanasaq, yaya. Kay sunquyapa yuyasqanmi. / Sankay suklla mikhurway huchasapa sunquyta. / Kaypaqchu yaya yumawarqanki, mama wachawarqanki? / Maypim kanki huchasapaqpaq kamachiq? Qhispichiway, Runa Kamaq dios. /*

/ 303[305] / PRIMER CASTIGO DESTE REINO /

Castigos y preciones y cárzeles de los *Yngas* para la justicia que tenían en este rreyno para el castigo de los malos:

Zancay,^a cárzeles de los traydores y de grandes delitos como de la ynquiciación. *Zancay* deuajo de la tierra hecho bóveda muy oscura, dentro criado serpientes, colebras ponsoñosas, animales de leones y tigre, oso, sorra, perros, gatos de monte, buytre, águila, lichusas, zapo, lagartos.

Destos animales tenía muy mucho para castigar a los uellacos y malhechores dilenquientes *auca* [enemigo], *yscay songo*^b [traidor], *suua* [ladrón], *uachoc* [adúltero], *hanpioc* [brujo], *ynca cipcica* [murmuradores del Inka], *apuscachac* [soberbio]. A estos dichos le metían *hatun huchayoc* [grandes delincuentes] para que la comiesen bibo y algunos no las comía por milagro de Dios y lo tenía dos días enserrado. Dizen que se sustentaua con tierra y se saluaua destos animales. Luego mandaua sacar el *Ynga* y le daua por libre sin culpa y ací lo perdonaua y lo bolbía la honrra. Y ancí dizen quescapaua desta cárzel llamado *zancay*.

Estos dichos cárzeles auía en las ciudades y no podía auer en otra parte, porque no se podía sustentarse, cino que sólo el *Ynga* lo podía sustentallo. Ni lo podía tener otros señores deste rreyno. Por lo primero, que sólo las grandes ciudades rrequería tenella y lo segundo, la magestad del *Inga* era justicia mayor. Lo tersero, con este miedo no se alsaua la tierra, pues que abía señores desendientes de los rreys antiguos que eran más que el *Ynga*.¹ Con este miedo callauan.

/ *sankay / awqa / iskay sunqu / suwa / wach'uw / hampiyuq / Inka sipsikaq / apuskachaq /*

^a cárcel perpetua

^b lit: de corazón doble.

[Texto verbal correspondiente a la FIGURA 5, según la edición crítica de la *Nueva Coronica*.]

/ 694[708] / POBRE DE LOS INDIOS / DE SEIS ANIMALES OVE COME que tememen [sic] los pobres de los yndios en este rreyno¹ / corregidor, cierpe / "*Ama llapallayque llatanauaycho.*"["No me despojen por amor de Dios; te voy a dar más."] / Por amor de Diosrayco / tigre, españoles del *tanbo* [mesón] / león, comendero / zorra, padre de la dotrina / gato; escriuano / rratón, cacique prencipal / Estos dichos animales, que no temen a Dios, desuella a los pobres de los yndios en este rreyno y no ay rremedio. / pobre de Jesucristo /

/ Ama yapallayki llat'anawaychu. / Diosrayku / tanpu /

/ 695[709] / IGLECIA /

Que los dichos yndios temen del corregidor porque son peores que cierpes, come gente porque le come la bida y las entrañas y le quita hazienda como brabo animal. Puede más que todos y a todos le uense y lo quita en este rreyno y no ay rremedio.

El encomendero lo temen porque es león; cogiendo, no le perdona con aquillas uñas y ser más brabo animal, no le perdona al pobre y no le agradese como ferós animales en este rreyno y no ay rremedio.

Del padre de la dotrina, le temen los yndios porque son mañosos y sorras y licinciados que sauen más que la sorra de cogille y ciguille y rroballe sus haciendas y mugeres y hijas como mañoso y letrado licinciados, bachilleres. Por eso se llaman letrados; el buen sorra es dotor y letrado. Y ancí destrúe en este rreyno a los pobres de los yndios y no ay rremedio.

Del escriuano le temen los yndios porque es gato cazador, azecha y trauaja y lo coge y no le haze mene[a]r al pobre del rratón. Ancí sus haciendas de los pobres yndios lo azecha hasta cogello; en cogiendo, no le haze menear y da priesa de cogérsela y no ay rremedio del pobre de los yndios.

De los españoles del *tanbo* [mesón], pasajeros que no temen a Dios ni a la justicia, lo temen los yndios porque son tigres, brabo animal. En llegando al *tanbo*, taca *mitaya*, toma *mitayo*, taca rrecaudo y serbicios y le toma ualor de dies pesos y se lo gasta y no le paga y no mira ci es alcalde o cacique prencipal o pobre yndio. Le da de muchos palos y le quita quanto tiene y se los lleua, acimismo en los pueblos y en las estancias y es peor que los demás animales y no ay rremedio de los pobres yndios.

De los caciques prencipales que se hazen de yndio bajo, cacique y mandoncillos de dies yndios los cinco se hazen *curaca*, prencipal.

Déstos temen los yndios pobres porque son rratones. Lo hurtan de día y de noche sus haziendas; cin que nadie lo ciente hurta y lo rroba. Pide demás de la taza y *ricachicos*, *ysangas* [cestillo],^a fruta, plata y otras comidas y le gasta de las comunidades y de *sapci* quanto puede, que cinifica mayor que todos los animales porque de día y de noche nunca para y no ay remedio de los pobres yndios deste rreyno.

Y ancí de la cierpe, león, tigre, sorra, gato, rratón, destes seys animales que le come al pobre del yndio, no le dexa menearse y le desuella en el medio y no ay menear. Y entre estos ladrones unos y otros entre ellos se ayudan y se faboresen. Y ci le defiende a este pobre yndio el cacique prencipal, le comen todos ellos y le mata. Y ací el cacique prencipal no le conosca de causas ciuiles, criminales porque son enemigos mortales en este rreyno.

/ tanpu / kuraka / rikachiku / isanka / sapsi / mitayu /

^a GH, p. 469

[Texto verbal correspondiente a la FIGURA 6, según la edición crítica de la *Nueva coronica*.]

La primera ilustración –de la primera mitad del manuscrito, la *Nueva coronica* (una etnografía de la prehistoria andina) pertenece a la sección que trata de las instituciones incaicas (FIGURA 5). Muestra al prisionero rodeado de animales salvajes en la cárcel destinada a los traidores. No perdamos de vista el hecho de que la identidad cultural de Guaman Poma es ambigua. No es un mestizo, como Garcilaso Inca, sino heredero autoproclamado de las dos dinastías reales del Perú prehispánico, los incas y los yarovilcas. Aunque exalta la justicia incaica de cara al régimen español, como yarovilca –perteneciente a uno de los principales señoríos étnicos sojuzgados por los incas– también la denuncia cuando habla de la «inquisición» o *sancay* : «...con este miedo no se alsaua la tierra, pues que³⁶ abia senores descendientes de los rreys antiguos que era mas que el Ynga. Con este miedo callauan» (GP 303/305). El texto visual es ambiguo en tanto que permite la lectura de dos mensajes contrarios: 1) el rigor de la justicia incaica propuesto como ejemplo, 2) denunciado por inhumano. Interesantemente, Guaman Poma no emplea aquí un anclaje clarificador del mensaje icónico, sino un relevo que reitera la ambigüedad de la imagen.

POBRE DE LOS INDIOS DE SEIS ANIMALES QUE

me que me men. los pobres de los yns en este Reyno



coaxa
sierpe

amallapallay que tigre
latana uayicho
por amor de
dios rayo

espanoles del tabo

leon
comen deo

gorra
pídelo de trina

gato
españolano

rraton
caci q principal

es tos dgos animales q
no temen dios de suella
alos pobres de los yns
en este Reyno y no ay
debe dio

pobre de jesu cristo

quelos

6. GP: el indio asediado por seis funcionarios coloniales.

Echemos una mirada a este relevo ambiguo (el anclaje es pura nominación aquí: un título bilingüe: «CASTIGO IUSTICIA/SANCAI INQUICION», y un subtítulo que reitera concisamente lo antedicho: «castigo»). Podemos notar que, por un lado, el prisionero, hablando en quechua, admite su culpa y consecuentemente la justicia de un merecido castigo: «*zancay suclla miccuay huchazapa soncuyta* « (cárcel, devora de una vez éste mi corazón pecador); por el otro, el patetismo de la queja deja al lector con la sospecha de que el rigor ha sido excesivo («*caypaccho yaya yumauarcanqui mama uachauarcanqui*» (¿y para esto me engendraste, padre, y me pariste, madre?) A pesar de que a los ojos del Inca el prisionero es un traidor, la ilustración lo convierte en un creyente precristiano: «yaya pachacamac uanazac yaya» (Padre creador del mundo, me enmendaré), «*maypim canqui huchazapapac camachic quispichiuay runacamac dios*» («¿dónde estás, creador del pecador? Creador del hombre, Dios, líbrame»).³⁷ Y éste es precisamente el argumento que subyace la justificación teleológica que Guaman Poma hace de la conquista española: los indios preincaicos eran cristianos. Monoteístas por naturaleza, «una sombrilla del conocimiento de Dios» los guió por el camino de las siete virtudes y los diez mandamientos. La visita temprana de San Bartolomé confirmó su fe intuitiva. Para prestigiar su causa ante los ojos de Felipe III, Guaman Poma advierte que desciende directamente de esta «edad de oro» de la virtud, la cuarta era de los indios *aucaruna*.

Pero según explica el cronista, la idolatría incaica hizo que los primeros andinos abandonaran el monoteísmo por el culto del sol y de las huacas o deidades telúricas. La versión que ofrece Guaman Poma del mito de origen del Cuzco difiere de las de otros cronistas como el Inca Garcilaso: mientras que para éste el primer Inca, Manco Capac, desciende del sol y de la luna, para nuestro autor desciende del sol y de una hechicera. Mama Uaco divulgó el error y la superstición a través de los Andes, anulando la labor evangélica de San Bartolomé. La conquista fue entonces necesaria para restablecer la fe cristiana en el Perú.

Sin embargo, la colonización fue otra cosa, y los abusos y la explotación del nativo, que se intensificaron tras la decapitación de Tupac Amaru, el último líder de la resistencia neo-inca, ordena-

da por el virrey Toledo en 1572, viraron el mundo al revés en un *pachakuti*³⁸ o cataclismo cósmico que la carta-crónica de Guaman Poma –también documento mesiánico, como lo ha demostrado Juan Ossio (1973)– pretende remediar.

La segunda ilustración (FIGURA 6) pertenece a la sección del *Buen gobierno* de la crónica, que denuncia los excesos del régimen colonial y propone una utopía política andina. Presenta al indio de la colonia, asediado por animales que lo acosan. Mantiene la misma estructura del dibujo anterior, pero transforma el mensaje. El primer dibujo incluía textos verbales con una función de relevo como monólogo; aquí tenemos un breve relevo bilingüe que por el momento no me interesa y abundante anclaje en la forma de nominación bilingüe de los animales y los comentarios sermonarios del autor en el título y el subtítulo del dibujo, en los que podemos percibir el eco de las beatitudes: «Pobre de los indios de seis animales que come que le temen los pobres de los yndios en este rreyno», «estos dichos animales que no temen a dios desuella a los pobres de los yndios en este rreyno y no ay remedio/pobre de jesucristo».

Contrario al caso del primer dibujo, aquí los animales que acosan al indio no son representaciones miméticas a tomarse en sentido literal. El anclaje (las etiquetas verbales que nombran a cada animal en la imagen) revela la serie de equivalencias: serpiente/corregidor, león/encomendero, rata/cacique indio, tigre/español del tambo, zorra/padre de la doctrina, gato/escribano. De igual manera, el texto verbal que sigue a la ilustración explica ambos términos de cada comparación. Aquí tenemos, en plena visibilidad, no sólo el plano real y el plano imaginario de cada comparación, sino la palabra o la frase conectiva que vincula ambos términos («son peores que», «es», «son», «sauen mas que», «es» «son», «son») en una relación de equivalencia. Lo que funciona como símil en el código lingüístico deviene necesariamente metáfora en el código visual. El término comparado desaparece y sólo su sustitución imaginaria permanece. Así, en la imagen no vemos ni al corregidor, ni al encomendero, ni al cacique, ni al español del tambo, ni al padre de la doctrina, ni al escribano, sino a la serpiente, al león, a la rata, al tigre, a la zorra y al gato. El mensaje de la

denuncia gana en fuerza, tornándose contundente. Del incario al virreinato, la conquista sólo ha supuesto un cambio de cárcel para el hombre andino. Pero lo que en tiempos prehispánicos era un aparato represivo encaminado a sofocar la subversión de los señorios étnicos asimilados al imperio, ahora se ha convertido en todo un sistema de vida carcelario.

**LA ESTRIDENCIA SILENTE:
ORALIDAD, ESCRITURA E ICONOGRAFIA³⁹**

A la memoria de Alfredo Zitarrosa,
«la volandera voz que sin la boca sigue»,
al decir de Eduardo Galeano.

«y escucho con mis ojos a los muertos»
(Quevedo)

INTRODUCCIÓN. Desde que Marshall McLuhan (1962, 1964) propuso que la tecnología al servicio de la comunicación de masas supone para el siglo veinte la recuperación del espacio acústico que la cultura literaria invadió a partir de Gutenberg, algunos lectores se han sensibilizado al problema de la oralidad. No me refiero al de la tradición oral, cuya morfología y funcionalidad han merecido amplio examen (vale recordar a Jan Vansina, Paul Zumthor, Albert Lord, Jacques Goody, Ruth Crosby, Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán, Claudio Guillén y Walter Ong), sino al de la oralidad mediada por la escritura. En el caso de las letras hispánicas, esta curiosidad apenas se ha traducido en estudios concretos. Una excepción notable es Stephen Gilman, a quien debemos la exploración de la oralidad en *La Celestina*.⁴⁰ De la falta de bibliografía crítica en torno al tema se lamenta Margit Frenk,⁴¹ autora de un ensayo imprescindible: «Lectores y oidores': la difusión oral de la literatura del Siglo de Oro» (1980).

Hoy quisiera llevar esta preocupación de Frenk allende los mares, a nuestra América, y en particular a la colonia: la otra cara del Siglo de oro. Se trata del autor andino Guaman Poma de Ayala, y su monumental crónica ilustrada de 1615 sobre el Perú.

Pero antes precisemos qué se entiende por oralidad. El concepto es muy amplio y tiene por lo menos cinco referentes: 1) literatura oral de transmisión oral (tradición popular, épica, folklore, mitos, romances, textos rituales), 2) literatura escrita de transmi-

sión oral (por ejemplo, buena parte de la literatura medieval, como el mester de clerecía; entonces «publicar» significaba leer en voz alta a un público: «oír por libros»; pero también una porción significativa de los textos impresos del Siglo de Oro, como apunta Frenk), 3) una dimensión esencial de toda poesía, pero sobre todo de aquella que privilegia el ritmo (piénsese en la poesía negra del puertorriqueño Luis Palés Matos o del cubano Nicolás Guillén), 4) una retórica o modalidad discursiva que atraviesa fronteras temporales, espaciales y genéricas (ello incluye cosas tan diversas como la recreación del habla oral madrileña en Galdós, el diálogo dramático en la poesía de Lorca, el tono conversacional en la poesía de Ernesto Cardenal y Nicanor Parra, el habla popular y plebeya en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez), y 5) la transmisión mecanizada de la voz (en la televisión, discos, grabaciones, videos, cine).

Entre los diversos sentidos del término oralidad me interesa explorar, en el caso de Guaman Poma, la oralidad como retórica, lo que ha de llevarnos necesariamente a interrogantes sobre la posibilidad de la transmisión oral de su crónica.

La Nueva coronica i buen gobierno es uno de los textos más ricos y complejos de nuestras letras coloniales. Marcado por la policulturalidad, que funde las tradiciones hispánica y nativa, y dentro de ésta, las posturas inca y yarovilca, también exhibe una heteroglosia extrema: la coexistencia de códigos o lenguajes, el texto visual y el verbal, dibujo y escritura. En esta última tenemos un agudo poliglotismo que incluye español, quechua, aymara y otras lenguas del altiplano, así como el latín. Escritura que deja resquicios por donde se filtra una voz que pugna por hacerse oír.

Escritura, oralidad, iconografía y mestizaje. No podemos polarizar la procedencia cultural de estos medios en términos de lo crudo versus lo cocido, proponiendo de manera fácil que oralidad e iconografía (sistemas más primitivos) le vienen a Guaman Poma de la tradición andina, y la escritura, de la hispánica. Porque si bien la escritura procede de una fuente culta, la occidental, plasmada en la Biblia y la oficialidad burocrática estatal,⁴² tanto oralidad como iconografía son mestizas. La oralidad en tanto tradi-

ción oral es nativa, y en tanto retórica sermonaria es europea. Y los dibujos también tienen una procedencia dual: las pinturas de la dinastía incaica, como lo ha observado Mendizábal Losack (1961) y la política de comunicación visual de la Contrarreforma sobre la que hablo en otro lugar (1979).

Me propongo, entonces, estudiar la oralidad, mediada en la *Nueva coronica* por la escritura, enfocando en la retórica del grito, tan importante en un texto político como lo es el del cronista indio como la ironía y la comunicación subliminal.⁴³ Me interesa examinar el tono (en particular, la estridencia) en textos silentes. Ver cómo se construye el grito en un texto escrito sin puntuación ni marcadores sintácticos. Y, ya en el terreno de la traslación de códigos, ver cómo traduce el contenido píscuico del grito en un texto visual, sin palabras.

DE LOS USOS DE LA ESCRITURA⁴⁴. Antes de hablar de oralidad hay que reconocer un hecho: Guaman Poma hace una apología de la escritura a lo largo de todo su extenso texto. De diversas maneras. Primero, a través de las convenciones bibliográficas con que rigurosamente prepara su manuscrito para la publicación, señaladas por Rolena Adorno (1977): el frontispicio, el colofón, los reclamos a pie de página y la paginación misma, y el índice de materias. Esta insistencia por publicar resulta plenamente moderna en un autor todavía aferrado en gran medida al mundo medieval. Guaman Poma previó con clarividencia la importancia futura de su obra: «lo tendra en el archibo del mundo como del cielo en el catredral de rroma para memoria y en el cauesa de nuestra cristiandad de nuestra espana a donde rrecide SCRM» (GP 737).⁴⁵

En segundo lugar, a través de lo que hoy podríamos llamar la inversión de la propuesta de Ferdinand de Saussure. El lingüista belga manifestó en 1916 la necesidad de una ciencia general de los signos (semiología), que habría de incluir a la lingüística.⁴⁶ En 1964 Barthes subvierte esta propuesta al reconocer que

no es del todo seguro que en la vida social de nuestro tiempo existan, además del lenguaje humano, otros sistemas de signos de relativa

amplitud. [...] Es cierto que objetos, imágenes, conductas pueden significar, y de hecho significan abundantemente, pero nunca en forma autónoma; todo sistema semiológico se mezcla con el lenguaje [...] somos, más que antes y pese a la invasión de imágenes, una civilización de la escritura [...] el sentido no puede ser más que nombrado... (1974:11-12)

¿Qué tiene esto que ver con Guaman Poma? Pues que paradójicamente la imagen parece insuficiente en un texto que de ella depende, y requiere en el interior mismo del espacio visual la presencia de la palabra, en una relación estructural de lo que Barthes nombra, en su ensayo «Retórica de la imagen» (1964), **anclaje** (redundancia) o **relevo** (sustitución). En otras palabras, de los 398 dibujos del manuscrito de 1189 páginas del autor andino sólo hay uno que no contiene etiquetas verbales. La escritura invade la imagen asumiendo diversas formas y funciones que he examinado recientemente (1982), porque sólo el código lingüístico puede generar juicios y proposiciones de forma inequívoca.

Y es que también la durabilidad de la escritura (*verba volant, scripta manent*) la revistió de autoridad absoluta en la Edad Media y el siglo dieciséis. La experiencia colonial le enseñó a Guaman Poma que la escritura está íntimamente ligada a la burocracia del aparato estatal, en cuyo seno memoriales y ordenanzas traban animado diálogo. Vehículo de las leyes inhumanas de la colonia, tiene *ab initio* para el cronista la misma función negativa de mecanismo de control social de los muchos por los pocos de la que habla Lévi-Strauss al plantear el caso de los Nambikwara en *Tristes tropiques* (1955).⁴⁷ Pero el autor andino la subvierte haciéndola instrumento político de su propuesta de buen gobierno, y la convierte en criterio civilizatorio. Los pocos personajes ejemplares de la vida colonial aparecen en sus dibujos libro en mano (FIGURA 7), y aun cuando celebra el sistema de contabilidad incaico por quipus, al hablar de Condor Chaua, su pariente, dice Guaman Poma: «fue muy grande su auilidad mejor fuera en papel y tinta» (GP 361).

BVENGOBIERNO DŌ ANDRES MAR

ques de canete s.^a de las villas de argete bizo veyesterzeros de un

Reyno



el marqués de canete don an dres ^{bizo vey 3} h u r t a d o de men do n el b i e r n o
 peso agovernar por el mes de febrero de laño de mill y quinientos
 cinquenta ~~h u r t a d o~~ y seys años — en tiempo del Rey felipo e
 g. n. 20

7. GP: el virrey Marqués de Cañete, con libro y rosario.

La escritura es además una suma de ausencias: la del escritor (que no está presente cuando se lee), la del lector (que no está presente cuando se escribe) y la del referente, que no vemos nunca. De ahí que el escritor deba ficcionalizarse tanto a sí mismo como a sus lectores. Guaman Poma aprovecha políticamente esta necesidad inherente al arte de escribir creando máscaras para sí y para los receptores de su carta-crónica.

Justo en el umbral de la modernidad, con la aparición de la imprenta encontramos en los primeros libros una galaxia de prólogos, dedicatorias, invocaciones, cartas y versos con los que el autor se presenta (entiéndase, se ficcionaliza), encarece su obra y señala a los lectores el rol que han de asumir. En la *Nueva coronica*, ya lista para la impresión, según las intenciones de su autor, no faltan las cartas de presentación que cumplen la función de materializar tanto al autor como a los lectores, una –ficticia– de don Martín Mallque, su padre, y otra suya, ambas dirigidas a Felipe III.

Echémosle un vistazo a la ficcionalización del autor a lo largo del texto. Guaman Poma se autoproclama heredero de las dos dinastías reales del Perú prehispánico al momento de la conquista, los incas y los yarovilcas. Su madre fue Juana Curi Ocllo, hija menor –según el cronista, quien se vale de la ambigüedad término *sullk'a*– del décimo Inca Tupac Yupanqui. En este punto hay una obvia exageración, ya que de ser hermana del Inca andaría cerca de los sesenta años al casarse con el padre de Guaman Poma. Pease⁴⁸ apunta a la polisemia de la voz *sullk'a*, que literalmente quiere decir «menor», pero que también tiene el sentido de descendiente unilineal femenino en cuarto grado de la *panaca* (según Zuidema,⁴⁹ grupo formado por los descendientes de un jefe inca, con excepción del heredero del trono). De lo que se desprende que probablemente la madre de Guaman Poma fue descendiente de la *panaca* que tendría como ancestro común a Tupac Yupanqui.

Aun más importante es la figura del padre, que se convierte en uno de los protagonistas de la *Nueva coronica*. Los yarovilcas allauca huánucos - dinastía que señoreaba el Chinchaysuyo con anterioridad al incario, y de la que tenemos noticia por otros documentos previos a 1615, como la visita de Ortiz⁵⁰ –aparecen en la

crónica rodeados de una aureola mítica. Al enumerar las cuatro edades anteriores al advenimiento del imperio incaico, el cronista sitúa a los yarovilcas dentro de la cuarta edad de los *aucaruna* o gente guerrera. Los yarovilcas logran –según el autor andino– la unidad imperial antes que los incas, al establecerse en Allauca Huánuco y dominar el Chinchaysuyo, el Andesuyo, el Collasuyo y el Condesuyo. En esta edad se cumple también un reino de la virtud precristiano, monoteísta. Después de conquistada por Tupac Inca Yupanqui, la dinastía de los yarovilcas pasa a ocupar un puesto importante dentro del incario, y varios de sus miembros principales entran al consejo del Inca. Guaman Chaua Allauca Huánuco –abuelo o bisabuelo de Guaman Poma– es nombrado «segunda persona» o virrey del Inca en todo el reino. La identificación del cronista con la rama paterna de su linaje –«porque el hombre haze la casta que no la muger» (GP 454)– lo hace engrandecer la memoria de su ascendencia yarovilca, cuya época eleva a la categoría de edad dorada.

El padre de Guaman Poma –Martín Mallque de Ayala, de estirpe yarovilca– figura en la crónica como importante aliado de los españoles durante las primeras décadas de la conquista. El autor afirma que fue, como Guaman Chaua, segunda persona de Tupac Yupanqui; que conoció a Huayna Capac y a Huáscar; que fue, con Hernando Cacyamarca fundador de Huamanga; y que tomó parte en la prisión de Tupac Amaru en Vilcabamba, realizada por el capitán Martín García de Loyola por orden del virrey Toledo. Porras Barrenechea (1948) considera que esta caracterización de un personaje que probablemente no fue más que un humilde cacique de Lucanas y sirviente de un hospital durante la época española es pura ficción y obedece a propósitos de encumbramiento personal por parte de Guaman Poma. Y aunque habría que matizar la afirmación de Porras, no me parece aventurada.⁵¹

A más de sus antecedentes, tenemos los oficios que exhibe Guaman Poma a través de su texto: intérprete o «lengua» del extirpador de idolatría Cristóbal de Albornoz, cacique y escribano. Ninguno de los tres me parece dudoso. Pero otros aspectos de su personalidad, también construida gráficamente, resultan sospechosos. En el frontispicio figura como príncipe, con escudo de halcón

y puma, situado debajo de Felipe III como su segunda persona, lo que se reitera en el capítulo de la pregunta, en el que funge como consejero real. También autotitulado «coronista del rreyno», parece complacerse sobre todo en su función de autor: es el título que le otorga una y otra vez (más de 28 veces) Felipe III en el diálogo ficticio que sostiene con el cronista. Entonces es la escritura lo que le confiere su dignidad más alta, la credencial suprema que lo eleva a la estatura del primer receptor de la carta-crónica, el rey.

Pero también el lector –en este caso, los lectores– deben inventarse. Es cierto que un narrador oral construye un poco a su audiencia, al pedir la suspensión del juicio crítico con frases como «érase una vez» o la inmersión en el contexto de lo sagrado con fórmulas rituales; sin embargo la presencia viva del oyente limita, a través de la interacción dialógica con el narrador, dicho intento de ficcionalización. La distancia entre autor y lector que caracteriza a la escritura le permite una enorme libertad al primero. El escritor crea a su lector como bien observó Henry James, tanto como a sus personajes⁵². *La Nueva coronica* de Guaman Poma tiene dos lectores que asumen un rol protagónico, uno individual (el rey de España, Felipe III), y otro colectivo (los distintos sectores sociales y étnicos del virreinato peruano). Pero aún el mismísimo Papa figura como lector.

Ya vimos al inicio de este libro cómo el frontispicio de la *Nueva coronica i buen gobierno* construye gráficamente al Papa y al rey como lectores, y aún al autor mismo. Es interesante recordar la relación estructural que los vincula a los tres. Si tomamos en cuenta el simbolismo espacial de la cosmología andina que valida éticamente las posiciones dentro de los dibujos del cronista,⁵³ tenemos que el Papa ocupa la posición de privilegio absoluto: *hanan* o arriba y la derecha (asumiendo, con Guaman Poma, la perspectiva interna del campo visual). Como sus subordinados, el rey y el autor ocupan la posición inferior y la izquierda (*hurin*). El cronista, súbdito de Felipe III, aparece debajo de éste. Pero significativamente su mirada apunta en diagonal, como lo ha visto Adorno (1982), al Papa, como reconociendo la preponderancia del poder religioso sobre el político, lo que sentará en la obra las bases para las pretensiones de una cierta soberanía andina.

En la primera página aparecen los públicos de la colonia que se beneficiarán con la obra:

la dicha coronica es muy util y prouechoso y es'bueno para emienda de uida para los cristianos y enfieles y para confesarse los dichos yndios y emienda de sus uidas y herronia y para sauer confesarlos a los dichos yndios los dichos saserdotes y para la emienda de los dichos comenderos de yndios y corregidores y padres y curas de las dichas dotrinas y de los dichos mineros y de los dichos caciques prncipales y demas yndios mandoncillos yndios comunes y de otros espanoles y personas...

En la página 4 Guaman Poma le habla en segunda persona al Papa y le ofrece su «obrecilla yntitulado primer coronica y buen gobierno deste rreyno», y le dice que espera respuesta: «enbianos V santidad en bueso nombre a bueso nuncio carta» (notemos que de paso se está ficcionalizando, pues se coloca en una posición de privilegio que le permite reclamarle al Papa una contestación). A esto le siguen las dos cartas a Felipe III que ya he mencionado, una ficticia de su padre y otra del cronista. Desde este momento la obra asumirá su condición híbrida de carta-crónica que ha reconocido Murra,⁵⁴ pues la narración en tercera persona se verá ininterrumpida a menudo por la irrupción de la segunda persona que apostrofa al rey.

Ni que decir tiene que el primer ingrediente de la ficcionalización de estos lectores –Papa, rey y público peruano– está en el simple hecho de que nunca lo fueron. Al Papa no le llegó la crónica, Felipe III probablemente no la leyó, aunque sí parece haber llegado a la corte madrileña,⁵⁵ y como no se publicó hasta 1936, la sociedad virreinal no la conoció. Pero examinemos más de cerca la construcción de los pretendidos receptores principales del texto, el rey y las distintas castas y grupos de la colonia peruana.

La ficcionalización del rey recorre la obra entera, y se inicia cuando Guaman Poma abre su carta diciendo: «muchas ouses

dude SCRM azeptar esta dicha ynpresa y muchas mas despues de auerla comensado me quise bolber atras jusingando por temeraria mi entencion» (GP 8). De entrada el autor crea una sorpresiva relación de dependencia entre el monarca y su persona: el rey le ha tenido que rogar insistentemente para que se decida a escribir la crónica como servicio a la corona. Un pasaje posterior muestra al autor andino oscilando entre el tuteo y el tratamiento formal que merece el rey, a quien explica, advierte y amonesta:

ues aqui SM lo que a de consederar que en las minas de azogue se acauan y los que quedan son asogados que no uale un pito y ci no lo rremedia se acauara a VM y a su corona rreal le a de doler a los mineros no les duele ni se le da nada –tanpoco quiero que se cierre antes aumente y ayga mas minas y rriquesas– diga VM como yo rrepartire yndios para la labransa y dare horden de que no se muera tanto y se saque facilmente el azogue pero a de comunicar VM comigo y aconpanar y dare mi pareser como principe de los yndios y segunda de VM deste rreyno seruidor de dios y de V corona rreal y cristiano catolico... (GP 933-934)

Resulta evidente que en la comunicación con el rey Guaman Poma no sólo lo construye como lector, sino que se crea a sí mismo como consejero real, lo que hace de la *Nueva coronica* una versión americana de ese género bimilenario que es la literatura *de regimine principum* o de consejo de príncipes.⁵⁶

La construcción de Felipe III *vis à vis* Guaman Poma se logra sobre todo en el «Capítulo de la pregunta» (GP 960-981), que es una suerte de manual de consejería real dentro de la misma crónica, que también lo es. Diálogo ficticio entre el autor y el rey que va precedido de un dibujo (FIGURA 8) cuyo anclaje lee: «presenta personalmente el autor la coronica a su magestad», y por unas instrucciones rotundas de cómo han de comportarse ambos:

961

PREGUNTAS V.M. RESPUESTAS DON FELIPE EL TER



presenta personalmente el autor las oraciones sumas sacra.

8. GP: el autor andino como consejero real.

pregunta SCRМ al autor ayala para sauer todo lo que ay en el Reyno de las Yndias del piru para el buen gobierno y justicia y remediallo de los trauejos y mala uentura y que multiprique los pobres yndios del dicho Reyno y emiende y buen egenplo de los espanoles y corregidores y justicias –padres dotrinantes comenderos– caciques prencipales y mandoncillos a la pregunta de su magestad rresponde el autor - y habla con su magestad y dize –SCRМ– a me a de uyr muy atentamente acauado pregunte VM yo me huelgo de dalle el auiso de todo el Reyno para memoria del mundo y grandesa de VM [...] agradescame este seruicio de treynta años [...] y anci que por lo escrito y carta nos ueremos y aci VM me uaya preguntando yo le yre rrespondiendo desta manera (GP 960-962)

Comienza entonces el rey de preguntar, y en su primera intervención honra a Guaman Poma con el título de «don»: «don Felipe autor ayala dime como antes que fuese ynga auian multiplicado los yndios de este rreyno» (GP 962). La ignorancia del ficcionalizado rey en cuanto a sus territorios es crasa, y pregunta pormenorizadamente sobre cómo administrar «el reino del Perú». El cronista propone entonces su programa de reformas, y –fiel a la línea de los dominicos– lo respalda con la insistencia en las ventajas prácticas que le supondrá a la corona el mejor tratamiento del indígena. Con un descaro que a menudo recuerda el tono de Lope de Aguirre en su notoria misiva a Felipe II, Guaman Poma le echa en cara al rey –en agudas sentencias sobre la estructura económica del imperialismo que hoy resultan sorprendentemente actuales– su dependencia de las gentes del Nuevo Mundo: «digo a VM que de los yndios tiene rrenta VM y yo soy príncipe soy por ellos» (GP 970), «porque cin los yndios VM no uale cosa porque se acuerde castilla es castilla por los yndios» (GP 964). Pero al mismo tiempo que Felipe III queda ninguneado por su ignorancia, Guaman Poma lo eleva al más alto de los rangos en el mundo andino, al llamarlo «rey ynga» (GP 967).⁵⁷ Y es que su propuesta de buen gobierno requiere del poder absoluto de aquél que puede implantarlo.

En cuanto a la sociedad virreinal, la *Nueva coronica* la recrea en toda su diversidad a través de los llamados «prólogos» que cierran las distintas secciones del texto. Epílogos al discurso, al apostrofar al lector para que entienda la moraleja del pasaje precedente, estos pequeños sermones tienen un sentido –lo ha visto Adorno (1986)– de prólogo a la acción extratextual, al pretender cambiar la conducta de los lectores. La ambición totalizadora de Guaman Poma se revela en la abundancia de sus prólogos: son 21, aunque dos de ellos no se nombran como tales:

- al lector cristiano (GP 11)
- a los lectores de *Uari Uira Cocha runa* (GP 52)
- a los lectores de *Uari runa* (GP 56)
- a los lectores de *Purun runa* (GP 62)
- a los lectores de *Auca Pacha runa* (GP 78)
- al lector de los *Yngas* (GP 119; éste no se llama prólogo pero funciona como tal)
- a los lectores mujeres, *coya*, *capac uarmi*, *curacac uarmi*, *allicac uarmi*, *uaccha uarmi* (GP 144)
- a los lectores cristianos españoles (GP 367)
- a Su Santidad y Su Majestad (GP 486)
- al lector cristiano de los tambos (GP 545)
- a los lectores encomenderos de indios (GP 559)
- a los lectores padres de este reino (GP 659)
- a los lectores reverendos arzobispo, obispo, inquisidor, prelado, visitador (GP 700)
- al cristiano lector esclavo, negro y negra (GP 711)
- a los cristianos lectores que pretenden oficios y beneficios, corregimientos y gobierno (GP 737)
- a los cristianos lectores *capac apo*⁵⁸, caciques principales, administradores, tenientes generales, administradores, tenientes generales de corregidor, escribanos de cabildo (GP 818)
- a los cristianos lectores *capac apo*
- a los cristianos lectores indios, indias (GP 908)
- a los lectores de las consideraciones (GP 958)
- a Vuestra Sacra Católica Real Majestad (GP 980)
- al lector cristiano de las ciudades y villas, aldeas y pueblos de indios y provincias de estos reinos de las Indias (GP 1075)

a los cristianos del mundo (GP 1168; sin llamarse prólogo funciona como tal)

El primer y el último prólogo apostrofan al lector cristiano en general; desde el segundo ya se empiezan a pormenorizar los distintos sectores de la sociedad colonial según castas y oficios. El rey recibe dos prólogos, y uno lo comparte con el Papa. En casi todos se habla del libro, sus capítulos, y de la lectura; ello resulta coherente si recordamos la intención explícita del autor de publicar el manuscrito, pero bastante ilógico si pensamos en el analfabetismo masivo del virreinato. Sólo unos pocos de los nombrados lectores pudieron haberlo sido: el rey, el Papa, los administradores de la colonia y los clérigos; no así los indios, negros y criollos como público general. Esta insistencia en hablar de lectores sin que se le escape una sola vez el término «oidores» bien podría ser una estrategia del cronista para elevar la sociedad peruana ante los ojos del rey, haciéndola culta y por tanto merecedora de atención, capaz de aprender y enmendarse.

HACIA UNA LECTURA ORAL DE LA NUEVA CORONICA. Al momento de la conquista Europa entraba, con la imprenta, en una nueva era que habría de revolucionar la cultura occidental. Pero los primeros colonizadores –aventureros, misioneros y marginados de toda laya– procedían del viejo mundo medieval, rural y guerrero, donde aún reinaba la voz. Guaman Poma mismo alude a la cultura oral que llega a América con España:

todo castilla ubo grandes alborotos
era de dia y de noche entre suenos
todo decia yndias yndias oro plata
oro plata del piru hasta los mucicos
cantaban el rromanse yndias oro plata
(GP 372)

Ahora bien, en una sociedad piramidalmente estratificada como la colonial, muy pronto se delimitarían las fronteras entre la escritura (el dominio de la autoridad, tanto civil como eclesiástica) y la oralidad (la esfera de la idolatría y el mesianismo, de la cultura nativa, proscrita). Como lo ha visto Jacques Goody (1980), se

trata del conflicto entre el sacerdote y el profeta, la Iglesia y la secta, el texto fijo y el enunciado cambiante. En el caso de nuestro cronista, hemos visto que utiliza la escritura de la oficialidad virreinal para subvertirla. Y uno de los modos que asume esa subversión es la oralidad. Oralidad mediada por la escritura y que se hace presente de dos formas: como contenido (la tradición oral nativa) y como forma (la retórica sermonaria).

Buena parte de la originalidad de Guaman Poma está en la producción de un discurso ideológico basado en la tradición oral de la cultura autóctona, en la que la poesía ocupa un lugar privilegiado. Debemos un enjundioso estudio sobre el tema a Jean-Philippe Husson (1985), quien propone que el autor andino explota su material etnográfico para defender sus tesis políticas: celebra la sociedad inca por su rigor en la administración de la justicia (diversos *harawi*), así como por su glorificación del trabajo (los *haylli*) y aún por la denuncia de los males del alcoholismo y por su castigo de la lujuria. Aunque no lo señala Husson, también podemos considerar el empleo de los cantos religiosos de las cuatro edades preincaicas como parte de un argumento político contundente:

los uari uira cocha runa :

*ticze caylla uira cocha dios maypim
canqui hanac pachapicho uco pachapicho
ticze caylla pachapicho runa camac
allpamantallutac cay pacha ymaymanatapas
rurac* (traducción de Guaman Poma: «o dios mio espanol hazedor de los hombres y del mundo adonde estas en el cielo o en el infierno hazedor de los hombres de la tierra y este mundo y todas las cosas hazedor de ellas», GP 911-912)

*capac senor haycacaman caparisac mana
oyariuanquicho cayariptipas mana hay
niuanquicho* (traducción de Guaman Poma: «senor hasta cuando clamare y no me oyras y dare bozes y no me rresponderas», GP 50)

maypim canqui maypim canqui yaya
(mi traducción: «¿Dónde estás, dónde estás,
padre?», GP 51)

los *uari runa*:

ticze caylla uiracocha maypim canqui
hanac pachapicho cay pachapicho uco
pachapicho cay pachapicho cay pacha camac
runa rurac maypim canqui oyariuay
(traducción de Guaman Poma: «o señor adonde
estas en el cielo o en el mundo o en el cabo
del mundo o en el ynfierno adonde estas oyme
hazedor del mundo y de los hombres oyme dios»,
GP 54)

los *auca runa*:

hayca pachacama capac apo señor caparimosac
mana oyariuanquicho cayariptipas manatac
hay hiuanquicho apo dios nauzacho canqui
manacho cauariuanquiman yanapauay apo yaya
dios (mi traducción: «¿Hasta cuándo, poderoso
señor, he de clamar por ti? Te llamo y no me
oyes, tampoco me miras, señor Dios. ¿Acaso
eres ciego? ¿No te dignarías mirarme? ¡Ayúdame,
padre todopoderoso, Dios!», GP 78)

En todos estos pasajes encontramos al hombre andino de las primeras edades rezando a un único Dios. Y es que, como ya señaláramos en el ensayo anterior, para Guaman Poma sus antepasados preincaicos fueron originariamente monoteístas, pre-cristianos, y sólo la idolatría incaica hizo que abandonaran «la sombrilla del conocimiento de Dios» por el culto de las huacas o deidades telúricas. De ahí la justificación teleológica que hace el cronista de la llegada de los españoles: ésta deviene necesaria para la restauración

de la fe en el Perú. Pero los abusos posteriores del régimen colonial son la negación del cristianismo, y entonces Guaman Poma propone un regreso mesiánico a la edad de oro del tiempo primordial andino.

Ahora bien, la oralidad de la tradición nativa que aflora en estos textos quechuas (algunos aymara) es parte fundamental de la primera parte de la obra, la *nueva coronica*, cuya intención es aparentemente etnográfica, y no del *buen gobierno*, de ambición explícitamente política. Pero la oralidad de la retórica sermonaria recorre la obra entera. Tanto es así que Adorno (1986:77) observa atinadamente que ésta llega a prevalecer sobre el impulso narrativo de Guaman Poma.

La *Nueva coronica i buen gobierno* es en buena medida derivativa de los catecismos y sermonarios producidos en Lima para la catequización de la población nativa a partir del Tercer Concilio Limense (1583). En particular, del *Tercero catecismo y exposición de la doctrina por sermones*. Pero también de un libro anterior: *Los seis libros de la retórica eclesiástica, o de la manera de predicar*, de Fray Luis de Granada (1576). Para Fray Luis el predicador ha de ser ante todo un orador que hace las ideas visibles mediante la exageración, y en muchos casos, a través de imágenes. Y cada sermón ha de tener tres partes: una expositiva, una argumentativa, y otra amplificativa. Adorno ha visto cómo los prólogos de Guaman Poma son verdaderos sermones que siguen las recomendaciones del *Tercero Catecismo*: la adecuación del texto a sus distintos públicos, las repeticiones para grabar el mensaje en la memoria, y un estilo claro, de tono conversacional. Añade que el género sermonario sirve a la vez para exaltar la superioridad del predicador, en este caso el liderazgo de nuestro cronista como cacique principal: un elemento más en la construcción del autor.

Pero no se trata sólo de los prólogos. También las «consideraciones» (GP 908-958) asumen la forma del sermón, al igual que la escritura que invade el espacio visual de los dibujos: muchas veces se trata de la voz incorpórea del autor que amonesta y exhorta a sus lectores/espectadores. Y por último, un caso extremo: el de los sermones mismos que figuran como tales en la crónica.

Que Guaman Poma estuvo obsedido por el género lo revela no sólo la atención con que lo imita y recrea, sino el juicio crítico implacable con que juzga la calidad de algunos de estos textos coloniales. En el relato de su viaje a Lima para entregar el manuscrito de la crónica al virrey nombra dos sermones terribles. Oigamos lo que dice sobre el segundo:

esto paso en el ano de 1614 estuvo el dicho autor el dia de la senisa oyendo un sermon tan espantable del dicho padre en el que dezia que le auia de matalle y curalle como a carneros caraches y desollalle a los yndios como oyo el dicho autor de las malas palabras y sermon luego en esa ora sale el autor por no uer mas tantos tormentos de los pobres que estaua ya muy harto de uella en el mundo (GP 1104)

De su incomodidad ante el abuso de su género preferido surge la parodia a que somete varios sermones entre las páginas 610 y 612, entre ellos los del padre Uarica, del mercedario Morúa, del padre Loayza, del padre Molina, así como de otros clérigos anónimos. Se trata de textos quechuas, y el autor explota irónicamente la insuficiencia lingüística de dichos sacerdotes, en un *tour de force* humorístico sobre el cual comenta Adorno: «Significativamente, él no traduce estos discursos quechuas al español para el beneficio del lector hispano; en este nivel su sátira está claramente orientada hacia el quechuahablante».⁵⁹

La no-traducción de estos textos exquisitamente carnavaalizados no deja de ser elocuente; este esfuerzo tiene que estar dirigido a alguien, y no puede ser al rey. Adorno lo ha intuido al señalar que esta sátira está orientada hacia el quechuahablante: notemos que no dice «al lector quechua». ¿Oidores? No podemos desear la posibilidad.

Y es que, más allá de los sermones y otros textos en quechua, la Nueva cronica sugiere una lectura en voz alta. El texto íntegro exhibe las características que menciona Ruth Crosby (1936) para la literatura oral: el apóstrofe al receptor, las repeticiones, las intro-

ducciones y finales de carácter religioso. Las convenciones bibliográficas y la intención del autor de publicar su texto, así como sus múltiples alusiones a un público masivo, que, con mínimas excepciones, fue uniformemente analfabeto, son índices del posible destino oral de la crónica. Me refiero, por supuesto, a la lectura en voz alta –por un lector culto– del libro publicado, ante un grupo de iletrados representativos de los distintos sectores étnicos y sociales del virreinato, que no podrían sino reconocerse en los diversos apóstrofes de un autor que funge como predicador. No cabe esperar menos de un escritor moralista y político como Guaman Poma, cuyo empeño de persuadir para cambiar su sociedad es obsesivo. La misma estructura de la obra podría estar marcada por la oralidad: el texto se divide en unidades mínimas, breves como sermones, género de transmisión oral. Y la ausencia de puntuación, en un momento tan tardío como 1615, en que ésta se halla, si no fijada, al menos codificada, requiere de la entonación para marcar las unidades semánticas que han de crear el sentido.

Ahora bien, lamentablemente la consideración de la *Nueva coronica* como escritura destinada a la lectura oral como tantos otros textos del Siglo de Oro debe quedar, provisionalmente, como una conjetura plausible. Lo que sí es un hecho es la construcción de la ilusión de la oralidad en la obra. Para examinar este artificio –que no es otra cosa que la creación del tono de voz a través de la palabra escrita– quiero detenerme en su expresión límite: el grito.

Entre las consecuencias de la transcripción del habla oral está la pérdida de la presencia, de la gestualidad, de la voz con su timbre y su tono. ¿Cómo, entonces, recuperar al menos éste en la escritura? Para ello entre otras cosas sirve la puntuación. Pero el manuscrito original de la *Nueva coronica* no la tiene. Los autores de la edición crítica de Siglo Veintiuno, Rolena Adorno y John V. Murra, han dotado de puntuación al texto, en un esfuerzo magno por hacerlo asequible a un público más amplio que el de unos pocos especialistas. Hace poco le pregunté a Adorno sobre su experiencia al puntuar la obra: me contestó que para hacerlo tuvieron que leerla oralmente, íntegra. Y es esa misma lectura oral, intuitiva, la que va creando el tono sin que le veamos las costuras al artificio.

Pero en la ausencia de puntuación o marcadores sintácticos, tiene que haberlos de otro tipo. En otras palabras, y más allá de la intuición, que es sin duda el primer instrumento del lector, ¿cuáles son los indicadores discursivos y semánticos que llevan a éste a alzar la voz, haciendo suya la ira del autor andino? De identificar estos indicadores de la retórica del grito se trata.

Antes, dos advertencias. Primero, que pretendo aislar ejemplos del correlato cólera/grito. Hay dos casos fronterizos que por el momento no interesan aquí: el de la admiración, que comparte con el grito algunos indicadores que traducidos a puntuación precisarían de signos de exclamación, y el de la denuncia o censura expresada con cierta ecuanimidad. Adelanto un ejemplo de cada caso:

oh que buena gente aunque barbaro ynfiel
porque tenia una sonbrilla y lus de conosemiento
del criador y hazedor del cielo y de la tierra
(GP 52, sobre la era de los *uari uira cocha runa*)

conzedera que los dichos yndios son tan buenos
uildes cristianos quitandole los bicios de la
borrachera de la chicha y uino y de comer coca y
de la peresa que tienen fueran santos porque ci
bosotros en tu tiera fuese un yndio daca y os
cargase como a cauallo y os arrease dandoos
con palos como a bestia animal y os llamase
caballo puerco cabron demonio y fuera desto os
quitase buestra muger y hijas y haziendas a
buestras tierras y chacaras y estancias con
poco temor de dios y de la justicia conzedera
destos males que dixerades cristianos me parese
que le comierades bibo y no estuvierades
contento (GP 950)

La segunda advertencia es que de aquí en adelante citaré los textos verbales de Guaman Poma de la edición facsimilar, como lo estaba haciendo, pero ahora añadiendo yo misma la puntuación, acentos y mayúsculas de comienzo de oración, lo que no necesariamente coincide con los de la edición crítica.⁶⁰

Los indicadores semánticos del correlato cólera/grito son fácilmente reconocibles: tema de testimonio y denuncia, intención de amonestar, amenazar, profetizar, pedir cuentas, insultar, maldecir. Y entre los indicadores discursivos hay uno que prevalece sobre los demás: el punto de vista gramatical de segunda persona, que implica un yo airado que se dirige a un tú censurable. La segunda persona le impide a Guaman Poma poner al servicio de la expresión de su cólera un útil indicador semántico del tono de voz exaltado: las acotaciones que emplea para hablar en tercera persona de otros («dio bozes diziendo», «clamaban con una bos grande, deziendo», «hazían oración pidiendo uitoria todos ellos a gran bos alta deziendo como los profetas», «comiensan a dar critos y llanto y dize a gran bos alta», «dio boses», «dieron boses»). Entonces les toca a otros indicadores discursivos construir el tono de grito.

A continuación sólo doce pasajes de la edición facsimilar de un corpus mucho más amplio cuya lectura oral impone intuitivamente la elevación de la voz. Los he puntuado siguiendo el tono de dicha lectura. Leámoslos para después aislar los indicadores recurrentes:

1. ¡O perdido ynga! Ací te quiero dezir, porque desde que entrastes fuerdes ydúltra, enemigo de dios. ¿Por qué no as seguido la ley antigua de conoser al señor y criador dios, hazedor de los hombres y del mundo, que es lo que llamaron los yndios antiguos - pachacamac dios runa rurac? (GP 119)
2. De yndio tributario, mitayo, se hizo cacique prencipal, y se llaman don y sus mugeres doña, por ser perdido la tierra y el mundo. Los propio de los españoles: pulperos, mercachifles, jastres, sapateros, pasteleros, panaderos, se llaman don y doña. ¡Los judíos y moros tienen don mundo al rreués! (GP 409)
3. ¡Ues aquí, tontos y encapases y pucilánimos! ¡Pobres de los españoles soberbiosos! Como lusefer de luysber se hizo lusefer, el gran

diablo, acá soys bosotros. ¡Que me espanto que querays ahorcaros y quitaros bos propio buestra cauesa, y quartesaros y ahorcaros como judas, y echaros al ynfierno!

Lo que dios manda, queréys ser más. Ci no soys rrey, ¿por qué quereys ser rrey? Ci no soys príncipe ni duque, ni conde, ni marqués, ni cauallero, ¿por qué lo queréys sello? Ci soys pichero, sapatero, xastre, o judío, o moro, nos alséys con la tierra, cino paga lo que deuéys. (GP 437)

4. ¡O cristiano soberbioso, qué aués hecho perder la hazienda de su magestad, de los millones que daua la ciudad y los tesoros escondidos de sus antepasados, y de todas las minas y rrequiesas! A perdido su magestad por querer se hazerse más señor y rrey don francisco de toledo. ¡No seáys como él! (GP 450)
5. ¡Ues aquí, caualleros, la soberbia que tiene un mandado pobre! Se quiso alsarse como se alsó, y mató a un Rey y señor deste rreyno. No pudiendo conoser la causa cino el mismo Rey y señor, a de sentenciar y firmar pa la sentencia y muerte de otro señor y rrey. Y acá la soberbia le mató a don francisco de toledo. (GP 459)
6. Mira, cristiano, esta soberbia y demás de la ley de pérdida que hizo en seruicio de dios y de su magestad de don francisco de toledo. ¿Cómo puede sentenciar a muerte al rrey ni al príncipe ni al duque ni al conde ni al marqués ni al cauallero un criado suyo pobre cauallero? ¡Desto se llama alsarse y querer ser más que el rrey! (GP 452)
7. Cómo los negros y negras criollos son bachilleres y rreboltosos, mentirosos,

ladrones y rrobadores, salteadores,
jugadores, borrachos, tauaqueros, tramposos,
de mal uiuir, y de puro uellaco matan a
sus amos y rresponde de boca. Tiene rrosario
en la mano y lo que piensa es de hurtar, y no
le aprouecha sermón ni predicación, ni
asotes, ni pringalle con tocino. ¡Mientras
más castigo, más uellaco! Y no ay rremedio,
ciendo negro o negra criolla. (GP 704)

8. Cómo de fray pedro duré de la horden del señor
san francisco y de otros muchos santos, dotores
y leenciados, maystros, bachelleres: éstos se
puede tener título de ellos. ¡Otros que no han
escrito el comienso de las letras a-b-c se
quieren llamarse leensiado, asno, de farsante,
y se firma como don beuiendo y doña calabasa!
De todo esto el cristiano letor a de conzederar.
(GP 912)
9. ¡Mira qué ciudades abra atreuido a tanto,
cino los sodomistas y malos cristianos!
El cristiano, aunque le matasen a su padre,
le perdonaría por la misericorida de dios.
¡Jamás se a oydo en rroma, castilla, en
toda la cristiandad, cino son los
moros, turcos y judíos! Con ser ellos
tales, tuuiera alguna piedad y misericordia
a su prógimo. ¡O cristiano, jues de palo,
corasón de piedra! Cómo no lloráys en tu
ánima y corasón! ¡Otra sodoma tenéys Guamanga,
quito, cuzco! (GP 1076)
10. Quiere acá los dichos padres de las dichas
dotrinas, y lo enseña acá, y no les predica
el santo euangelio ni las buenas obras de
misericordia, cino busca hacienda y rrescates
al ciudad de lima: daca plata, toma plata.
¡Que su ánima baya al enfierno como sea rrico
con el sudor de los pobres yndios! (GP 1122)

11. Agora digo, padre mío, señor corregidor y comendero, españoles cristianos biejos, ¿por qué deshonrráys tu casta y ley de cristiano a trueque de un cabrito o de una gallina? Deshonrráys tu mesa y tu honrra, que con los saserdotes auían de comer los ángeles del cielo, pues que hazéys desender al criador del cielo y de la tierra a tus manos sagrados [...] Mira cómo perdéys buestra honrra, asentándole a un borracho ydúlatra en tu mesa. El quien conuersa con borracho, es borracho, y el quien compañía con el ladrón, es ladrón, y con el ydúlatra, es ydúlatra. Con el cristiano, es cristiano. Esta es la regla cierta y ley. Mira qué honrra lleváys encaxado, malo por dios y enfame del mundo. También lo hazen por no gastar quatro rreales. ¡Miserables de bosotros, que ciquiera fuese señor de título, de mil yndios, o ciquiera mandón de cien yndios, para que ganéys honrra! ¡Antes auéys ganado la honrra de pedro de ordemales! (GP 778)
12. Agora conzedera daquel señor don francisco de toledo, bizzorrey, que quiso ser más que rrey con la soberuia, ciendo su bizzorrey. Porque en el mundo el papa es papa, lugar de dios, enperador y rreys, españoles o yndios o negros son rreys y duques y condes, marqueses y cauelleros, que decienden déstos. También en un tienpo fueron rreys y de la casa grande, que no como los que está en este rreyno. Todos con cauelleros de haldas y de mangas. A trueque de quatro rreales haze una prouansa y dize que es cauallero, que ¡cómo se ha de sauer ci tiene mancha de un poco de judío o moro u turco, inglés! Harto mejor es dezir que soy cristiano biejo. [...] No queráys ser soberbioso, cristiano, conzederando cómo don francisco de toledo, que sentenció a degollar al Rey ynfante topa amaro ynga, que no pudo según derecho de

justicia azeptar esta sentencia, ni a nenguno de los dichos señores de arriba susodichos. Aunque fuera alsado, ni castigar ni afrentar. Antes hincado de rrodilla le deue dar agua, pan o manos y hazello lauarse. Pero tenelle preso hasta entretanto que lo entriegue a su magestad, dándole paxes y maestresala y alementos y mucha honrra. ¡O don francisco de toledo, teniendo tanto auilidad y tratado de las hordenansas, que quicistes ser más que rrey y hicistes justicia al rrey del pirú! Ci entonces su magestad enbiara un juez que fuera degollado en el mismo tablado, pero no quiso. Como fue tan gran cristiano el rrey, lo dexó. Por sus pecados y por el castigo de la soberbia se degolló él mismo don francisco de toledo. ¡Dios saue adónde estás! ¡Mira, cristiano, la soberuia en qué para! Acimismo, lo de aquel cauallero don García: la degollaron en justa causa a un cauallero de su magestad cin otorgarle la apelación. ¡O pobre cauallero, que uenistes a las manos de buestros bazallos! Todo esto causa la soberbia. De ser lesenciado, dotor, presumen de sauer mucho. ¡Pobre de bosotros, ci conzederásedes juez y justicia para sentenciar a degollar a la horca y quartezallo, atormentallo y afrentalle por las calles dándole cien azotes! Primero es tu ánima y consencia. ¡Auías de llorar y menear tu corasón y tu ánima y tenblar tu carne! Uení acá, cristiano, conzedera acá a bos os diera sentencia de todo lo dicho: ¿no te pesara y te diera en la alma? Aún con esto no aués de ser soberbioso; primero aués de entregallo a las manos de su magestad y a su consejo rreal. Uení acá, conzedera de tu cuerpo, que los pies no puede rregir a la cauesa, las manos no puede mandar a la cauesa. Aunque sea el corasón, que es más, no uale nada cin la cauesa. Y acá cin dios no uale nada el cristiano. [...] Y acá quien es la cauesa es el rrey y no otro nenguno. Y acá, aués de entregar a

la cauesa. ¡No queráys ser otro don francisco de toledo y otro lezenciado! (GP 936-939).

De estos doce pasajes sólo hay cuatro en tercera persona gramatical; el resto comparte el punto de vista de segunda:

3a. persona (sobre)	2a. persona (a)
1.	el Inca
2. la sociedad colonial	españoles
3.	Toledo y el lector cristiano
4.	caballeros
5.	cristianos
6. negros y negras criollos	
7. falsos licenciados	
8.	cristianos de Huamanga, Quito, Cuzco
9. padres de la doctrina	
10.	sacerdotes, corregidores, encomenderos
11.	cristianos, Toledo, don García
12.	

Es interesante notar que aquellos fragmentos en los que el autor emplea la segunda persona son más estridentes en el tono; la diferencia está en la simulación dialógica que entrañan, que contrasta con la intención más bien informativa de la tercera persona.

Pero veamos otros indicadores recurrentes del grito. Tenemos el vocativo, precedido frecuentemente por la interjección «o»⁶, «O perdido ynga», «tontos y encapases y pucilánimos», «o cristiano soberbio», «caualleros», «cristiano», «o cristiano», «o francisco de toledo», «cristiano». Este se combina a menudo con la fórmula más efectiva que tiene la segunda persona para imponer la atención: la forma imperativa del verbo que conmina a escuchar, ver, considerar, hacer u omitir: «ues aquí», «mira que», «mira cómo», «no queráys», «nos alséys», «paga lo que deuéys». El imperativo se transforma en subjuntivo para asumir la forma más

violenta de la maldición: «¡Que su ánima baya al enfierno como sea rrico con el sudor de los pobres yndios!».

También es importante la pregunta retórica, aquella que no tiene contestación y por lo tanto comunica un mensaje acusatorio, de reclamo: «Por qué no as seguido la ley antigua de conoser al señor y criador dios...? «¿Cómo puede sentenciar a muerte al rrey...?» «¿por qué quereys ser rrey?», «¿por qué quereys sello?», «¿no te pesara y diera en el alma?».

Vocativo, imperativo y pregunta retórica son los signos más importantes del diálogo, que el autor subraya con frases como «Ací te quiero dezir», «Agora digo». Pero también hay que contar con la proliferación de epítetos, indicador discursivo que tiene su carga semántica, pues se trata de epítetos insultantes. Con este indicador sucede algo curioso, y es que cuando se da en tercera persona la puede convertir momentáneamente, en la lectura oral, en segunda. Por ejemplo, cuando Guaman Poma nos empieza a informar cómo son las negras y los negros criollos (pasaje 7), al pasar del segundo epíteto sentimos que ya no está hablando de ellos, como de un referente ausente, sino gritándoles como si estuvieran presentes:

Cómo los negros y negras criollos son bachilleres
y rreoltosos, ladrones y rrobadores, salteadores,
jugadores, borrachos, tauaqueros, tramposos, de
mal uiuir,...

Pero al final de la oración revierte a la tercera persona cuando dice: «y de puro uellaco matan a sus amos y rresponde de boca»⁶². Para otros ejemplos de la proliferación del epíteto altisonante, tanto en segunda como en tercera, ver los pasajes 2, 3, 8 y 9.

La proliferación de estos epítetos es una manera de hipérbolo, lo que contribuye en no corta medida al tono exaltado. Otras afirmaciones hiperbólicas son (y aquí volvemos al campo semántico): «¡Los judíos y moros tienen don mundo al rreués!», «Como lusefer de luyser se hizo lusefer, el gran diablo, ací soys bostros», «¡Jamás se a oydo!», «¡Otra sodoma tenéys guamanga, quito, cuzco!».

Un vistazo a los receptores y referentes de estos textos nos confirma las obsesiones de Guaman Poma. Su denuncia la dirige contra los españoles de la colonia, los llamados «cristianos»: en particular, sacerdotes, corregidores y encomenderos, así como los falsos licenciados; contra el virrey Toledo, que se atrevió a usurpar el rol del Inca, legítimamente traspasado por Huáscar a Felipe III (en tan importante asunto medió como embajador de Huáscar, según nuestro cronista, su propio padre, Martín Mallque)⁶³, al ajusticiar a Tupac Amaru, iniciando así el mal gobierno; y contra el sector más marginado de la sociedad virreinal, los negros. Rara vez el grito se esgrime contra sus hermanos de raza, a excepción de los incas, culpables - así lo ve desde su postura yarovilca - de haber traído la idolatría al Perú, lo que hizo necesaria la llegada de los españoles para volver al hombre andino al camino de la fe.

DEL OÍDO AL OJO: SOBRE LA TRASLACIÓN DE CÓDIGOS. Hemos visto cómo la palabra escrita de nuestro cronista logra construir la ilusión de la oralidad en su expresión extrema, el grito. Estridencia que comunica un contenido psíquico -la cólera- ligado a la intención política del texto, la denuncia violenta del régimen colonial. Pero esta estridencia también contamina los dibujos de la *Nueva coronica*, ya que manifiesta una actitud coherente de Guaman Poma. ¿Cómo traduce, me pregunto ahora, este contenido psíquico que produce el constructo verbal del grito, al pasar a la imagen?

A los hispanohablantes nos es familiar la frase «colores chillones». Esta sinestesia nos da la clave: el grito, en el dibujo, es todo aquello que resulta chocante. Todo lo que tiene que ver con exageración, desmesura, violencia y sexo ligado a ésta, es chocante en los dibujos de la *Nueva coronica*.

Quisiera detenerme en el tema que detona la estridencia más chocante en el texto visual de Guaman Poma, el sexo. Rolena Adorno (1981) ha visto cómo la desnudez en los dibujos del cronista estructura una oposición binaria significativa: hay desnudos estilizados que hacen abstracción de los genitales en imágenes de sentido simbólico, bíblico (FIGURA 9), y desnudos naturalistas que exhiben los genitales, connotando vulnerabilidad y degrada-

QVINTAE DAD DELMVN^{DO} 30
 S. ELIAMEDEG SVCR^{TO}



9. GP: el desnudo estilizado en escenas bíblicas.

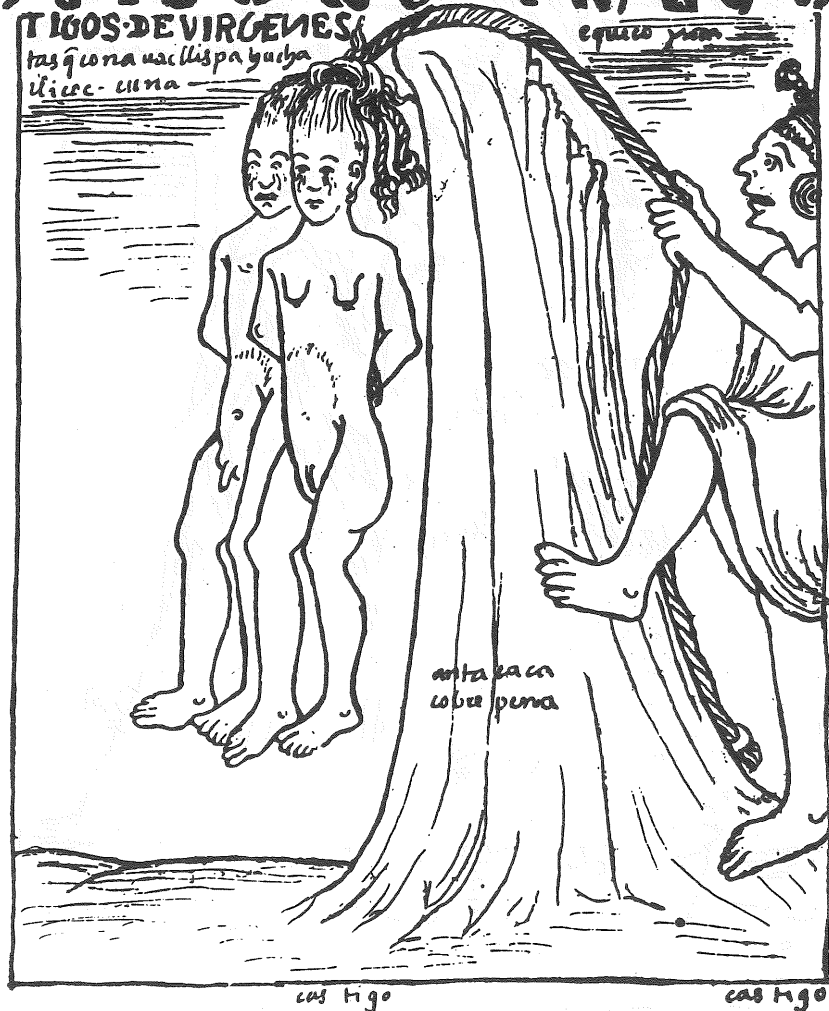
ción del indio como víctima, ya de los incas (véanse los castigos a la lujuria y el adulterio, FIGURA 10) como de los españoles de la colonia temprana (FIGURA 11)⁶⁴. Claro que también la desnudez naturalista se asocia al mal, al diablo y la idolatría (FIGURAS 12), al pecado (por ejemplo, la pereza, FIGURA 13) o a la incultura (el caso de los indios andesuyos, que según Guaman Poma «son yndios desnudos» «de la montaña», «muy mucha gente ynfiel» (GP 323, FIGURA 14).

Pero fuera de la desnudez y sus connotaciones simbólicas, hay una señalización sexual muy importante en los dibujos que tienen figuras vestidas. Y digo señalización con toda intención, pues el apuntar con una mano, el dedo, un palo o una lanza tiene el mismo sentido de una flecha que nos indica el lugar donde debemos mirar. Ello traduciría el imperativo verbal que reclama del lector u oidor «ues aquí», «mira cristiano», «mira que», «mira cómo» en los pasajes que exhiben la retórica del grito. Se trata, pues, de una forma de «puntuación gestual». Y su confirmación visual está en el dibujo del predicador amonestando a los feligreses con su acusador dedo índice (FIGURA 15).

La derrota de dos traidores a la corona, Gonzalo Pizarro a manos de Pedro de la Gasca y Francisco Hernández Girón a manos de nada menos que el padre de Guaman Poma, don Martín Mallque de Ayala y de su abuelo, Guaman Chaua, figura en dos dibujos simétricos (FIGURAS 16, 17). El primero de ellos, con el sentido obsceno de una sodomización, guía la lectura del segundo, al mostrar a La Gasca apuntando su lanza erecta cual falo al escudo que lleva el nombre Pizarro, que queda justo encima y tiene la misma forma del ano del caballo, grotescamente abierto. Son obvias las equivalencias macho/vencedor, hembra/vencido, triunfo/violación.

El dibujo que muestra a un sacerdote sometiendo a una india a la labor textil forzada también tiene una connotación sexual (FIGURA 18). Además del acaparamiento de sus destrezas productivas el cura goza de sus favores sexuales. Ello está señalado por la posición del palo que emplea para amenazarla: parece nacer de su propio cuerpo cual erección. Notemos que su sotana está abierta

DEL INGA ANTACACA ARAVAICAS



10. GP: el desnudo naturalista en los castigos de los incas al adulterio.

VERDUGO, P. E. CASTI

ga afrentosa a mien te
ca mi en to cie

res nu do en usos un na
principal yn pobuo yn

son fean aiquiquia

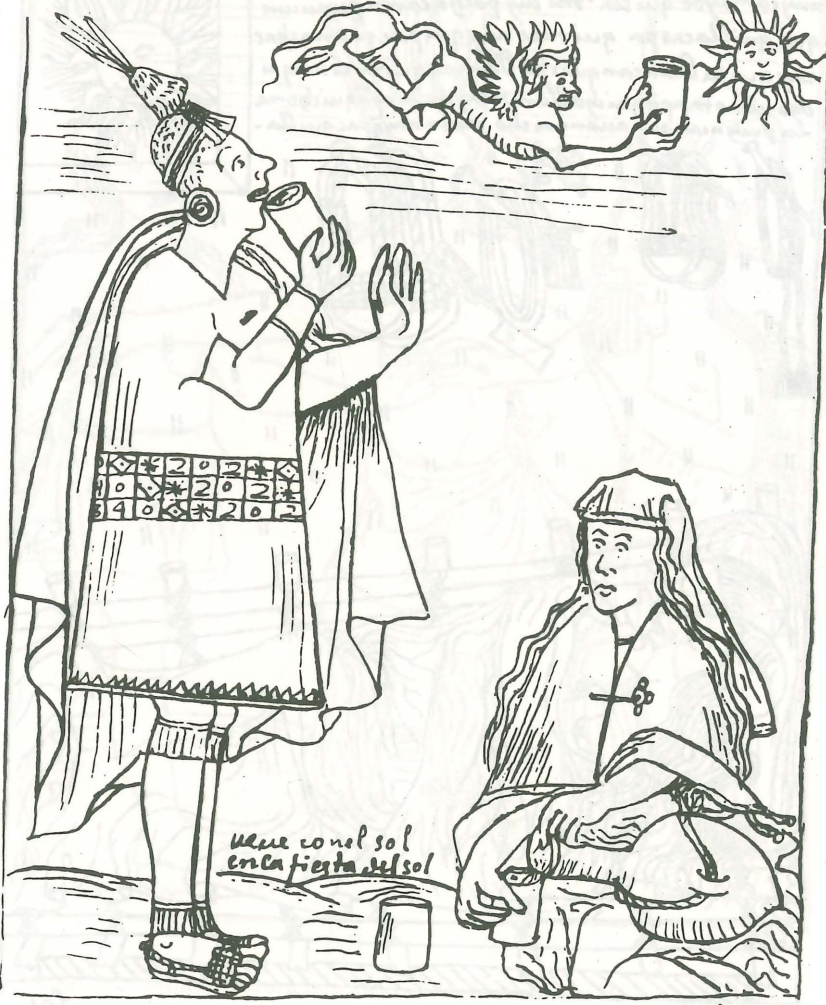


do te ma

pa set

11. GP: el desnudo naturalista en los abusos de los españoles de la Colonia.

ivnio HAVCAICVS QVI



12. GP: el desnudo naturalista asociado a la idolatría incaica.

INIS DVRMILOM PERESOSO PV

muy camayoc qui lla mi ay palha camo puaucun
 qui qui llacarpa qui raco nay qui pac manachac
 ray qui ta llam canquis cho llamay qui ta rior qui
 cho uano ta apā qui cho llamata y chuta apā qui cho ma
 ra puchuanqui auānqui cho caubā nay pac qui lla-

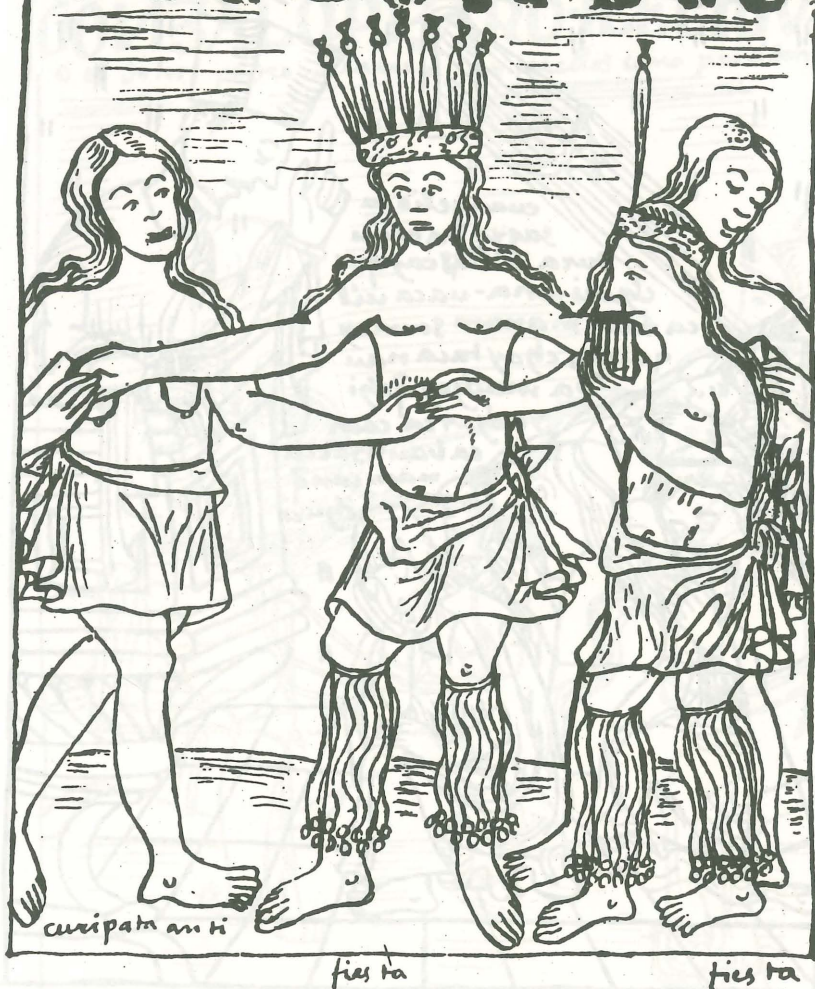


perusa

los

13. GP: el desnudo naturalista asociado al vicio de la pereza.

FIESTAS DE LOS ANDISVIOS CAJACUAVARMIANCA



14. GP: el desnudo naturalista asociado a la incultura de los andesuyos.

CERMON DEL POCVRA



doctrina

sermon

15. GP: el predicador amonesta a los feligreses con su acusador dedo índice.

CONQUISTA REHUVIMIENTO DE GONZALO PIZARRO ILECIUVI

o el doctor pedro selacasca con traellos como priciosenke



en el collar en uacina pampa

el

16. GP: la derrota de Gonzalo Pizarro a manos de La Gasca.

CONQUISTA BATAALLA Q̄ HIZO È

servicio de sumas el ex. s. capalapo don martin de ayala de la abt
 thimhaysuyo y apu uas co apoguama uachaca han luis iyan ra iocien sol
 suos y fran hernan des luientes sol da dos fue uencia de ysehuo -



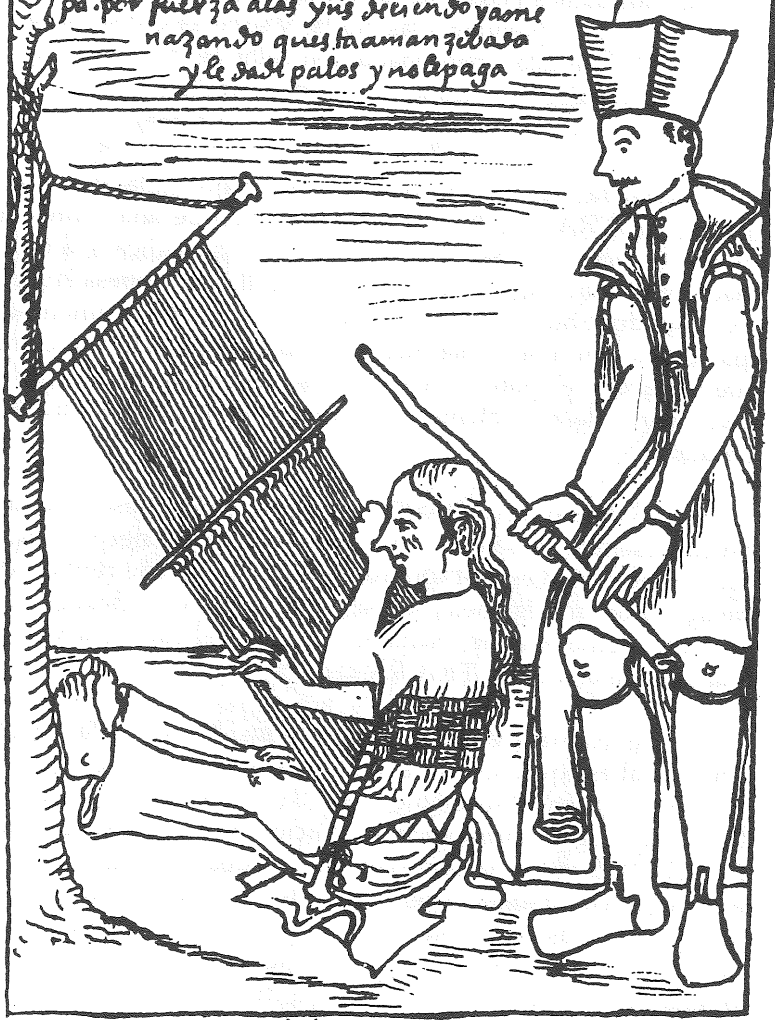
en una cocha

gon

17. GP: la derrota de Hernández Girón a manos del padre y el abuelo del autor.

Q̃HAZE·TEGR·RO

pa. por fuerza alas yns seiendo yame
nazando questramanzibasa
yle sadl palos y nolipaga



so pena

como

18. GP: el sacerdote fuerza a la mujer andina a la labor textil.

sin ningún propósito como no sea el de sugerir la exposición de su cuerpo. El texto verbal que sigue al dibujo confirma esta interpretación al describir el abuso sexual que sufren las indias a manos de los clérigos en la colonia:

Cómo los dichos padres de las dichas dotrinas
hilan y texen, apremian a las biudas y solteras
deziendo que está amanzebada, con color de
hazelle trauajar cin pagalle, y en ello las yndias
hazen grandes putas y no hay rremedio. (GP 565)

La señalización se multiplica en el dibujo titulado la *Mala Confesion* (FIGURA 19). En esta representación de una confesión sacrílega, el sacerdote español patea con sonrisa sádica a la india preñada precisamente por él,⁶⁵ quien de rodillas le confiesa sus pecados llorando. Con una mano la señala y con la otra la amonesta. La patada es aun una forma más de señalización, esta vez claramente fálica: el pie apunta al vientre (los pliegues de la falda de la india le marcan ostensiblemente el sexo), como si de penetración se tratara.

En otro dibujo (FIGURA 20), un negro criollo, buscando una prostituta, señala su sexo a la vez que le ofrece dinero («*Caymi colque yndia*»: aquí está el dinero, india); ella accede replicando «*apamuy cino*» (entrégamelo, señor)⁶⁶. Por su parte, el corregidor y el teniente, como *voyeurs*, señalan a la luz del candil la vagina descubierta de una india (FIGURA 21).

Uno de los dibujos más explícitos e insistentes en la señalización sexual es aquel sobre los «talles y estaturas» de los españoles», que encabeza la sección en que Guaman Poma ofrece una suerte de tipología morfológica de filiación hipocrático-galénica⁶⁷. (FIGURA 22). Esta pareja de españoles «gordos y grandazos» aparece entregada a un diálogo gestual candente. El varón hace la figa (gesto grosero alusivo al coito) a la mujer, y ésta le contesta ofreciéndole una rosa, también símbolo (éste, más delicado) para el sexo femenino. Y por si cupiera alguna duda del sentido de este intercambio mudo, otros gestos confirman el mensaje de los primeros: él aprieta con la otra mano la empuñadura de su espada,

E P MALA CONFESION

qui haze los pñ dres y uuras dlas doctinas aponea alas
premasas y alas biyas ya yñs y alas dhas solteras no las qui cede
fezar de cast de beytanos nose cōfesa ni ay remedio dulas-



doctina

confesa

19. GP: la mala confesión.

NEGROS COMO LOS CRIOLLOS



20. GP: el negro criollo procura una prostituta.

CO REGIMIENTO EL COREG, IP, TIMIE

Kansavio: dan do y mirando la guerra de las mujeres



pro 'nicias

Pas

21. GP: el corregidor y el teniente violan con la mirada a la mujer andina.

ESPAÑOLES DE LOS TALLESESTA



estados

como

22. El diálogo gestual de los españoles "gordos y grandazos".

colocada en posición de falo erecto, y ella apoya suavemente la mano libre sobre su sexo. El dibujo produce así un significado que no está contenido en el texto verbal que le sigue, y es que a la denuncia del carácter flojo, pusilánime y glotón de este tipo humano se añade visualmente su inclinación a la lujuria.

Y finalmente, dos dibujos (FIGURAS 23, 24) que presentan una extraña simetría. Ambos ofrecen la escena de una comelata en que un español de cierta jerarquía (un corregidor, un sacerdote) agasaja a sus inferiores (indios, mestizos, mulatos) con motivos ulteriores de sacar partido a esta condescendencia. En el texto que sigue al primero, dice Guaman Poma:

Que los dichos coregidores y padres o españoles y caualleros y los dichos caciques prencipales, siendo señor de título desde sus antepasados, se acienta en su mesa a comer y a conbidar y conuersar y beuer, jugar con personas figones y rrufianes y salteadores, ladrones, mentirosos, ganapanes y borrachos, judíos y moros y con gente baja, yndios mitayos. Y a estos dichos descubren sus secretos y tienen conuersación con estos mestizos y mulatos y negros. Y ancí ay en esta uida muy muchos dones y doñas de calauasas. (GP 506)

Estos banquetes son emblemáticos del mundo al revés impuesto por el mal gobierno del virreinato y del que tantas veces se quejará el autor andino, como lo hace en el pasaje que sucede al segundo dibujo:

Cómo los dichos padres y curas de las dichas dotrinas a los yndios tributarios le llama «don juan», «don pedro», o pónese a comer y conuersar con ellos porque ande al trato o porque están amansebados con sus hijas o ermanas. Y menosprecia y lo echa y destierra a los señores prencipales de título. Y ací ay muchos «don» y «doña» de yndio bajo mytayo. ¡Qué buen don juan mundo al rreués conbida al borracho! (GP 604)⁶⁸

COREGIMIENTO Q'EL COREG, COMBIDA



23. GP: el primer banquete, presidido por el corregidor.

E
P.e
CHOS

COMIDA EL PALOS BORA

y sus uajos mestizos mulla los para tener par te serrobav a los y sus pobres!



do rina

como

24. GP: el segundo banquete, presidido por el sacerdote.

Sobre ambas mesas aparecen, junto a vasos, copas, platos y cuchillos, unos elementos curiosos. En primer lugar, una bandeja que contiene, como si fuera un ave lista para ser devorada, un diminuto cuerpo de mujer. La connotación –confirmada por el pasaje que acabo de citar– es clara: una de las ganancias de semejante generosidad será para el español el acceso sexual a algunas de las parientes de los convidados. Pero si nos fijamos en el primero de los dibujos, también hay sobre el mantel dos objetos redondos que pudieran ser frutas con sus tallos. Aunque la claridad con que se perfila en la bandeja el cuerpecito femenino nos inclina a sospechar de objetos no identificados en estas mesas. El próximo dibujo devela brutalmente el misterio: la inocente fruta situada a mano derecha se ha convertido en un sexo masculino, del que sale una impúdica y nada metafórica flecha que apunta, cómo no, a su justo lugar en el cuerpo del sacerdote que preside la comida.

El autor andino ha tronado una vez más, gráficamente, contra la fornicación. Y este grito visual tiene, como el verbal, un sentido claramente político: denunciar el mestizaje que como fruto de la violencia colonial amenaza con despoblar las comunidades indígenas y desestructurar el orden tradicional andino. Señalar y exclamar son, pues, las dos caras de la estridencia silente de un texto que pone la sinestesia al servicio del buen gobierno.



**SOBRE FRUTAS Y AVES:
LOS BODEGONES COLONIALES DE
GUAMAN POMA⁶⁹**

A Severo Sarduy,
gustador de bodegones,
celebrando la antillanía de su barroco.

La caída. La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho, y dijo a la mujer: Es verdad que Dios ha dicho: No debéis comer de ninguno de los árboles del jardín. Y la mujer respondió a la serpiente: Del fruto de los árboles del jardín comemos, pero del fruto del árbol que está en medio del jardín Dios ha dicho: No comeréis de él ni lo tocaréis, para que no muráis. Y replicó la serpiente a la mujer: No, no moriréis, al contrario sabe Dios que el día que comiereis de él se abrirán vuestros ojos y seréis como dioses conocedores del bien y el mal. Entonces vio la mujer que el árbol era bueno para comer y que era agradable a la vista y deseable para adquirir la inteligencia, y tomó de su fruto y comió y dio también a su marido que estaba con ella, y comió. Se abrieron los ojos de ambos y conocieron que estaban desnudos.

Del Génesis bíblico (*Sagrada Biblia*, edición de Franquesa y Solé: 1966: 36-37).

FRUTO, descendiente semiculto del lat. *fructus*, -us, «usufructo», «disfrute», «producto», «fruto», derivado de *frui* «disfrutar». Primera doc.: *fruitu*, segunda mitad del s. X, Glosas Silenses

J. Corominas: *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana* (1954:585).

fructus, us. (de fruor). m. Plin., Cic., Dig. Derecho de percibir y utilizar los frutos de una cosa cuya propiedad pertenece a otro, servidumbre de usufructo, usufructo. // (fig.) Plaut., Cic. Goce, uso. // Cic., Nep., Lucr. Goce, placer. *Expieri vitae fructibus*, Lucr., hartarse de los goces de la vida. // Hor., Cic., Liv. Aquello de que uno disfruta; producto, provecho, ganancia, utilidad, renta, beneficio. *Fructus praediorum* . Cic., los rendimientos de las tierras. // Cic., Hor., Plaut., Quint., Vitr., Petr., Frutos de los árboles y de las tierras. // Ov., Phaedr., Sen., Juv. (fig.) Fruto, recompensa, ventaja, resultado, efecto.

malum, i. (del gr. melon). n. Hor., Plin., Varr., Col. La manzana, fruto del manzano (y por analogía los frutos similares).

malum, i. (de malus , a , um). n. Mal, desgracia, calamidad.

Agustín Blázquez Fraile: *Diccionario manual latino-español y español-latino* (1973:210, 274).

passion fruit: nombre inglés para la fruta tropical conocida en español como «parcha»

FRUTA PROHIBIDA

Para la amada de fuego

Era la noche plétora de un delirio chispeante.
Era una indiferencia sonámbula y fragante:
la muda indiferencia de los astros, despiertos
como un diluvio de ojos parpadeantes y abiertos.

Era un vaho de perfume de hembra en los jardines,
bajo la enredadera de los blancos jazmines;
y aquellas, las estrellas, nos miraban temblando;
y vino el paraíso de anhelos suspirando;

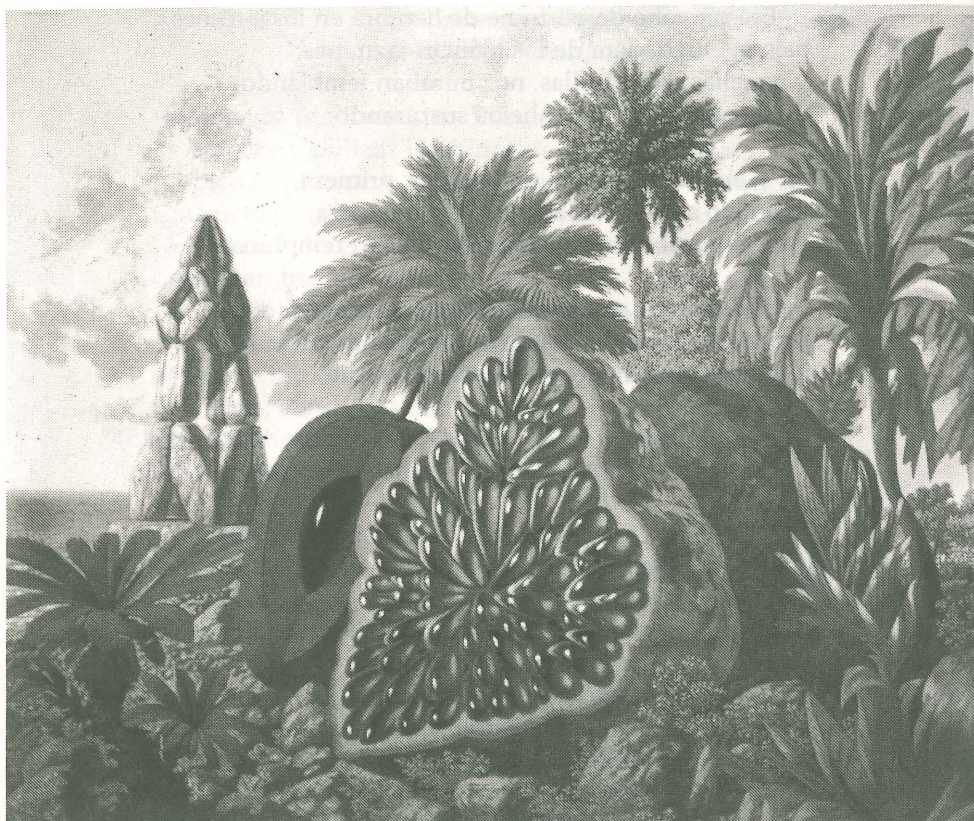
y vino aquel deseo de la mujer primera,
y tembló sorprendida la casta enredadera;
y en el febril incendio de nuestra edad temprana,

tú deshecha en querellas, yo en el amor ardiente,
probamos los dulzores de la roja manzana,
y vimos cómo alegre silbaba la serpiente...

Luis Palés Matos: *Azaleas* (1915)⁷⁰.

Qué bien has hecho, Ramón,
en pintar una papaya,
de ese color y esa talla,
con técnica perfección.
Tu gesto es de tradición.
Heredia se volvió loco,
y en el Niágara brumoso
buscó una mata de coco.
Más al norte, y más sabroso,
¡tú coronaste el barroco!

Severo Sarduy (1990)⁷¹
(ver FIGURA 25)



25. Ramón Alejandro: *Los frutos de la pasión, el poder y la gloria* (1988).

EL SIGNO MIENTE: LA FRUTA COMO DIFERENCIA BARROCA ENTRE LAS PALABRAS Y LAS COSAS. La diferencia entre las palabras y las cosas, decía Foucault en 1966, funda el barroco. Esta conciencia de la ficcionalidad inaugura la modernidad literaria en el siglo diecisiete desde la famosa interrupción de la batalla entre don Quijote y el vizcaíno, que nos obliga a entrar en los trasbastidores de la gran obra cervantina para asumir nuestra realidad de lectores y reconocer en la novela al género que se mira a sí mismo hacerse.⁷² El paroxismo de autorreferencialidad que a partir de esta escena produce en el *Quijote* un narrador oscilante que se desdobra en más de una decena de máscaras tiene su versión pictórica en *Las meninas* de Velázquez (FIGURA 26), la tan contundente reflexión sobre la re-presentación iluminada por Foucault en *Les mots et les choses*.

Diferencia versus analogía, en un siglo desengañado de las virtudes de lo natural. El signo miente y leerlo como sustituto de la realidad causa la locura de Alonso Quijano. Los bodegones o naturalezas muertas que proliferaron como género menor en el renacimiento (FIGURA 27), y cuya ambición mimética fue tal que la historia del arte nombró a una de sus manifestaciones extremas como *trompe l'oeil*,⁷³ en el diecisiete se conocen como *vanitas*, en una clara alusión a la engañosa fragilidad no sólo de los bienes terrenales, sino del arte que pretende reproducirlos. La figura cimera de nuestro barroco, Sor Juana Inés de la Cruz, participó explíci-



26. *Las Meninas* de Velázquez (1656).



27. Frutas y aves según Pierre Binoît (Amsterdam, siglo diecisiete).

tamente de esta conciencia del artificio, al deconstruir la ilusión analógica de uno de sus retratos:

Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado;

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco, y bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.

(FIGURA 28)⁷⁴

Sobre mentiras –o la diferencia barroca– hablaremos aquí, tomando como signo de referencia la *fruta* en bodegones coloniales, tanto pictóricos como verbales.

La vida del término en nuestra lengua está marcada por una ambivalencia que podemos trazar hasta sus orígenes etimológicos, como lo atestiguan dos de los epígrafes de este trabajo. Tanto así, que predominan en dichas definiciones los sentidos relativos al placer sobre el referente botánico. Es harto sabido –y Lévi-Strauss nos lo ha recordado en *Lo crudo y lo cocido*⁷⁵– que la alimentación deviene código metafórico en toda cultura, y que es universal la equivalencia entre el acto de comer y el coito, por ejemplo. La pintura así lo ha reconocido (Manet propone una equivalencia entre ambos placeres, ignorados por los comensales varones ante la mujer desnuda, en *El almuerzo en la hierba*), también la canción popular: la carioca Carmen Miranda ostenta en la cabeza una oferta frutal que anuncia simbólicamente sus encantos; el barítono mexicano

Jorge Negrete se jacta de haberse comido «un durazno de corazón colorado», e irredento, se va derecho a por la tuna «aunque se espine la mano». El cine no se queda atrás: Greta Garbo no desgrana y chupa las uvas con lentitud incitante (fruición, digámoslo de una vez) ante John Gilbert por pura casualidad en *Queen Cristina*.

La literatura no dista mucho del mito, la pintura, la canción popular y el cine en este sentido: pensemos en el erotismo del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste, con sus héroes frutales, doña Endrina (ciruela como metáfora para el sexo femenino) y don Melón («el melón y el casamiento han de ser asertamiento»); en la escena emblemática de *Fortunata y Jacinta*, en la que la heroína galdosiana hace su aparición sorbiendo las babas de un huevo crudo antes de «sorberle los sesos» a Juanito Santa Cruz; en las recetas de la cocina bahiana de la imaginariamente bígama doña Flor de Jorge Amado, también autor de *Gabriela, clavo y canela*. Pero no sólo se trata de erotismo; nociones más abstractas también acceden al código alimentario: me refiero a la cubanidad cifrada en el bodega verbal de la opípara cena de doña Augusta en el *Paradiso lezamiano*, en la cesta de frutas tropicales que la Mayorala se monta en la cabeza en un mercado francés en *El recurso del método* de Carpentier, o en el edén frutal de los poetas coloniales Manuel Justo de Rubalcava y Silvestre de Balboa⁷⁶; a la mulata-Antilla de Palés Matos, «sinfonía frutal» que condensa al trópico; a «La copa de daiquirí» como síntesis de la historia antillana según la sugerente interpretación de don Pepe Arrom; a la ciudad luz como una gigantesca naturaleza muerta en *Le ventre de Paris* de Zola... Glosemos el asunto con la picardía irónica de Sor Juana: «Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito».⁷⁷

El refranero antillano (permítasele a la autora de estas líneas una referencia a su geografía) está plagado de deliciosas metáforas frutales: «comer jobsos» (faltar a clase o al trabajo, a la obligación diaria), «la hora de los mameyes» (el momento de la verdad, en el que hay que tomar partido o definirse), conseguir «una batatita» (un sueldo real por un trabajo nominal), «esto es un mamey» (dícese de algo fácil), «gotearse como una guanábana» (caer en la cama pesadamente, con sueño o cansancio), «dar piña» (propinar

un golpe), «tener un coco con alguien» (enamorarse), «estar como coco» (estar duro, saludable), «comerle a uno el coco alguna cosa (fascinarle), «estar una muchacha como la caña en febrero» (en flor, lista para el amor)... Ya el poeta puertorriqueño Luis Palés Matos, productor a su vez de hermosísimas imágenes nutricias, había advertido en singular sinestesia el dulzor fónico de nuestra lengua, al caracterizarla suculentamente como «idioma blando y chorreoso/ - mamey, cacao, guanábana».⁷⁸

DE BODEGONES VERBALES Y AFASIA FUNDACIONAL EN LA COLONIA. Los bodegones verbales en las letras hispanoamericanas tienen como antecedente la tradición oral de los arahuacos insulares o taínos, consignada por Fray Ramón Pané en 1498 con el respeto que un Berceo tuvo al *dictado* o las Sagradas Escrituras. He apuntado en otro lugar⁷⁹ la importancia de la *Relación acerca de las antigüedades de los indios* en tanto texto fundacional, por lo que aquí sólo me detendré en su visión del paraíso taíno, que en el capítulo VIII, «De la forma que dicen tener los muertos» lee así:

Dicen que durante el día están recludos,
y por la noche salen a pasarse, y que
comen de un cierto fruto, que se llama
guayaba, que tiene sabor de [membrillo],
que de día son... y por la noche se
convertían en fruta, y que hacen fiesta,
y van juntos con los vivos. Y para
conocerlos observan esta regla: que
con la mano les tocan el vientre, y si no
les encuentran el ombligo, dicen que es
operito, que quiere decir muerto: por esto
dicen que los muertos no tienen ombligo.
Y así quedan engañados muchas veces,
que no reparan en esto, y yacen con alguna
mujer de las de Coaybay, y cuando piensan tenerlas
en los brazos no tienen nada, porque
desaparecen en un instante. Esto lo
creen hasta hoy.⁸⁰

Esta regocijada visión indígena del paraíso, en que el comer el fruto del más antillano de los árboles precede al coito de los muertos con los vivos, matiza la lectura que hoy podamos hacer de la famosa entrevista que García Márquez concedió a su amigo, Plinio Apuleyo Mendoza. Al preguntársele cómo definiría al trópico, el autor de *Cien años de soledad* reduce «todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida»⁸¹. El lector que conozca el texto de Pané no puede menos, al leer estas líneas, que asociar el trópico con la sensualidad del edén de los arahuacos de las islas. La dulcísima fruta de prestigio mítico es el objeto de una larga cadena intertextual, pues ya Lezama Lima había hablado en *Paradiso* del «sofocante perfume de la guayaba corrompida» (1979:91). La guayaba comienza cifrando una suerte de *eros y thanatos* en el mundo precolombino para convertirse luego en emblema de la cultura caribeña, pero tanto en la literatura como en el mito se la nombra siempre para aludir a otra cosa de la que es. Pocos como Francisco Oller, el pintor puertorriqueño de fines del diecinueve, han intentado un acercamiento analógico: me refiero a su magnífico bodegón sobre las guayabas (FIGURA 29).

Ya en nuestras letras, la fruta asoma, cómo no, en el *Diario* del descubrimiento, en los apuntes del primer viaje. Por ejemplo, en los correspondientes al 28 de octubre de 1492, en que Colón encomia la belleza natural de Cuba. Así lo glosa Las Casas, resumiendo sus palabras: «Dize el Almirante que nunca tan hermosa cosa vido, lleno de árboles todo cercado el río, fermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto cada uno de su manera...»⁸² **Diversos de los nuestros**: esta diversidad funda la diferencia entre las palabras y las cosas que deja a Colón perplejo tantas veces. Sobre la diferencia entre la flora del Nuevo Mundo y los referentes conocidos insistirá el Almirante en otras ocasiones; oigámoslo ahora en su propia voz:

en este tiempo anduve así por aquellos árboles,
que eran la cosa más fermosa de ver que otra
que se aya visto, veyendo tanta verdura en
tanto grado como en el mes de mayo en el
Andaluzía, y los árboles todos están tan
disformes de los nuestros como el día de la



29. Francisco Oller: *Guayabas* (1901-03).

noche, y así las frutas y las yervas y las piedras y todas las cosas. Verdad es que algunos árboles eran de la naturaleza de otros que hay en Castilla; porende avía muy grande diferencia, y los otros árboles de otras maneras eran tantos que no ay persona que lo pueda dezir ni asemejar a otros de Castilla. (apuntes del 17 de octubre de 1492, p.38)

No ay persona que lo pueda dezir: la muy grande diferencia lleva a Colón a la exasperación al entender que le falta el lenguaje para expresar tanta maravilla:

Aquí es unas grandes lagunas, y sobre ellas y a la rueda es el arboledo en maravilla, y aquí y en toda la isla son todos verdes y las yervas como en el abril en el Andalucía y el cantar de los paxaritos que parece qu'el hombre nunca se querría partir de aquí, y las manadas de los papagayos que ascorecen el sol, y aves y paxaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras que es maravilla. Y después ha árboles de mill maneras y todos [dan] de su manera fruto, y todos güelen qu'es maravilla, que yo estoy el más penado del mundo de no los cognoscer... (apuntes del 21 de octubre de 1492, p. 41)

Que yo estoy el más penado del mundo de no los cognoscer; entiéndase, de no poderlos nombrar. El pasaje explicita lo que Irlema Chiampi (1983) ha llamado la **afasia fundacional**. Se trata de la deficiencia que aqueja a los cronistas en el nombrar el indecible americano, y que paradójicamente los mueve a la proliferación de significantes en busca del significante ausente, de la palabra elusiva. Dicha afasia, que hace de una carencia la fuente paradójica del lujo y el exceso verbal, funda el barroco y de ella se servirán escritores neobarrocos como Carpentier, entre otros, empeñados en la creación de un discurso americano a partir de una lengua europea, la española.

Uno de los casos más notables de afasia fundacional en las crónicas lo presenta la descripción de las frutas tropicales en los libros séptimo y octavo de la *Historia general y natural de las Indias* de Oviedo, que tratan respectivamente sobre la agricultura y sobre los árboles frutales de las Antillas. Este fragmento comienza con el alimento primordial de los taínos, el pan, hecho de dos maneras: de maíz o de yuca. Entre los otros frutos de la tierra arahuaca que reciben la atención del cronista real están la batata, el maní, la yautía, el ají, la calabaza, diversas hierbas, el lerén, la piña, el jobo, el caimito, la guanábana, el anón, la guayaba, el mamey, la ciruela, el níspero, la papaya. Interesa para nuestros propósitos detenernos, más que en el detalle sobre los típicos tubérculos antillanos, en las frutas, que por su dulzor y aroma despiertan en el avezado cronista el mentado asombro maravillado.

La piña inaugura triunfal el desfile de las frutas, y su descripción va precedida de un interesante acápite:

De las piñas, que llaman los cristianos, porque lo parecen, la cual fruta nombran los indios *yayama*, e a cierto género de la misma fruta llaman *boniama*, e a otra generación dicen *yayagua*, como se dirá en este capítulo, non obstante que en otras partes tiene otros nombres. (p. 249: mis cursivas)

Como en el español no existe la palabra precisa para nombrar a esta fruta, que hartos nombres tiene en lengua taína, Oviedo comienza proponiendo –y muy tentativamente, como se infiere del paréntesis y la disculpa del «mejor diciendo»– tres vocablos alusivos a tres referentes europeos: «Hay en esta isla Española unos cardos, que cada uno dellos lleva una piña (o mejor diciendo, alcachofa), puesto que, porque parece piña, las llaman los cristianos piñas, sin lo ser» (p. 239, mis cursivas). La incertidumbre ante la elección del significante adecuado que nombre de una vez la exquisita fruta continúa a través de las varias páginas que componen el capítulo dedicado a ella, en frases como «estas piñas o alcachofas» (p. 240), «aunque parece más piña que alcachofa» (p.

241), «estas piñas o cardos». Y es que desde el comienzo del capítulo Oviedo había declarado su impotencia en el nombrar a las *yayamas* en español, al confesar que «porque parece piña, las llaman los cristianos piñas, sin lo ser».

Pero esta afasia fecunda prodirá una red de significantes sustitutos para asediar a la palabra que se niega a rendirse. Así, Oviedo ha de emplear no sólo la hipérbole, sino el superlativo: «Esta es una de las más hermosas fructas que yo he visto en todo lo que en el mundo he andado», «no hay tan linda fructa» (p. 239), «ni pienso que en el mundo entero la hay que se la iguale» (p. 239-240); «es la más hermosa fructa de todas las fructas que he visto», «conforta este sentido del oler maravillosa e aventajadamente sobre todas las otras fructas» (p. 240).

La hipérbole cede su lugar a una franca mentira. El cronista declara que la piña satisface no sólo los tres sentidos corporales usualmente activos en su disfrute (ya que la fruta tiene «hermosura de vista, suavidad de olor, gusto de excelente sabor», p. 240), sino «aun el cuarto, que es el palpar» (p. 240). En este último punto —que no en los primeros, en que lleva razón— Oviedo falta a la verdad, pues la piña está llena de asperezas y espinas. Un poco más adelante el cronista admitirá que «Palparla no es, a la verdad, tan blanda ni doméstica, porque ella misma parece que quiere ser tomada con acatamiento de alguna toalla o pañizuelo» (p. 240). «El quinto sentido, que es el oír, la fructa ni puede oír ni escuchar; pero podrá el letor, en su lugar, atender con atención lo que desta fructa yo escribo, y tenga por cierto que no me engaño, ni me alargo en lo que dijere della» (p. 240). De manera que la escritura torna a la piña en «fruta sonora».

Una de las estrategias más socorridas para nombrar el hecho americano también figura en el pasaje: Oviedo empleará el referente europeo para dar una idea del olor de la piña: «Oliéndola, goza el otro sentido de un olor mixto con membrillos o duraznos o melocotones, y muy finos melones» (p. 240).

Pero ha de terminar chocando con la realidad ineludible de la autoctonía de la fruta. Al contar cómo trató de llevarla a España

y se le pudrió en el camino, no tiene más remedio que declarar: «No es fructa sino para esta tierra» (p. 241). Autoctonía responsable de la diferencia que impide al cronista la justa expresión verbal de su esencia contenida en un nombre que logre convocarla: «Gustarla es una cosa tan apetitosa y suave, que faltan palabras», «No pueden la pintura de mi pluma y palabras dar tan particular razón ni tan al propio el blasón desta fructa, que satisfagan tan total y bastantemente que se pueda particularizar el caso sin el pincel o dibujo, y aun con esto serían menester los colores» (p. 241; recuérdese que Oviedo ilustró su crónica con dibujos a tinta de su propia mano).

Con estos antecedentes, el uno precolombino (el mito taíno en el texto de Pané) y los otros del momento de la conquista (Colón y Oviedo), no debe extrañarnos que Severo Sarduy, poeta, novelista y exégeta del barroco nuestro, haya cifrado en la fruta su emblema. Pero no se trata de la fruta en su estado natural, sino –para mayor gloria del artificio barroco– de la fruta abrigada. Refiriéndose a una carta que Lezama le dirigiera a París el 21 de julio de 1969, y que comienza «Querido amigo: recibí sus letras en las que me convoca a la fiesta de la piña barroca de Sceaux, según su bella estampa»⁸³, explica Sarduy:

- «la piña barroca de Sceaux», es más que una metáfora lezamesca de mi carta de invitación - las ediciones Seuil, donde se publicó *Paradiso*, en la colección que hoy animo, habían invitado a Lezama para la salida del libro en París -; es una realidad de la repostería local. En esa naturaleza muerta cuidadosamente dorada y asimétrica, como los bodegones españoles, que es la escritura de Lezama, pero donde los manjares y frutas de la península han sido sustituidos por la chisporroteante cornucopia insular, donde el quimbombó y le caimito, la guayaba y el mango desdibujan la geometría puntual y atenuada de las manzanas, impera la calidad de lo «abrigado», de lo confitado. El almíbar, alquimia simplona del azúcar

nacional, lo dora y alcorza todo, empacando frutas y pasteles en una empalagosa capa de escarcha que con el calor y los días se enturbia y adensa como un espeso cristal. Pero este rasgo acaramelado no es más que el sello de una conquista o apropiación más vasta, en que Lezama reconoce el brío de la gesta mambisa, los indicios de la independencia, un atisbo de subversión: «...la arrogancia de la cocina cubana, que parece española pero que se rebela en 1868".

De manera que en el escarchar de almíbar (o del azúcar que fundó la economía y la desgracia antillana; responsable tanto del monocultivo como del cimarronaje)⁸⁴ la fruta autóctona hay un gesto desafiante, la afirmación cultural de la diferencia con respecto de la metrópoli. De la denuncia del coloniaje cifrada en frutas y aves trataremos ahora, en dos bodegones de los dibujos del cronista andino Felipe Guaman Poma de Ayala, autor de la *Nueva coronica i buen gobierno*, de 1615.

LOS EXTRAÑOS BODEGONES DE GUAMAN POMA. La crónica ilustrada del autor indio constituye un ejemplo singular de la visión de los vencidos. También carta a Felipe III, contiene una etnografía de la prehistoria andina, una narración de la conquista española, la descripción de los abusos sufridos por los indígenas durante el proceso de colonización, y una utopía de buen gobierno para su Perú nativo. Desde 1908, cuando Richard Pietschmann la descubrió en la Biblioteca Real de Copenhague, la *Nueva coronica* se ha convertido en una de las fuentes primarias más importantes para la antropología andina y para la historia del virreinato peruano. Tan sólo recientemente su texto visual se ha empezado a examinar en tanto forma: como un mensaje complejo trabajosamente elaborado para comunicar mensajes múltiples.⁸⁵

En el ensayo anterior abordé los dibujos de Guaman Poma sobre banquetes. Entonces me interesaba estudiar la oralidad, mediada en la *Nueva coronica i buen gobierno* por la escritura, enfocan-

do en la retórica del grito, tan importante en un texto político como lo es el del cronista indio como la ironía y la comunicación subliminal. Me interesó examinar el tono (en particular, la estridencia) en textos silentes. Ver cómo se construye el grito en un texto escrito, sin puntuación ni marcadores sintácticos. Y, ya en el terreno de la traslación de los códigos, ver cómo traduce el contenido psíquico del grito en un texto icónico, sin palabras. Ambas imágenes constituían un importante ejemplo de la conjunción de sexo y violencia, tema que confiere un carácter estridente a un buen número de los dibujos del cronista indio. La vociferación visual, con su contraparte verbal, es parte de la retórica sermonaria que como bien ha visto Rolena Adorno predomina sobre el impulso narrativo del texto del autor andino.⁸⁶

Hoy quiero volver sobre los dibujos de las páginas 505/509 y 603/617 (examinados en el ensayo anterior) para considerarlos como bodegones barrocos en los que frutas y aves trascienden la intención analógica de celebrar la abundancia del mercado típica de la naturaleza muerta renacentista.

El empleo político de la asociación simbólica de la fruta con el sexo no se debe a la «imaginación calenturienta» del cronista indio, de quien la insistencia repetitiva de su prédica en favor de sus hermanos de raza mereció en una ocasión el epíteto de «cháchara alegre, acaso avivada por el alcohol» por parte de Porras Barrenechea (1948: 64). Ni captar esta tan evidente señalización sexual es producto del notorio «piensa mal y acertarás» hispánico: ya Miguel Hernández había dicho: «Basta con mirar y se llena de verdad la mirada»... Que hay casos paralelos lo veremos enseguida.

En otro corpus de ilustraciones coetáneo (1590-1634) y comparable al de Guaman Poma, por tratarse de 400 grabados sobre el tema de la conquista y colonización del Nuevo Mundo (el autor andino produce 398), reaparece la cornucopia cifrando un mensaje político a partir de la connotación sexual. Me refiero a la colección de trece volúmenes de los *Grandes Viajes* del editor belga Theodore de Bry, quien propone una visión específicamente protestante de la gesta colonizadora para difundir la llamada «leyenda negra». Y en particular al grabado que Bernadette Bucher (1977), quien ha

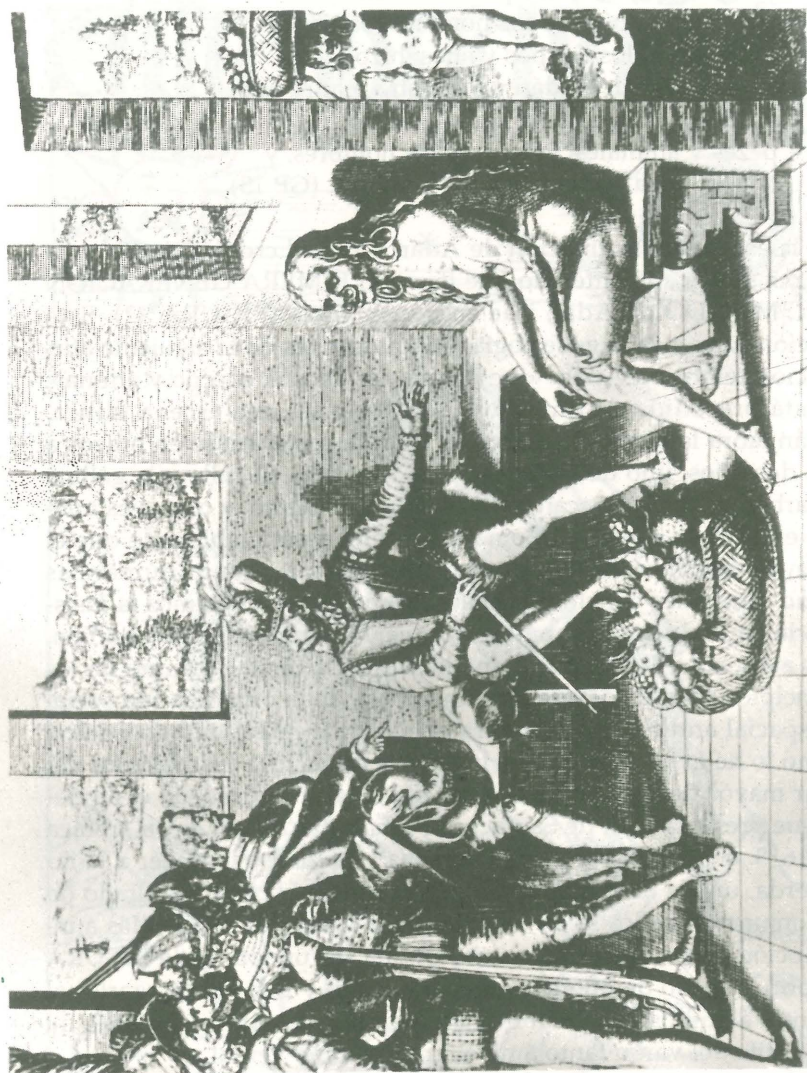
estudiado con singular penetración la iconografía política de los *Grandes Viajes*, ha nombrado como «La ofrenda fatal» (FIGURA 30).

Dicho grabado, del volumen IV (1594), constituye una variante invertida de otro anterior sobre la caída de Adán y Eva que abre la colección. La esposa del cacique de Venezuela ofrece al gobernador español una cesta de frutas que habrá de ser –como en el caso de Eva– la perdición de los suyos. Según el análisis de Bucher, sobre el español recae la responsabilidad de haber contaminado al Nuevo Mundo con el pecado original, al representar el papel del demonio, no tentador, sino ingrato. La violencia del canibalismo tupinambá que plaga de escenas orgiásticas el tercer tomo de los *Grandes Viajes* será el resultado del pecado del conquistador español: faltar a la reciprocidad obligada por el don de frutas, metáfora –como lo vería hoy Marcel Mauss (1967)– de la posibilidad de alianza sexual. La segregación característica del esfuerzo colonizador protestante queda así justificada desde la perspectiva de esta colección por el precedente ibero.

Lo que tenemos, tanto en el caso del grabado de De Bry, como en el del dibujo de Guaman Poma en que la fruta se torna pene con flecha, es el tema del pecado original manipulado políticamente para fines opuestos: en el primer caso, imperiales; en el segundo, nativistas.

ADÁN Y EVA EN LOS ANDES. Examinemos más de cerca la subversión del tópico bíblico en el dibujo del autor andino. Curiosamente en los pasajes de la *Nueva coronica* alusivos al Génesis no figura la manzana ni la tentación. Adán y Eva aparecen desexualizados en el dibujo de la página 12, «CRIO DIOS AL MUNDO/ ENTREGO A ADAN Y EVA» (FIGURA 31): se trata de una desnudez edénica en la que se hace abstracción, como lo ha notado Adorno (1981), de los genitales. Guaman Poma presenta una visión amable de los primeros padres:

Para que veáys, cristiano letor, de las
maravillas y merced que Dios hizo para
el bien de los hombres, que como dios



30. "La ofrenda fatal" según los *Grandes viajes* de De Bry (1594).

crio el mundo seys días, y para rredimir
el mundo y los hombres trauajó treynta
y tres años y murió y perdió la uida y
por el mundo y por los hombres. Sauiendo
lo mejor de los tienpos y años, hizo
a nuestro padre Adán y a nuestra madre Eua,
el cielo y la tierra y la agua y uiento,
pezes y animales, todo para los hombres, y
el cielo para poblarnos a los hombres. (GP 13)

De la escena de la creación de Adán y Eva el cronista indio pasa un poco más adelante a lo que llama «PRIMERA GENERACION DEL MUNDO de Adán i de su muger Eua» (FIGURA 32). Esta sección comienza la genealogía bíblica después de la siguiente afirmación relativa a Adán: «fue criado por Dios el cuerpo y ánima», y está precedida de un dibujo que presenta una escena idílica. Adán labra la tierra mientras Eva lo mira sosteniendo en brazos a sus dos hijos, uno de los cuales está lactando. El gallo y la gallina escarban el suelo, buscando también su alimento, y dos aves vuelan en el cielo. Guaman Poma traduce el aserto bíblico de que el mundo está bien hecho a categorías andinas, tanto numéricas como espaciales e incluso sociales. Por una parte tenemos la insistencia en la dualidad (hombre y mujer, dos niños, gallo y gallina, dos aves, sol y luna), que como ha visto Zuidema,⁸⁷ es uno de los principios numéricos que sientan la base de la organización social y espacial andina. Y por la otra el hecho de que el dibujo reitera, como lo he explicado en otro lugar,⁸⁸ la estructura cosmológica del altar mayor del templo de Coricancha en el Cuzco, según el modelo que presenta Joan de Santacruz Pachakuti Yamqui en su crónica de 1613: el sol y el varón a la derecha⁸⁹, la luna y la mujer a la izquierda, un eje (la azada de pie) en el centro, y como resultado de la conjunción de los sexos, el fruto de la vida: dos niños. Más aún, la noción de reciprocidad sexual andina se connota en la FIGURA 31 por el hecho de que Dios iguala a Adán y Eva al entregarles el mundo a ambos; Guaman Poma elude la creación de la mujer de la costilla del varón tanto a nivel gráfico como verbal.

La franca omisión del acto libertario y transgresor de los primeros padres es voluntaria. El mundo armonioso de Adán y Eva

CRIO DIOS AL MUNDO

12

entrega el mundo



adan

eva

mundo

papa

31. GP: Dios entrega el mundo a Adán y Eva.

EL PRIMER MUNDO ADÁN • EVA

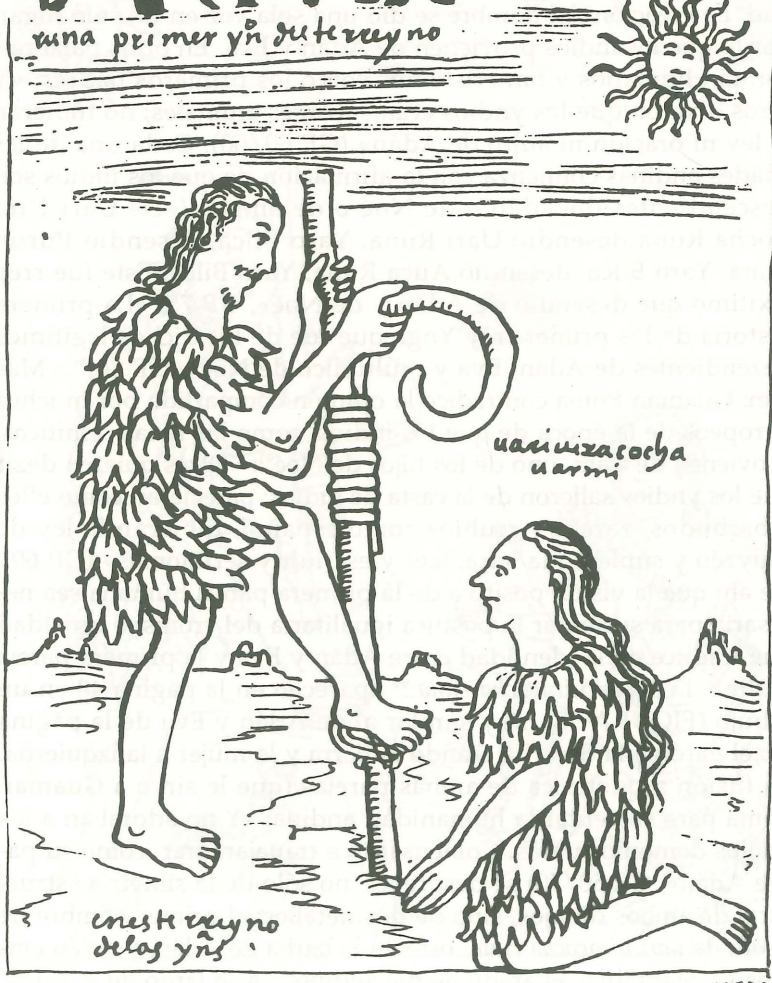
22



32. GP: el mundo armonioso de Adán y Eva.

ha de servir de pórtico a las cinco edades de indios. La intención de Guaman Poma en esta primera parte de su manuscrito no es, como parece a primera vista, etnográfica, sino política. Adorno (1989:22) ha notado con acierto la polémica oculta que sostiene el autor a lo largo de esta sección contra los detractores de la humanidad del amerindio. El argumento que subyace la descripción de las cinco edades es la tesis monogenética del origen de la humanidad. La creación del hombre se dio una sola vez en un solo lugar, por lo que los indios provienen de Adán y Eva. En otras palabras, son tan humanos y tan cristianos como los primeros padres: «Y otros dixeron que los yndios eran salvages animales; no tubieran la ley ni oración ni áuito de Adán» (GP 60/60). Cada una de las edades andinas comienza con la afirmación de que los indios son descendientes de Adán o de Noé o de ambos («De Uari Uira Cocha Runa desendió Uari Runa, Yaro Bilca, desendió Purun Runa, Yaro Bilca, desendió Auca Runa, Yaro Bilca. Este fue rrey lexítimo que desendió de Adán y de Noé», GP 75; «La primera historia de los primer rrey Ynga que fue de los dichos legítimos, dezendientes de Adán, Eva y multiplico de Noé», GP 80)⁹⁰. Más aún: Guaman Poma contradice la opinión compartida por muchos europeos de la época de que los indios, como las razas semíticas, provienen de Cam, uno de los hijos de Noé⁹¹: «Otros quieren dezir que los yndios salieron de la casta de judíos; parecieran como ellos y barbudos, zarcos y rrubios como español, tubieran la ley de Muyzén y supieran la letra, leer y escriuir y serimonias» (GP 60). De ahí que la visión positiva de la primera pareja humana sea necesaria para sustentar la postura igualitaria del cronista. Igualdad que traduce en la identidad entre Adán y Eva y la primera pareja andina. Los *uari uiracocha runa*⁹² aparecen en la página 48 en un dibujo (FIGURA 33) muy similar al de Adán y Eva de la página 23: el varón a la derecha arando la tierra y la mujer a la izquierda. La fusión arquetípica de ambas parejas (que le sirve a Guaman Poma para sustentar la humanidad andina: «Y no adoraban a los ydolos demonios uacas. Comensaron a trauajar, arar, como su padre Adán», GP 50/50) se desprende no sólo de la simetría estructural de ambos dibujos, sino de dos detalles: el primer hombre de la era de *uari uiracocha runa* ostenta la barba de Adán, y Adán emplea su *chakitaklla*, el arado de pie andino.⁹³ A lo largo de la *Nueva coronica* Adán y Eva serán invocados con una intención tanto mo-

PRIMER DEGENERACIÓINS⁰ VARIVIRACOCH^A



33. GP: la primera edad andina.

délica como ideológica: Guaman Poma establece la equivalencia entre ser buena criatura de Dios y ser «hijo de Adán y de su muger Eua» (GP 526/540), alaba a Pero Sánchez, natural de Valladolid, por tratar bien a los indios, llamándolos «ermanos míos, hijos de Adán» (GP 734/748).

Hablábamos de omisión voluntaria del episodio de la manzana en la versión del cronista del relato bíblico, puesto que no se trata de desconocimiento. El pecado original asoma su fea cara en uno de los sermones que sirven de epílogos a las secciones sobre las coyas (Guaman Poma los llama «prólogos»), cuando el autor andino amonesta así a las mujeres del virreinato: «Nos espantéys, mugeres. El primer pecado que acometió fue muger. La Eua pecó con la mansana, quebró el mandamiento de Dios. Y acá el primer ydúlatra comensastes, muger, y ciruistes a los demonios» (GP 144). El cronista ha escamoteado el tema del pecado de su presentación idílica de Adán y Eva en tanto primeros padres del hombre andino, que fue –según la *Nueva coronica i buen gobierno*– mono-teísta y cristiano por intuición en las primeras cuatro edades de indios, para introducirlo –y no es casualidad– en la quinta edad, la de los incas, culpables de haber introducido la idolatría en los Andes. Mama Huaco, madre del primer inca, Manco Capac, fue hechicera y causó que el indio andino errara el camino de la fe, según el cronista. Como instrumento de pecado, es digna heredera de Eva. Recordemos la ambigüedad cultural de Guaman Poma, indio que se proclama heredero de dos dinastías reales, la de los incas y la de un señorío étnico de Huánuco sojuzgado por los incas, los yarovilcas. De cara a los españoles se siente inca y hace la apología del incario, pero frente a los incas se afirma como yarovilca. En el texto predomina la identificación del cronista con la rama paterna de su linaje («porque el hombre haze la casta, que no la muger», GP 454/456), que lo hace engrandecer la memoria de su ascendencia yarovilca, cuya época –la de los *auca runa*– eleva a la categoría de edad dorada.

Lo que me interesa subrayar aquí es que el pecado original (y la fruta como su emblema) aparece por primera vez en la *Nueva coronica* ligado al imperialismo, en este caso, el de los incas. La fruta como fuente de pecado reaparece en la mesa del banquete de

marras presidido por el cura, pero con dos inversiones: ahora el culpable es el varón y la mujer la víctima, y el imperio es el español. Pero, hecha la conexión fruta/pecado/situación colonial, ¿podemos vincular la fruta del dibujo de Guaman Poma con el pecado original? Me atrevo a pensar que sí, por la forma de la fruta, que parece ser la de la manzana⁹⁴, aunque esto no es posible asegurarlo. Sin embargo, no era extraño en la época ver en el pecado original la causa de la hecatombe colonial. En 1679 un escritor inglés, Adriaan Beverland, autor de *De peccato originali*, así lo propone. Según Beverland⁹⁵, el pecado original yace detrás de la violencia humana; hace del *homo homini lupus*: «Nous croions que les égarements de la raison humaine sont une suite de ce funeste peché originel qui Adam commit avec Eve, par le secours du Démon et peut-être a l'imitation du Démon (p. 203). Desenmascarando con asombrosa modernidad la justificación religiosa del colonialismo, afirma: «Le désir de faire un proselyte et de gagner un homme à la foi est de tous les désirs peut-être le plus trompeur et celui qui s'accomplit le plus mal» (p. 201). Pero no se interesa por el imperialismo en términos abstractos, sino que alude directamente al caso de América: «Les Chretiens ont mis sous le joug les peuples du Nouveau Monde; ils vont tous les ans acheter et vendre des hommes que l'on traite en bêtes, et dont la vie est moins chère que celle des chiens» (p. 191).

Este tratado, que a primera vista parece un mero ejercicio escolástico, al plantear las consecuencias históricas del pecado original, cumple un propósito claramente político: por estas ideas, y por haber establecido sin ambages el simbolismo sexual tanto de la serpiente como de la manzana, fue prohibido en su momento. Como Beverland, Guaman Poma también ve en el tentador del jardín del Edén la fuente de la tragedia de Indias. Insiste una y otra vez en su crónica que el pecado luciferino, la soberbia (del que participaron Adán y Eva al querer probar la fruta del árbol del conocimiento, para, como dioses, tener la libertad de elegir entre el bien y el mal), es el causante de la desgracia del Perú. Huascar, al incitar la guerra civil con Atahualpa (el «alboroto entre ermanos», como lo llama el autor andino), «pierde con la soberbia todo su rreyno» (GP 386/388). La soberbia nativa abre el camino a los españoles («soberbiosos como Lusefer, el gran diablo», GP 437/439),

quienes guiados por el mismo pecado logran la conquista y colonización del Perú. La expresión suprema de la soberbia se dará en el virrey Toledo, responsable del «mundo al revés» que desarticula de una vez para siempre el mundo tradicional andino al sentenciar a muerte al líder de la resistencia incaica, Tupac Amaru. «Querer ser más que el rey» (GP 452/454) o la transgresión del orden cósmico –sólo un rey puede ajusticiar a otro– le costará, según la interpretación del cronista, la muerte: «la soberbia le mató a don Francisco de Toledo» (GP 459/461).

SEXO Y PECADO EN LOS BLANCOS MANTELES DEL CRONISTA INDIO. Regresando a los dos bodegones del cronista andino, miremos más de cerca la oferta de las mesas del corregidor y el sacerdote. Es imprescindible la consideración de los dos dibujos como una unidad, pese a que los separan unas cien páginas. Esto sucede con otras parejas de dibujos de Guaman Poma, vinculados por una simetría más cercana al pensamiento mítico que al pensamiento histórico⁹⁶; lo noté en las escenas sobre Adán y Eva y la primera pareja andina, pero también se da en las imágenes sobre la decapitación de Atahualpa y de Tupac Amaru que ya examinamos en el segundo capítulo de este libro⁹⁷; en los dibujos sobre el Inca con su consejo real y el autor con sus informantes⁹⁸ (FIGURAS 34, 35); en las dos versiones de la Santísima Trinidad⁹⁹ (FIGURAS 36, 37); en las representaciones respectivas de Luis de Avalos y Santiago Apóstol a caballo pisando indios (FIGURAS 38, 39); en los dibujos sobre la derrota de dos traidores a la corona, Gonzalo Pizarro a manos de Pedro de la Gasca y Francisco Hernández Girón a manos del padre de Guaman Poma, don Martín Mallque de Ayala y de su abuelo, Guaman Chaua, que ya vimos en el capítulo anterior; en la escena que muestra al indio en la cárcel para los traidores del incario amenazado por crueles animales que se transforman en un dibujo posterior en metáforas para los funcionarios coloniales en la sociedad virreinal (examinamos estas últimas dos figuras en el tercer ensayo de este libro)...

En la primera mesa sobresale el detalle de la bandeja con el ave; en la segunda, el de la manzana con la flecha. Ya vimos cómo estos objetos (ave y fruta) se transforman, delante de nuestros ojos –al acercarnos– en un diminuto cuerpo femenino el ave y en un

CŌŒEJOREAL DESTOS REINOS
 CAPACGA TAVANTIN
 SVIO · CAMACHICOC · APO · COLIA



con 340 suad. del. del. reyno

345 R

34. GP: el Inca con su consejo real.

~ PREGUNTA EL AUTOR MAVILLAVAI ACHAMITAMA



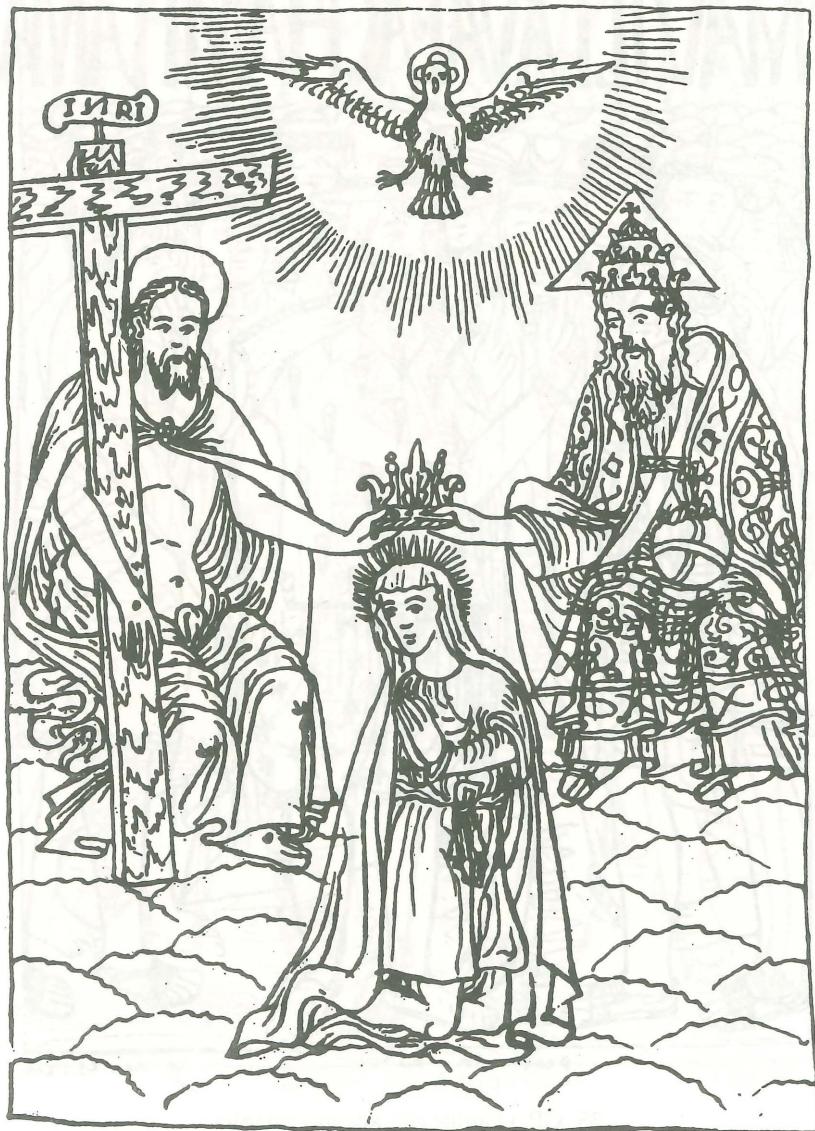
pregunta autor

y me es tra

35. GP: el autor con sus informantes.

CORONICA

2



36. GP: el cronista andino autoriza su carta al rey invocando a la Santísima Trinidad.

INIS MA DAD ADEREZARALA, S. TRINI



tri ni dad

q las

37. GP: el autor recomienda a los indios la devoción a la Santísima Trinidad.

CONQUISTA CAPITAN VISDEAVA

LOS DE AYALA *mano neta* *pitua qaza yuyay*



38. GP: Luis de Avalos de Ayala mata al capitán Quisu Yupanqui.

CONQUISTA MILAGRO DEL S.

tiago mayor apostol de. esu cristu



39. GP: Santiago Matamoros deviene Santiago Mataindios.

pene con flecha la fruta. Ambos objetos están presentes en las dos mesas, pero el foco del cronista privilegia uno en cada caso a expensas del otro, que aparece un tanto desdibujado. Sin embargo, resulta claro que la mesa del corregidor está anticipando la del cura. En otras palabras, Guaman Poma comienza a dibujar el segundo banquete a partir del primero. Allí la susodicha fruta ya tiene un boceto de pene, y un tallo que apunta a la dirección donde ha de estar el sacerdote. Ello prepara al lector para mirar el próximo dibujo más detenidamente.

Porque en esta primera mesa todo apunta a la conjunción de los sexos. Hay no una, sino dos frutas: una insinúa la forma del sexo femenino; la otra, la del masculino. Los motivos predominantes de ambas (la fruta/pene y el ave/mujer) son ambiguos. La fruta por su forma suele asociarse coloquialmente al sexo femenino y en el contexto occidental recuerda a la Eva bíblica, y sin embargo aquí se trueca en falo. Por su parte, el ave de la bandeja, que parece una mujer desnuda, tiene una connotación masculina. A primera vista es un pollo, pero la segunda mirada lo ve como hembra. ¿«Polla»? La palabra vulgar con que se alude al miembro viril no es reciente. En la España de los siglos XVI y XVII «pollo» tiene, además del sentido denotativo, una acepción obscena.¹⁰⁰ En *La Dorotea* (1588-1632) de Lope la protagonista le dice a su madre que está harta de comer pollo, y no se queja precisamente de la dieta. Data del siglo dieciséis en Castilla el rito de «las vistas»: la costumbre de los novios de mostrar la cama de matrimonio con el ajuar antes de la boda. La colcha solía estar decorada con dibujos de pollos, con una alusión erótica clara para la época.¹⁰¹ No debe extrañarnos la connotación, ya que otros términos alusivos al ave («pájaro», «pico») nombran familiarmente el falo.

El erotismo de estos bodegones parece cosa del siglo veinte (pensemos en Cézanne y sus manzanas)¹⁰², pues ciertamente tiene poco que ver con los bodegones españoles de la época¹⁰³; sin embargo, Guaman Poma no es el único en su momento en hacer estas asociaciones icónicas. Basta recordar al neerlandés Hieronymus Bosch (el Bosco: c.1450-1516), uno de los pintores favoritos de Felipe II, quien adquirió varios de sus cuadros para el Escorial. Su famosísimo *Jardín de las delicias*, una suerte de visión perversa del

paraíso terrenal, prolifera en frutas y flores que acompañan los retozos de los amantes: el tomarlas traduce en términos lingüísticos el sentido eufemístico del acto sexual. También es notable, entre otros, el caso del pintor flamenco Joachim Beuckelaer (c.1535-c.1575). Pongo como ejemplo dos de sus escenas de mercado, comentados recientemente por Ethan Matt Kavaler¹⁰⁴. En el primer cuadro, la verdulera tiene su mano sobre una col (en los Países Bajos, un símbolo para la vagina), mientras con ella señala a dos amantes besándose. En el segundo (FIGURA 40), el vendedor de pollos (obvio símbolo fálico) se excita al acariciar a su amiga, condición anatómica que se desplaza al cuchillo y la faltriquera que cuelgan de su cintura, y cuya forma y posición reproducen la de los testículos con el falo erecto (el mensaje erótico se reitera en el gesto de levantar la mercancía triunfalmente). Sin embargo, hay una diferencia importante entre la intención del arte de Guaman Poma y el de su contemporáneo en Flandes: este último celebra la naturaleza y la fertilidad, mientras que el autor andino vocifera contra los abusos de la colonización.

LA MODERNIDAD DE GUAMAN POMA Y ARCIMBOLDO. Pollo/mujer/polla/falo, fruta/vulva, fruta/pene, fruta/pene-hoja/flecha... Al devenir múltiple, el signo icónico nos engaña y sorprende. La analogía cede a la diferencia, a la re-presentación de la metáfora. En este momento Guaman Poma no anda lejos del retratista del emperador Maximiliano II¹⁰⁵, famoso por sus composiciones de rostros y bustos a base de frutas y flores (FIGURA 41). Arcimboldo (1527-1593, nacido en Milán, cuando era una dependencia de la corona española) extrema la analogía hasta hacerla estallar. Bernadette Bucher (1977) ha notado la incapacidad de la pintura para expresar una comparación, ya que no hay traducción icónica para los nexos verbales que conectan los dos términos del símil. Al conservar ambos términos de la comparación (el comparado o real y el comparable o imaginario), el símil en los cuadros de Arcimboldo se trueca necesariamente en metáfora. Pero la identidad de los objetos no depende de la simultaneidad de la percepción, sino de la rotación de la imagen o del movimiento del espectador, que ha de alejarse para ver el rostro y acercarse para darse cuenta de que la nariz es un calabacín, la mejilla una pera, la boca una cereza, etc. La distancia, que establece el sentido, es el disposi-



40. Joachin Beuckelaer: escena de mercado (1567).



41. Giuseppe Arcimboldo: *El verano* (1563).

tivo de la ambigüedad que comparte Guaman Poma con Arcimboldo. Podemos aplicar al autor andino las palabras de Barthes (1980: 50) al respecto:

Arcimboldo progresa virtualmente de la pintura newtoniana, basada en la inmovilidad del objeto representado, a un arte más acorde con la perspectiva de Einstein, en el que el cambio de posición del observador forma parte de la obra misma.¹⁰⁶

Dicho en otras palabras: el movimiento de la mirada produce la metamorfosis del signo icónico. Y la proliferación de sentidos funda el exceso barroco, marcado por la inestabilidad y la pérdida de un centro fijo¹⁰⁷. Movilidad fecunda que crea, como sugiere Achille Bonito Oliva (1980), un estado permanente de posibilidad.

Arcimboldo, rescatado del olvido por los surrealistas, resulta hoy de una asombrosa modernidad. Roland Barthes ve en su pintura un fundamento lingüístico¹⁰⁸. Veamos por qué. El lenguaje humano tiene dos articulaciones: su discurso se puede desmontar dos veces, primero en palabras (unidades con sentido) y luego las palabras en sonidos o letras (unidades mínimas sin sentido autónomo). Esta estructura no es compartida por las artes visuales. Si bien es posible discernir las formas –líneas y puntos sin sentido propio– que componen el discurso icónico, éste carece de la segunda articulación, constituida por unidades con sentido. Arcimboldo torna a la pintura en lenguaje al dotarla de la doble articulación: la cabeza se puede descomponer en formas que son ya de por sí objetos nombrables (equivalentes a palabras), que a su vez se componen de unidades sin sentido (puntos y líneas). No hay denotación en estado puro ya que los elementos que configuran el rostro ya tienen un sentido. De nuevo, Guaman Poma participa –al menos en su representación de frutas y aves en las dos escenas de banquetes– de esta subversión del lenguaje visual que constituye el aporte revolucionario de Arcimboldo.

Lejos está Guaman Poma de ser el dibujante *naive*, primitivo y espontáneo, que algunos quisieran. Detrás del ambicioso esfuer-

zo mimético de hacer el inventario gráfico del mundo andino y la situación virreinal hay en la *Nueva coronica i buen gobierno* todo un sistema de connotaciones simbólicas que subvierten el mensaje literal de la imagen figurativa¹⁰⁹. Comencé esta aproximación a los bodegones andinos invocando la propuesta de Foucault, que ve en el signo barroco la ruptura de la equivalencia entre las palabras y las cosas. Esta conciencia del artificio es imprescindible en el profesional del arte que se entrena formalmente para ejercerlo. Terminemos con una consideración del cronista como artista colonial.

EL AUTOR ANDINO COMO ARTISTA PROFESIONAL. De la vida de Guaman Poma sabemos poco, pero sí podemos dar por cierto que por la profunda aculturación que lo tornó en indio ladino llegó a ejercer los oficios de intérprete para el extirpador de idolatría Cristóbal de Albornoz¹¹⁰, de escribano o notario, y posiblemente, de traductor para el Tercer Concilio Limense de 1583. Como parte de la «ciudad letrada¹¹¹» del virreinato, nuestro cronista es además «autor», epíteto que se autoimpone desde las primeras páginas de la *Nueva coronica* y que habrá de adjudicarse más de treinta veces a lo largo de su obra. Pero como sabemos, el manuscrito, que consta de 1189 páginas, contiene 398 dibujos: casi la mitad del texto. De ahí que estemos también ante un artista.

En otro lugar he examinado la adhesión explícita del cronista a la política de comunicación visual tridentina, que subvierte para sus fines de reivindicación nativista¹¹². Debo reiterar aquí la relación entre Guaman Poma y la pintura colonial.¹¹³

Que el cronista no estuvo ajeno al impulso del arte visual del virreinato puede inferirse de los siguientes datos: 1) Guaman Poma se educa en el Cuzco, centro del florecimiento pictórico que produce su primer cuadro, sobre la Virgen de la Merced, en 1565; 2) sus dibujos indican un profesionalismo que no puede ser fruto de la improvisación: la falta de titubeo en un medio tan difícil como el de la pluma (produce sus 398 dibujos en sólo dos años: de 1613 a 1615, lo que le tomó hacer la copia del manuscrito que hoy conservamos) hace plausible la posibilidad (señalada por Mesa y Gisbert 1962) de que recibiera adiestramiento en alguno de los talleres locales; y 3) el texto verbal de la crónica revela una insistente

preocupación por la pintura como elemento importante de culto (GP 584/598, 593/607, 674/688).

Es aun más interesante constatar que varias de las figuras de Guaman Poma representan cuadros de pintura religiosa. El dibujo sobre la devoción a todos los santos (FIGURA 42), contiene un muestrario iconográfico de la representación de varios de los personajes más importantes del santoral: San Pedro con las llaves del cielo, San Sebastián traspasado por las flechas, Santa Lucía con sus ojos en bandeja, etc. En otros (FIGURAS 43, 44) encontramos ya la representación realista de cuadros del arte colonial. El primero muestra a una pareja de indios de rodillas ante el Cristo crucificado; en el segundo vemos un grupo nativo rezándole al cuadro de la Virgen de la Peña de Francia o de Copacabana. De esta última Guaman Poma tiene dos ilustraciones que la representan esculpida (FIGURAS 45, 46). Volviendo a la FIGURA 44, podemos observar que allí el cuadro de la Virgen tiene una inscripción que lee «Santa María de la Peña de Francia 1613». La significación del hecho es dual: estamos ante un dibujo que reproduce una pintura con texto verbal (combinación típica del arte colonial y también de los dibujos del cronista andino), y este texto apunta a una fecha particular que nos lleva a pensar que Guaman Poma está recreando una obra de arte contemporánea, de la escuela colonial. Un historiador del siglo XVII, fray Alfonso Ramos Gavilán (1621), nos ayuda a aclarar la referencia: la imagen de Santa María de la Peña de Francia o de Copacabana fue pintada en una tabla como modelo para la escultura final del artista indio Francisco Tito Yupanqui. La escultura se colocó oficialmente en su capilla de Copacabana en 1614¹¹⁴. Guaman Poma ha ilustrado ambas etapas de la creación de la imagen por un artista indígena contemporáneo: la pintura y el bulto.

Por otra parte, el dibujo sobre Santiago Apóstol (FIGURA 39) es muy parecido en composición (el apóstol a caballo enarbolando una espada y pisoteando a un indio caído) a varios cuadros de la escuela cuzqueña, entre ellos uno –anónimo– que hoy pertenece al Museo Regional del Cuzco (FIGURA 47). De todas formas parece que la tradición de esta imagen data de los primeros años de la colonia. Algunos historiadores del arte virreinal declaran que una de

inS DEBOCION A TODOS S.^{tos}



ros
s.

ros
s.

a to Jos

42. GP: la devoción a todos los Santos.

CRISTIANOS



cris ti ano

his to ria

43. GP: la devoción al Cristo crucificado.

CONFEDEACION PUBLICA CRISTIANIDAD



es hian da

ajom de

44. GP: la Virgen de la Peña de Francia o Copacabana según un cuadro colonial de 1613.



45. GP: la escultura de la Virgen de la Peña de Francia.

LA VIRGEN DE LA PEÑA DE FRANCIA



46. GP: otra escultura de la Virgen de la Peña de Francia.



47. Santiago Mataindios según un cuadro colonial anónimo (Museo Regional del Cuzco).

las obras más antiguas de la escuela colonial cuzqueña es precisamente la pintura mural de Juan Iñigo de Loyola, que representaba al apóstol Santiago en su corcel blanco. La obra –que no se conserva– data de 1545 y fue pintada en la vieja casa de Viracocha, que sirvió de iglesia mayor por más de 120 años. Conmemoraba la victoria de los españoles sobre las huestes del Inca. Garcilaso de la Vega –quien aporta la noticia– afirma que en 1560 todavía estaba expuesta en el Cuzco.¹¹⁵

Sin embargo, el paralelo más importante entre los dibujos de Guaman Poma y el arte colonial está en el empleo de la palabra dentro del espacio visual. El cronista hace un uso exhaustivo de las formas y funciones de las bandas verbales que como artista colonial hereda de la pintura religiosa del medioevo.¹¹⁶

Planteo, pues, la hipótesis de que Guaman Poma se entrenó formalmente como artista en alguno de los talleres coloniales de pintura. Subrayemos un dato revelador: entre las múltiples máscaras¹¹⁷, algunas ficticias y otras reales, que se autoimpone el cronista para estar a la altura del receptor de su mensaje, Felipe III, está la de pintor. Justo en el momento en que está estableciendo sus credenciales para hablarle al rey (en el frontispicio se nombra príncipe y se presenta como segunda persona del monarca, con escudo y sello), en la «carta del autor don Felipe Ayala a su Magestad», y después de haberse ficcionalizado de tal manera que declara que ha emprendido la redacción de su obra después de que el rey le rogara numerosas veces que asumiera tal empresa, Guaman Poma dice:

Pasé trauaje para sacar con el deseo de presentar a vuestra Magestad este dicho libro yntitulado Primer nueva coronica de las Yndias del Pirú y prouechoso a los dichos fieles cristianos, escrito y debojado de mi mano y ingenio para que la uaridad de ellas y de las pinturas y la enbinción y dibuxo a que vuestra magestad es inclinado haga fázil aquel peso y molestia de una letura falta de

enbinción y de aquel ornamento y polido
ystilo que en los grandes ingeniosos se
hallan. (GP 10/10; mis negritas)

El pasaje, que a primera vista parece típico de la retórica de falsa modestia que prolifera en las presentaciones de los libros del Siglo de Oro, y de la que tan bien se burló Cervantes en el prólogo de 1605 al *Quijote*, tiene sus bemoles. Guaman Poma está construyendo aquí nada menos que su *persona* como pintor. No hay nada de candoroso en sus palabras, que constituyen un texto cargado de referencias cultas: se trata de un acto notable de autorreferencialidad. El cronista deja saber al rey varias cosas. En primer lugar, que está al tanto de su afición por la pintura. Recordemos que aunque Guaman Poma dirige la *Nueva coronica* que termina en 1615 a Felipe III, la comienza a redactar hacia 1585, estando en el trono Felipe II. Estas palabras están pensadas para el monarca de El Escorial. Y en segundo lugar, le deja saber el nivel de sus conocimientos formales sobre el arte visual, al mencionar cuatro de las nociones teóricas (*facilita*, *varietà*, *ornato*, *inventio*) del primer tratado sobre pintura del renacimiento; me refiero a *Della pittura*, de Leon Battista Alberti (1435-36).¹¹⁸

El libro de Alberti se publicó por primera vez en Basilea en 1540, en latín; enseguida proliferaron las ediciones italianas: Venecia 1547, Monte Regali 1565, Florencia 1568, Venecia 1568. Los tres primeros pintores italianos que llegaron al Perú como maestros del incipiente arte colonial (Bernardo Bitti llega a Lima en 1575, Mateo Pérez de Alesio en 1588 y se convierte en pintor del virrey, Angelino Medoro en 1600; entre 1583 y 1584 Bitti pinta el altar jesuita del Cuzco)¹¹⁹ no pudieron desconocerlo. Estas fechas son coetáneas a las de la composición de la *Nueva coronica i buen gobierno* (1585 a 1615 aproximadamente), y el autor andino bien pudo haber logrado contacto con uno o los tres artistas, que habrían leído –o aún traído consigo– el tratado de Alberti. Pero aunque no podemos por el momento trazar con certeza cómo llegó la noticia de dicho texto a nuestro cronista, lo que queda claro es que Guaman Poma ha establecido, de entrada, y privilegiando ambas máscaras sobre las sucesivas, su función dual de escritor y pintor.

APRENDIENDO A VER. El motivo icónico que dio lugar a este trabajo fue la manzana. La manzana que abrió los ojos de Adán y de Eva, que los ayudó a mirar, fundando el riesgo de la libertad. En el bodegón de Guaman Poma, la manzana propone una lección de lectura¹²⁰ para las letras hispanoamericanos. En un contexto en el que hay censura –la represión que llega al virreinato de la España conflictiva del Siglo de Oro, cuya literatura hay que empezar a leer al revés¹²¹– la kaleidoscópica manzana del artista andino nos incita a ensayar la segunda mirada. De aprender a ver, como bien dice Eduardo Galeano en *Memoria del fuego*,¹²² se trata.

RECONOCIMIENTOS

Es hora de dar las gracias. Y aunque a través de las notas y la bibliografía queda patente mi deuda intelectual con colegas, amigos y maestros, quisiera reconocer aquí algunos nombres.

En primer lugar, va mi más profunda gratitud a Franklin Pease G.Y., historiador del mundo andino, quien generosamente me animó a la publicación de este libro en el país para el que desde siempre estuvo destinado: el Perú de Guaman Poma, que también siento mío. También agradezco la acogida del Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, así como el apoyo de la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras), a través de su Fondo Institucional para la Investigación (FIPI).

El segundo ensayo de este libro debe indicaciones bibliográficas y filológicas a Kalman Barsy y Dennis Madrigal.

Varios colegas han contribuido con sugerencias teóricas o bibliográficas a «La estridencia silente...». Ellas son: Rolena Adorno, Luce López-Baralt, Carmen Rabell, Birgit Scharlau y María Vaquero. Vaya a ellas mi agradecimiento, así como a mis estudiantes, que continuamente me ayudan a ver, con ojos asombrados, allí donde tantas veces había mirado. Gracias sobre todo a Ramón Almodóvar Ronda, Leo Cabranes Grant, Virginia Dessús, Carmelo Barrenechea, Diana Moll Merced y Rogelio Ruiz Gómez.

La investigación que culminó en «Sobre frutas y aves...» fue saludada con el estímulo de José Arrom, Roberto González Echevarría, nuevamente mi hermana Luce López-Baralt, Francisco Márquez Villanueva, Klaus Müller-Bergh, Blanca Rivera y Alan Smith. A Lieve Behiels va un reconocimiento muy especial: ella me introdujo a la pintura de Joachim Beuckelaer y con generosidad insólita me tradujo del holandés el ensayo de Ethan Matt Kavalier.

NOTAS

1. La exhibición –inaugurada en la sede de la Americas Society, Park Avenue 680, el 29 de febrero de 1992– fue organizada por la autora de estas líneas con la colaboración de los siguientes consultores: John V. Murra, Rolena Adorno, Craig Morris, Teodoro Hampe-Martínez, Diana Fane, Maarten van de Guchte y Tom Cummings. De la misma resultó un catálogo ilustrado con ensayos (en inglés) de Rolena Adorno, John V. Murra, Tom Cummings, Teresa Gisbert, Maarten van de Guchte y Mercedes López-Baralt.

2. El simposio –organizado conjuntamente por Rolena Adorno y Sylvia Molloy– tuvo lugar en tres lugares distintos durante los días 6 al 8 de marzo de 1992: la Americas Society de New York, New York University, y Princeton University en New Jersey.

3. Celebrado en Lima los días 1, 2 y 3 de septiembre de 1992. Uno de sus organizadores lo fue el Dr. Franklin Pease G.Y.

4. Comunicación personal, marzo de 1992. Pease (1991:144) cita la definición del término según el *Vocabulario de la lengua ayмара* de Ludovico Bertonio (1612):

Tinku es el nombre de las peleas rituales en las que combaten dos bandos opuestos. Se trata de un rito destinado a reunir a las dos mitades (alasya y masaya) bajo las características de un combate guerrero. Tinku puede definirse como el lugar de encuentro en que se unen dos elementos provenientes de dos direcciones diferentes...

El mundo quechua tradicional se halla regido por la dualidad, tanto en términos sociales como simbólicos. Así, cada comunidad andina consta de dos barrios o mitades: la mitad *hanan* (de arriba) y la mitad *hurin* (de abajo). A ello alude el Inca Garcilaso al describir la fundación de la imperial ciudad del Cuzco por Manco Capac y Mama Ocllo y en ello se basa la alegoría sobre la que José María Arguedas monta su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1970).

5. Las fechas de su muerte y nacimiento son aun hipotéticas: 1535 a 1615. Para la biografía de este cronista peruano, ver Porras Barrenechea (1948), Edmundo Guillén Guillén (1962) y Rolena Adorno (1989).

6. Para las ediciones de la *Nueva coronica*, ver la bibliografía al final de este libro. Son indispensables, sin lugar a dudas, la facsimilar del Instituto de Etnología de París (1936, 1968) y la crítica, a cargo de Rolena Adorno y John V. Murra, publicada por Siglo Veintiuno en 1981 en tres volúmenes.

A lo largo de este libro citaré los textos verbales de Guaman Poma –dando sólo las siglas GP y el número de la página– por la edición crítica, para facilitar su lectura, ya que dicha edición dota al texto de puntuación y añade los acentos y las tildes allí donde hacen falta. En cuanto a los dibujos, los reproduzco de la edición facsimilar. Pero antes, dos advertencias. A veces el número de la página consta de dos cifras: la primera alude al número dado por el autor y la segunda al número real de la página. Y, en el cuarto ensayo del libro, «La estridencia silente: oralidad, escritura e iconografía», citaré los textos verbales directamente de la edición facsimilar para fines que allí se verán.

7. Me refiero al poema «A Roosevelt», de *Cantos de vida y esperanza* (1915). Cito por las *Obras completas* del poeta nicaragüense (1961).

8. En su ensayo «La curiosidad barroca» (*La expresión americana*, 1969).

9. He examinado la presencia del modelo cosmológico de Coricancha en el texto visual del autor andino en «La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guaman Poma de Ayala» (1979). Desde 1979 Rolena Adorno y yo hemos coincidido en reconocer la huella de la geografía mítica del Tawantinsuyo en los dibujos del cronista, ella desde una perspectiva semiótica y yo desde una perspectiva antropológica, que toma también en consideración el impacto del modelo de Coricancha en el arte visual de Guaman Poma.

10. La versión quechua original del mito, recogida de labios de Mateo Garriaso (cabecilla del ayllu de Chaupi, en Puquio, Ayacucho), fue publicada por Arguedas en la *Revista del Museo Nacional* de Lima en 1956, junto con la traducción al castellano, realizada por el mismo Arguedas:

Dicen que Inkarrí fue hijo de mujer salvaje. Su padre dicen que fue el Padre Sol. Aquella mujer salvaje parió a Inkarrí que fue engendrado por el Padre Sol.

El Rey Inka tuvo tres mujeres.

La obra del Inka está en Aqnu. En la pampa de Qellqata está hirviendo, el vino, la chicha y el aguardiente.

Inkarrí arreó a las piedras con un azote, ordenándolas. Las arreó hacia las alturas, con un azote, ordenándolas. Después fundó una ciudad.

Dicen que Qellqata pudo haber sido el Cuzco.

Bueno. Después de cuanto he dicho, Inkarrí encerró al viento en el Osqonta, el grande. Y en el Osqonta pequeño amarró al Padre Sol, para que durara el tiempo, para que durara el día. A fin de que Inkarrí pudiera hacer lo que tenía que hacer.

Después, cuando hubo amarrado el viento, arrojó una barreta de oro desde la cima del Osqonta, el grande, «Si podrá caber el Cuzco», diciendo. No cupo en la pampa de Qellqata. La barreta se mudó hasta donde está el Cuzco.

¿Cuál será tan lejana distancia? Los de la generación viviente no lo sabemos. La antigua generación, anterior a Atahualpa, la conocía.

El Inka de los españoles apresó a Inkarrí, su igual. No sabemos dónde.

Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro: dicen que está creciendo hacia los pies.

Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver a nosotros si Dios da su asentimiento. Pero no sabemos, dicen, si Dios ha de convenir en que vuelva.

Entre los factores históricos que coadyuvaron al surgimiento del mito del regreso del Inca, Flores Galindo (1986) apunta a la ejecución pública de Tupac Amaru por decapitación, y añade Burga (1988:120) que pronto circuló el rumor –entre los mismos españoles– de que «su cabeza puesta en una pica en la plaza de armas del Cuzco tuvo que ser urgentemente retirada porque sorpresivamente comenzó a embellecer». Burga aporta aun otro dato: el hecho, recogido por la crónica de Pedro

Pizarro (1571), de que Atahualpa comunicó a sus hermanas el mensaje de que si no lo quemaban regresaría a este mundo. Dicha crónica también relata «lo que era tradición popular en ese momento. Transmite lo que ritualmente se hacía con los monarcas cusqueños muertos: grandes llantos, desesperación, riqueza y cantos de dos mujeres con sus tambores relatando las hazañas del marido muerto para que su memoria perdure por siempre. Además, la esperanza en el regreso, depende del tipo de muerte del monarca inca» (1988:80). Veremos en breve como la memoria de esto último incide en la composición de la elegía por Atahualpa, *Apu Inka Atawallpaman*.

11. Tardía porque como nota Pease (1982) en el siglo XVI los movimientos milenaristas reviven el culto preincaico a las huacas o deidades telúricas, y no incluyen una representación del Inca, ligado al culto solar de la élite cuzqueña recién derrotada.

Empleo las voces «mesianismo» y milenarismo» en el mismo sentido, aludiendo, con Norman Cohn, a todo movimiento social inspirado por la esperanza de una salvación colectiva, terrenal, inminente, total y sobrenatural (Kauffman 1964:24-25). Al rechazar –por occidental– la aplicación del concepto de mesianismo o milenarismo al mundo andino, Manuel Burga (1988) no toma en cuenta esta definición, que amplía el campo semántico del mesianismo, rompiendo los bordes que lo limitan al pensamiento judeocristiano.

Tanto Flores Galindo como Burga siguen a Henrique Urbano (1977) en su lectura del discurso mítico andino moderno en términos de utopía. Para el primero la utopía, marcada por el pensamiento occidental, difiere del mesianismo andino (regido por el dualismo de *hanan* y *hurin* y la noción de *pachakuti* o mundo al revés) en que no es localista, sino de ambición panandina, y concibe el tiempo no de manera cíclica, sino lineal y tripartita. De todos modos cabe notar que en ambos libros –espléndidos por demás– es muy difícil discernir donde termina el mesianismo y donde comienza la utopía en los Andes. Ambos autores, por ejemplo, ven como ingredientes esenciales de la utopía el regreso del Inca y la esperanza de restaurar la sociedad incaica, y en este sentido la fe racionalista en el futuro perfectible del pensamiento utópico se proyecta como un retorno al pasado (lo que no puede sino hacer pensar en la noción de tiempo cíclico del mesianismo tradicional).

12. Escritos contra la visión negativa de los incas como tiranos y usurpadores que presenta Sarmiento de Gamboa - por encargo del virrey Toledo - en su *Historia Indica* de 1572.

13. Aunque según el cronista Arzáns y Vela, que escribió en 1705, la primera representación de la muerte del Inca tuvo lugar en Potosí en 1555, Flores Galindo (1986:67-68) no cree que fuera tan temprano, ya que entre 1533 (fecha de la muerte de Atahualpa) y 1555 apenas hay tiempo para que la memoria colectiva andina procesara el hecho, transformándolo. Propone que la noticia más temprana –tomada de J. M. Mugaburu: *Diario de Lima* (Imprenta San Martín, 1917)– es una de 1659, que alude a la representación de la muerte del Inca en la plaza de Lima. Para ese momento los españoles pueden ser más tolerantes con el recuerdo de Atahualpa, pues la derrota del incario es ya remota.

14. Para calibrar sus méritos, vale hacer un poco de compa-ratismo literario y recordar algunas de las mejores elegías de la hispanidad, como las *Coplas* de Manrique, el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejía* de Lorca, «Alfonso, estás mirándome, lo veo», de los *Poemas humanos* de Vallejo, la «Elegía por Ramón Sijé» de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández...

A continuación, reproduzco la elegía (cuyos problemas de transcripción y traducción cabe discutirlos en otra ocasión, pues no están, ni con mucho, dilucidados definitivamente) tanto en quechua como en español, en versión de López-Baralt/Solá:

APU INKA ATAWALLPAMAN

- | | | |
|-----------------------------|----|----------------------------------|
| I | 1 | Ima k'uychin kay yana k'uychi |
| | 2 | sayarimun? |
| | 3 | Qosqoq awqanpa millay wach'i |
| | 4 | illarimun; |
| | 5 | tukuy imapi saqra chikchi |
| | 6 | t'akakamun. |
| II | 7 | Watupakurqan sonqollaymi, |
| | 8 | sapa kuti |
| | 9 | mosqoynipipas - ch'eqmi-ch'eqmi, |
| | 10 | uti-uti - |
| | 11 | chiririnka qhenchataraqmi |
| | 12 | ¡Aqoy phuti! |
| III | 13 | Inti tutayan q'elloyaspa |
| | 14 | - hoq watuypi - |
| | 15 | Atawallpata ayachaspa, |
| | 16 | chay sutinpi |
| | 17 | wañuynillanta chikachaspa |
| | 18 | hoq ch'illmiypi. |
| IV19 Umallantas wit'unkuña, | | |
| | 20 | millay awqa; |
| | 21 | yawar mayus purisqanña |
| | 22 | p'alqa-p'alqa. |
| | 23 | Q'aqmaq kirus phaqchukunña |
| | 24 | ¡Llakiy salqa! |
| V | 25 | Titianñas Inti ñawillan |
| | 26 | Apu Inkaq; |
| | 27 | chiriyañas hatun sonqollan |
| | 28 | Atawallpaq; |
| | 29 | Tawantinsuyus waqallasqan |
| | 30 | hik'isparaq. |

- VI 31 Pacha phuyus tiyaykamunña
32 tutayaspa;
33 mama killas qamparmananña
34 wawayaspa;
35 tukuy imapas pakakunña
36 llakikuspa.
- VII 37 Allpas mich'akun meqllayllanta
38 apullanpaq,
39 p'enqakoq hina ayallanta
40 munaqninpaq,
41 manchakoq hina wamink'anta
42 millp'unqanpaq.
- VIII 43 Qaqapas ch'ilan apunmanta
44 wankakuspan;
45 mayupas qaparin phutiyamanta,
46 hunt'akuspan,
47 weqekuna kuska tanta
48 mich'ukuspa.
- IX 49 Pi runan mana waqanmanchu
50 munaqninpaq?
51 Ima churin mana kanmanchu
52 yayallanpaq
53 ancheq, phuteq, sonqo k'irilla
54 mana t'aqlla?
- X 55 Ima urpin mana kanmanchu
56 yanamanta
57a musphaykachaq?
57b T'illa luychu
58 sonqoymanta
59 yawar weqeq, qechu-qechu
60 kusinmanta?
- XI 61 Lirp'uy phaqlha weqellanwan
62 ayallanta
63 armaykuspa, wawa sonqowan
64 meqllasqanta,
65 chunka maki kamarinninwan
66 lulusqanta,
- XII 67 sonqollanpa raprallanwan
68 p'intuykuspa
69 qhasqollanpa llikallanwan
70 qataykuspa,
71 llakeq ikmaq qhaqyaynillanwan
72 qaparispa,

- XIII 73 pallakunan muyuykunña
74 yanakama;
75 Willaq Umu llaqollakunña
76 arphankama;
77 llapa runan wachurikunña
78 p'uytunkama.
- XIV 79 Wañuy-p'itin, llaki-musphan
80 Mama Qhoya;
81 mayu-mayu weqen phawan;
82 q'ello aya,
83 tikay-tikay uyallanpas,
84 simillanpas:
- XV 85 Maytan rinki chinkarispayki
86 ñawiymanta
87 kay suyuta saqerispayki
88 llakiymanta,
89 wiñayllanpaq t'aqakuspayki
90 sonqoymanta?
- XVI 91 Wasi hunt'a qori-qolqewan
92 yuraq awqa
93 - atiy millp'uy millay sonqowan
94 tanqa-tanqa,
95 aswan-aswan t'ituy munaywan
96 phiña salqa -
- XVII 97 tukuy imata qosqhaqtiyki,
98 sipisunki,
99 munayninman hunt'aykachinki,
100 qan, sapayki,
101 Qaqa Markapi wañuspayki,
102 p'uchukanki.
- XVIII 103 Thukuruyanñan sirk'aykipi
104 yawarniyki;
105 qhoqayarinñan ñawiykipi
106 rikuyniyki,
107 ancha qoyllur lliplliyniñanpi
108 qhawayniyki.
- XIX 109 Anchin, phutin, purin, phawan
110 urpillayki,
111 muspha-muspha, llakin, waqan
112 sonqollayki,
113 aqoy raki ñak'ariywan
114 sonqo p'aki.

- XX 115 Chullmi-chullmi qori wantu
 116 k'irawniyki,
 117 tukuy ima qori puytu
 118 raki-raki
 119 - hoq makipi - ñakay qoto
 120 t'ipi-t'ipi,
- XXI 121 Tunki-tunki, yuyaymanaspa,
 122 sapallayku,
 123 mana llanthuyoq rikukuspa,
 124 waqasqayku;
 125 mana pi mayman kutirispá,
 126 musphasqayku.
- XXII 127 Atinqachus sonqollayki,
 128 Apu Inka,
 129 kanaykuta chinkay chaki,
 130 mana kuska,
 131 ch'eqe-ch'eqe hoqpa makinpi,
 132 saruschasqa?
- XXIII 133 Ñuhñu wach'eq ñawillaykita
 134 kicharimuy;
 135 ancha qokoq makillaykita
 136 mast'arimuy;
 137 chay samiwan kallpanchasqata
 138 ripuy niway.

AL PODEROSO INCA ATAHUALPA

- I ¿Qué arco iris es este negro iris
 que se alza?
 El horrible rayo del enemigo del Cuzco
 fulgura,
 y por doquier granizada siniestra
 golpea.
- II Mi corazón presentía,
 a cada instante
 y en mi soñar - desasosegado,
 atónito -
 el mal agüero de la mosca azul.
 ¡Dolor inacabable!
- III El sol, palideciendo, anochece
 - otra señal -
 y amortaja a Atahualpa,

- al que acogen tiernamente
 en su regazo,
 al que acarician sus diez manos
 con regalo,
- XII amortajándolo
 con las alas de su corazón,
 cubriéndolo
 con sus entretelas,
 gritando
 con bramido de viuda dolorida,
- XIII las pallas se arremolinan
 en negro torbellino
 y el gran sacerdote del Sol
 ya se viste de luto.
 Todos los hombres
 desfilan hasta su tumba.
- XIV La Madre Coya, mortalmente desgarrada,
 delira de tristeza;
 sus lágrimas corren en torrentes;
 amarillo cadáver,
 yertos su rostro
 y su boca:
- XV ¿A dónde te vas, perdiéndote
 de mis ojos,
 abandonando este mundo
 para mi desgracia,
 desgarrándote para siempre
 de mi corazón?
- XVI Repleta de oro y plata la casa,
 el enemigo blanco
 - su horrible corazón por el poder devorado,
 empujándose unos a otros,
 con ansias cada vez más turbias,
 fiera enfurecida -
- XVII te mató,
 habiéndole tú entregado todo.
 Tú, tú solo
 colmaste todos sus deseos,
 y muriéndote en Cajamarca,
 te extingues.
- XVIII Ya se coagula en tus venas
 la sangre;

- ya se apaga en tus ojos.
 la luz,
 tu mirada
 con su resplandor de intensa estrella.
- XIX Gime, sufre, camina, corre
 tu palomita;
 delirante delirante, padece, llora
 tu amada,
 corazón desgarrado
 por la ruptura de la separación infinita.
- XX Usurpado
 el asiento de tus andas de oro,
 repartidos
 todos los vasos dorados,
 destrozado - en manos ajenas -
 el botín maldito,
- XXI perplejos, negada la memoria,
 solos,
 viéndonos desamparados,
 lloramos;
 sin tener a quién o a dónde volvernos,
 estamos delirando.
- XXII ¿Permitirá tu corazón
 poderoso Inca,
 que estemos completamente perdidos,
 desunidos,
 dispersos, en poder de otros,
 pisoteados?
- XXIII Tus dulces ojos que lanzan dardos de luz,
 ven y ábrelos;
 tus manos dadivosas,
 ven y extiéndelas;
 y con esa dicha reconfortados,
 despídenos.

15. No es de extrañar, pues se trata de poeta y etnógrafo, y por si fuera poco, mediador entre las dos culturas, andina y occidental.

16. Me he ocupado detalladamente de ellas en *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (1987).

17. Más tarde –en 1988– Manuel Burga verá, en la propuesta de buen gobierno de Guaman Poma, la primera expresión de la utopía andina.

18. Aunque siempre cabe la posibilidad de que se trate de un mestizo o incluso un criollo que tuviera acceso al quechua desde su temprana niñez.
19. Sigo la definición de etnohistoria de John V. Murra (comunicación personal): el intento de reconstruir un modelo de una cultura no-occidental y ágrafa del pasado, ya desaparecida o alterada por la invasión colonial, empleando información de fuentes múltiples: la arqueología, la tradición oral, la etnografía y la historia escrita.
20. Debo estos últimos datos a Dennis Madrigal.
21. Algo de esto apunté en *El retorno del Inca rey...* (1987, p. 26, nota 9).
22. Cito esta última –también anónima y sin fecha– en las páginas 113-114 de *El retorno del Inca rey...*
23. En torno al nombre de Tupac Amaru, surge la interrogante sobre el posible vínculo entre éste y el arco iris de la elegía, ya que *amaru*, además de serpiente de dos cabezas, quiere decir arco iris en quechua (la otra voz que nombra en quechua al arco iris es la de *k'uychi*).
24. Si leemos *saqra* en vez de *sapra* hay que traducir: «enemigo atroz».
25. Lo mismo sucede en otros dibujos de Guaman Poma, que contienen canciones u oraciones en quechua que no figuran en el texto verbal que les sigue.
26. El Inca Garcilaso, al describir en su *Historia general del Perú* (1617) la reacción de dolor del pueblo andino ante la muerte pública de Tupac Amaru, habla en términos parecidos a los de Guaman Poma, pero lo hace en castellano, sin reproducir el lamento en quechua. Cito de la edición de José Durand (1962, volumen IV: 1167):

Con esto pasaron adelante los ministros de la justicia. A la entrada de la plaza salieron una gran banda de mujeres de todas las edades, algunas dellas de su sangre real, y las demás mujeres e hijas de los caciques de la comarca de aquella ciudad, y con grandes voces y alaridos, con muchas lágrimas (que también las causaron en los religiosos y seculares españoles) le dijeron: «Inca, ¿por qué te llevan a cortar la cabeza? ¿Qué delitos, qué traiciones has hecho para merecer tal muerte? Pide a quien te la da que mande matarnos a todas, pues somos tuyas por sangre y naturaleza, que más contentas y dichosas iremos en tu compañía que quedar por siervas y esclavas de los que te matan. Entonces temieron que hubiera algún alboroto en la ciudad, según el ruido, grito y vocerío que levantaron los que miraban la ejecución de aquella sentencia, tan no pensada ni imaginada por ellos. Pasaban de trescientas mil ánimas los que estaban en aquellas dos plazas, calles, ventanas y tejados para poderla ver.

27. Comento en más detalle el dibujo de Pachacuti Yamqui a partir de los análisis de Tom Zuidema y Billie Jean Isebill en *El retorno del Inca rey...* (1987).

28. Cito de la edición de José Durand (1962), vol. I, Libro primero, capítulo XXXVI, p.163.

29. Pero aunque la fidelidad de Xerez a la realidad histórica no contribuye a la creación del mito en lo que concierne a la muerte de Atahualpa, el cronista anticipa una de las señales agoreras de la muerte del Inca en el ciclo de Inkarrí, al citar la interpretación de Atahualpa de un cometa que ve en el cielo: lo entiende como anuncio de su propia muerte (Burga 1988: 75).

30. Dice Garcilaso:

Tuvieron cuenta con los eclipses del sol y la luna, mas no alcanzaron las causas. Decían al eclipse solar que el sol estaba enojado por algún delito que habían hecho contra él, pues mostraba su cara turbada como hombre airado, y pronosticaban (a semejanza de los astrólogos) que les había de venir algún gran castigo. Al eclipse de la luna, viéndola ir negreciendo, decían que enfermaba la luna, y que si acababa de oscurecerse había de morir y caerse del cielo y que se había de acabar el mundo [...] Empero no hacían caudal de aquellas figuras para su Astrología, más de quererlas pintar imagi-nándolas, ni echaban juicios ni pronósticos ordinarios por señales del sol ni de la luna ni de los cometas, sino para cosas muy raras y muy grandes, como muertes de Reyes o destrucción de reynos y provincias [...] Para las cosas comunes más aína hacían sus pronósticos y juicios de los sueños que soñaban y de los sacrificios que hacían, que no de las estrellas ni señales del aire. (*Comentarios reales*, 1953, I: 138-140).

31. Una versión anterior de este trabajo se publicó con el título de «La metáfora como *traslatio* : del código verbal al visual en la *coronica* de Guaman Poma» en *El tapiz por el revés (Sobre traducción)*, edición de Angel J. Casares y Marshall Morris, Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, Universidad de Puerto Rico, 1986: 183-199.

32. La revista parisina *Communications* ha recogido parte importante de esta polémica.

33. La Universidad de Chicago ha publicado en inglés el libro como *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages* (1981). Es difícil encarecer como se debe la importancia de este libro, de alcance interdisciplinario: sus proyecciones interesan a la semiótica, a la iconografía, a la literatura comparada, a la historia de las ideas y a la antropología. Además de su contribución a la semiótica de la imagen, Bucher ayuda a precisar los elementos que entran en la creación de una tipología cultural específicamente protestante sobre América. También logra ampliar la tesis de su maestro Lévi-Strauss. El antropólogo francés propone en su obra la universalidad del pensamiento salvaje o no-domesticado, pero sólo lo estudia en los textos de sociedades tradicionales. La única forma de comprobarla sería estudiando este tipo de pensamiento en una cultura histórica, moderna y letrada: la nuestra, occidental. Esta es precisamente la empresa que emprende exitosamente Bucher en este impresionante libro que abre con el tan adecuado epígrafe de Sol Worth: «Anthropologists, too, are notorious for studying everyone but themselves».

34. Mayenowa (1973:208; mi traducción del inglés) abunda sobre el tema:

Estamos hablando aquí de significados primarios, de aquellos significados que pertenecen al nivel iconográfico. El mensaje puramente icónico parece incapaz de formular proposiciones metalingüísticas. En el lenguaje de los signos icónicos, uno no puede comunicar mensajes del tipo 'Es cierto que' o 'No es cierto que...'. El 'lenguaje' icónico no puede articular estructuras que contengan expresiones metalingüísticas, ni explícitas ni implícitas. Y como sugiere Peirce, las expresiones icónicas, como nos lo ha enseñado la experiencia, son ciertas en un sentido; de ahí la función determinante del signo icónico visual en la propaganda. Los textos 'icónicos' tienen una cierta autenticidad psicológica. Al traducirlos a los signos del lenguaje articulado, no equivalen a palabras aisladas sino a oraciones, es decir, a una estructura que desde el punto de vista semántico contiene un juicio sobre la existencia de algo. Por su propia naturaleza, los signos icónicos no se prestan a la construcción de estructuras significativas que puedan expresar la duda. Ni permiten la creación de estructuras que comuniquen una discusión interna. El lenguaje cuasi-indirecto es inalcanzable para los signos icónicos.

Desde luego, cabe matizar la última afirmación de Mayenowa en el pasaje citado. Porque si bien los signos icónicos suelen afirmar una presencia y no negar ni poner en duda, también suele suceder que en una representación icónica suficientemente compleja unos signos interpreten a otros. En el caso de que unos y otros comuniquen mensajes contradictorios se engendran la duda, la ironía y la pregunta. Recordemos cómo Peirce (1932) redefine el signo de Saussure, moneda de dos caras (significante: la imagen acústica y significado: el concepto), convirtiéndolo en una tríada compuesta por significante, significado, e interpretante. No hay que confundir al interpretante con el intérprete, que está fuera del signo y es el lector. El interpretante es otro signo o conjunto de signos contiguos al signo compuesto por significante y significado, y que le sirve de referente, glosándolo.

35. *Traslatio* es la traducción latina del término griego que origina la voz *metáfora*.

36. Recuérdese que en los siglos dieciséis y diecisiete «puesto que» quiere decir «aunque».

37. Mis traducciones del quechua.

38. *Pachakuti* : literalmente «mundo al revés» (*pacha* : tierra; *kuti* : volver, voltear).

39. Una versión breve de este trabajo se leyó como conferencia plenaria en el quinto simposio internacional de la Asociación de Literaturas Indígenas Latinoamericanas (LAILA/ALILA) en la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York) en junio de 1987. Otra más amplia se publicó en *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico (III, 12, octubre-diciembre 1989: 609-649). En ambos casos con el título de «La estridencia silente: oralidad, escritura e iconografía en la Nueva corona de Guaman Poma».

40. Ver *The Art of «La Celestina»* (1956), *La España de Fernando de Rojas* (1978) y el prólogo a la edición de Alianza de *La Celestina* (1969).

41. Comunicación personal (1986).

42. En «La crónica de Indias como texto cultural: articulación de los códigos icónico y lingüístico en la nueva coronica de Guaman Poma» (1982) y en el capítulo X de *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*, en los que exploro la articulación de los códigos icónico y lingüístico en la *Nueva coronica*, examino el caso de la escritura como criterio civilizatorio en la obra del autor andino. A partir de aquel dibujo inicial que presenta a su hermanastro mestizo, el padre Martín de Ayala, enseñándoles letra y religión a él y a sus padres, desde un libro abierto que no puede ser otro que EL LIBRO, es decir, la Biblia.

43. He trabajado el problema de la comunicación subliminal en el cronista en «La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guaman Poma de Ayala» (1979) y en el capítulo VII de mi libro de 1988. La ironía está en la intertextualidad paródica o la carnavalización subversiva del texto verbal (ver Rolena Adorno: *Guaman Poma. Writing and Resistance in Colonial Peru*, 1986).

44. Una advertencia: empleo la palabra «escritura» en su sentido corriente, que coincide con las definiciones de Aristóteles («Las palabras habladas son los símbolos de la experiencia mental y las palabras escritas son los símbolos para las palabras habladas») y Saussure («El lenguaje y la escritura son dos sistemas de signos diferentes; el segundo existe con el único propósito de representar al primero»), no con la noción de Jacques Derrida (*Of Grammatology*, 1977). Las citas anteriores son de dicha edición de Derrida; las traducciones al español son mías.

45. En este ensayo cito los textos verbales de Guaman Poma por la edición facsimilar, ya que ha de interesarme explorar el problema de la creación del sentido y el tono de voz en un texto sin puntuación.

46. Sus apuntes de clase fueron publicados por Charles Bally y Albert Sechehaye como *Course in General Linguistics* (1966).

47. Ver el capítulo «A Writing Lesson». Aun cuando coincido con la tesis de Lévi-Strauss de que la escritura ha tenido un rol esencialmente represivo en la historia de la humanidad, no podemos caer en la tentación de ver entonces el lenguaje hablado como el reino de la inocencia. Pueblos sin escritura pero con estratificación emplean la tradición oral como mecanismo de control social: se trata en todo caso del saber oficial custodiado por una casta o grupo.

Sobre la escritura colonial como el espacio pretendidamente dialógico entre el individuo y el estado, ver el espléndido libro de Roberto González Echevarría: *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (1990).

48. Citado por Elvira Tundidor (1972: 163).

49. También citado por Tundidor (*Ibid.*).

50. John V. Murra: comunicación personal.

51. Un antiguo manuscrito de la comunidad de Chiara en Ayacucho confirma algunas de estas noticias, por lo menos la de la fundación de Huamanga (Guillén 1962).
52. Walter J. Ong, S.J. tiene un importante trabajo sobre este tema: *The Writer's Audience is Always a Fiction*» (1975).
53. Ver Rolena Adorno (1979, 1982) y Mercedes López-Baralt (1979, 1988).
54. John Murra: comunicación personal.
55. Sobre su posterior aparición en Copenhague, Porras Barrenechea (1948) sugiere que pudo haberla comprado en Madrid el embajador danés al adquirir la colección de manuscritos americanos del Conde de Olivares en 1653.
56. Para más sobre el tema, ver Mercedes López-Baralt: «La iconografía de vicios y virtudes en el arte de reinar de Guaman Poma de Ayala: emblemática política al servicio de una tipología cultural americana» (1984) e *Icono y conquista...* (1988, capítulo IX).
57. Juan Ossio (1973) ve en esto una manifestación de las categorías tradicionales nativas que rigen el pensamiento de Guaman Poma.
58. *Capac apo* : en quechua, señor principal.
59. Rolena Adorno: 1986: 28; mi traducción del inglés.
60. Me ha parecido importante citar hasta el momento sin añadir puntuación para que el lector se sensibilice al problema del tono al tener que marcar las pausas que le dicte su interpretación del pasaje. En cuanto a citar de la edición facsimilar añadiendo yo la puntuación, acentos y mayúsculas, sólo lo hago a partir de este momento y hasta el final del presente ensayo. En el resto del libro vuelvo, como en un principio, a citar de la edición crítica.
61. Aunque la transcribo fielmente de Guaman Poma, se trata de «oh» y no de la conjunción disyuntiva «o».
62. Mis bastardillas. Si hacemos esta lectura del fragmento, podríamos enmarcar entre signos de exclamación desde «mentirosos» hasta «de mal uiuir».
63. Aunque denuncie con saña los abusos de la colonización, Guaman Poma –lo ha visto Adorno (1986)– entiende que «no ubo conquista». Ver, a modo de ejemplo, la afirmación que hace nuestro autor en la página 559 de la crónica: «Dezís que soys conquistadores, que la conquista lo conquistastes con dos palabras que aprendistes de dezir –ama mancha - noca ynga-. No dixistes más, no os costó nada, que la batalla y alsamiento fueron entre bosotros traydores». (La frase en quechua traduce como «No temas. Yo soy el Inca»; Jorge Urioste, edición crítica, vol. II).

64. Para más sobre el tema, ver Dolores Aponte Ramos, «Vestidos y desvestidos o una interpretación de la *Nueva coronica i buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala» (1985).
65. Colijo el dato del texto verbal que sigue al dibujo, en que Guaman Poma denuncia la violación de doncellas nativas a manos de sacerdotes y vicarios ofreciendo varios ejemplos de ello (GP 575).
66. Traduzco ambas frases.
67. Para más sobre esto ver Tundidor (1972).
68. Los textos que suceden a ambos dibujos no explicitan las connotaciones sexuales de frutas y aves en dichas mesas. Como en tantos otros casos de la *Nueva coronica*, el dibujo aporta un mensaje que no está contenido en el texto verbal.
69. Una versión más breve de este trabajo, con el título de «Sobre frutas y aves: bodegones coloniales en la *Nueva coronica* de Guaman Poma», se leyó como conferencia en las siguientes ocasiones: Berkeley University (octubre de 1991), Universidad de Puerto Rico (26 de marzo de 1992), Princeton /New York University, Congreso «Andean Worlds: The Incas, Colonial Cultures, Contemporary Legacies» (8 de marzo de 1992) y Bryn Mawr College (Philadelphia, 5 de octubre de 1992).
70. Reproduzco aquí un poema temprano de la etapa modernista de Luis Palés Matos, el más importante de los poetas puertorriqueños.
71. Debo esta estupenda décima que Sarduy dirige al pintor cubano Ramón Díaz Alejandro en ocasión de celebrar su cuadro sobre dicha fruta, a Roberto González Echevarría (comunicación personal del 10 de marzo de 1990). Aparece publicada en *Corona de las frutas* (1990). Nótese que en el contexto cubano la voz *papaya* tiene doble sentido, toda vez que más allá de su referente botánico, alude al sexo femenino.
72. Stephen Gilman ofreció en 1980, en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, unas importantes reflexiones al respecto en su conferencia «Interruption and Experience in *Don Quijote*». La interrupción es otro nombre para la técnica de la suspensión, elemento fundamental de la retórica barroca, del que habla Maravall en *La cultura del barroco* (1980).
73. Se trata de aquellas pinturas en las que mediante una ilusión óptica se rompe la frontera entre el espacio visual y el espacio del espectador.
74. Cito de las *Obras escogidas* de Sor Juana (1968:189).
75. Se trata de la primera de sus *Mitológicas* (1964).
76. Ambos, poetas coloniales cubanos poco conocidos. Sobre Rubalcava, uno de los fundadores de la imagen cubana y autor de «Las frutas de Cuba», ver José Arrom: «Cuba: trayectoria de una imagen poética» (1985:144-146). Silvestre de

Balboa, escribano del cabildo de Puerto Príncipe, escribe en 1608 su *Espejo de paciencia*, primer poema cubano que se haya conservado (Edición de Cintio Vitier, 1960), sobre un suceso de 1604: el secuestro del obispo de Cuba por un pirata francés y su rescate por los vecinos de Bayamo. En su extenso poema las ninfas y los faunos de los bosques de Yara reciben al obispo con la oferta de todo un bodegón verbal, como lo ha notado Arrom en «Hacia *Paradiso*: lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima» (1985:126):

Sálenlo a recibir con regocijo
de aquellos montes por allí cercanos,
todos los semicapros del cortijo,
los sátiros, los faunos y silvanos.
Unos le llaman padre, y otros hijo;
y alegres de rodillas, con sus manos
le ofrecen frutas con graciosos ritos,
guanábanas, gegiras y caimitos.

Vinieron de los pastos las napeas,
y al hombro trae cada una un pisitaco,
y entre cada tres de ellas dos bateas
de flores olorosas de navaco.
De los prados que cercan las aldeas
vienen cargadas de mehí y tabaco,
mameyes, piñas, tunas y aguacates,
plátanos, y mamones y tomates.

Bajaron de los árboles en naguas
las bellas hamadriades hermosas,
con frutas de siguapas y macaguas
y muchas pitijayas olorosas;
de virijí cargadas y de jaguas
salieron de los bosques cuatro diosas,
driades de valor y fundamento,
que dieron al pastor grande contento.

De arroyos y de ríos a gran prisa
salen náyades puras, cristalinas,
con mucho jaguará, dejao y lisa,
camarones, jaguará y guabinas;
y mostrando al pastor con gusto y risa
de las aguas mil cosas peregrinas,
se lo ofrecieron, y con gran prudencia
le hizo cada cual la reverencia.

(pp.74-76)

77. Me refiero a la *Respuesta a Sor Filotea*, de 1691. *Op. cit.*:510-511.

78. Ver, a modo de ejemplo, el poema «Menú», del *Tuntún de pasa y grifería* (1950). Los versos citados son de la «Canción festiva para ser llorada», de la primera edición de dicho libro (1937).
79. «Fray Ramón Pané quinientos años después: una mirada actual al texto fundacional caribeño»: en prensa en un volumen sobre letras coloniales en la Universidad de Ohio.
80. Cito por la edición crítica revisada y ampliada de Arrom (1988:22-23).
81. Gabriel García Márquez: *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. (1982:44).
82. Cristóbal Colón: *Textos y documentos completos*, edición de Consuelo Varela (1982:45).
83. La carta se reprodujo en las páginas 33-34 de un número sin fecha de la revista *Voces* de Barcelona.
84. Sobre el tema, ver el monumental estudio de Manuel Moreno Friginals: *El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar* (1978). No por casualidad la magnífica sonera cubana Celia Cruz salpica sus guaguancós y guarachas con el grito de «¡Azúcaaa!»
85. Ver los títulos de Rolena Adorno y Mercedes López-Baralt en la bibliografía al final de este libro.
86. En *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru* (1986).
87. Ver Mercedes López-Baralt: *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala* (p.200).
88. *Ibid.*, capítulo VII.
89. En los dibujos del cronista el criterio para decidir la izquierda y la derecha es el eje interno de la imagen, y no el ojo del espectador. Ver *Ibid.*, capítulo VII.
90. Parecidas afirmaciones se encuentran en las páginas 89 y 367/369.
91. Ver Margaret Hodgen: *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (1971).
92. El mismo nombre de la primera edad de indios está ideolo-gizado: en él coexisten el recuerdo de unos de los estados más poderosos que antecedieron a los incas, el de los huari, y el recuerdo del dios creador andino, Wiraqocha. Jan Széminski (comunicación personal, marzo de 1992) apunta al hecho de que en la etimología de la voz *huari* también está el sentido de «piedra viva». Recuérdese que según uno de los mitos de origen para los incas, éstos salieron de la *pachamama* o madre tierra, es decir, de las ventanas de la cueva originaria Tampu T'oqo en Pacariqtambo (ver Gary Urton 1990).

93. Interesantemente, Adán y Eva se funden en un mito recogido en Vicos en 1965 en una sola deidad, el padre de la primera humanidad, Adaneva. Se trata, como en el caso de Guamán Poma, de la fusión del mito bíblico con el andino (ver Ortiz Rescaniere: *De Adaneva a Inkarrí: una visión indígena del Perú*, 1973).

94. Aunque el tercer capítulo del Génesis no identifica el árbol del conocimiento con ninguna especie botánica, la cultura occidental lo identifica desde temprano con el manzano, eco probable de la mitología pagana.

95. El autor subrayará en su tratado la ambigüedad del término fruta y sus connotaciones eróticas (cito por la edición francesa del tratado, impreso en Le Monde en 1714, que lleva el título *Etat de l'homme dans le peché original où l'on fait voir quelle est la source, quelles les causes et les suites, de ce peché dans le Monde*):

Manger , dévorer sont aussi chez les Anciens Ecrivains des termes Mystérieux, et le mot de *fruit* , aussi bien que le Verbe *frui* d'où ce mot derive et qui signifie *jouir* , s'emploient souvent dans la même occasion. On dit tous les jours que les enfants sont des fruit du Mariage, qu'une femme a perdu son fruit etc. (p.169)

96. La repetición, como lo ha visto Mircea Eliade (1973), es la marca discursiva del mito.

97. He comentado ambos en *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (1987).

98. Ver Mercedes López-Baralt (1979) e *Icono y conquista; Guaman Poma de Ayala*, capítulo VII.

99. Ver Mercedes López-Baralt (1982) e *Ibid.*, capítulo X.

100. Cito del *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas (1981: 600):

«PULLUS fue primitivamente la cría de cualquier animal, y aún se empleó en latín como adjetivo en el sentido de «pequeñito» (Plauto, S. Jerónimo); no es, pues, extraño que polla aparezca en el Cronicón mozárabe del Pacense (h.754) con el sentido de «muchacha», ac. que tiene hoy en el habla familiar [ej. de Lope en Aut.], y que está en la base de la ac. obscena, y que será más bien tradicional que creación reciente [...]

101. En la escena VI del segundo acto de *La Dorotea* (edición de José Manuel Bleuca, 1955) dice la protagonista: «Todo lo tengo de dejar. ¡Pollo, pollo! Ya me tienen más cansada que castañas en cuaresma». Nótese el plural de «tienen»: el personaje se refiere metonímicamente a los hombres a través de la alusión al miembro

viril. Debo éste y el dato de «las vistas» a Francisco Márquez Villanueva (comunicación personal del 17 de junio de 1990).

102. Refiero al lector al hermoso ensayo de Meyer Schapiro, «The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life» (1979). La literatura clásica cultivó la asociación entre la manzana y Eros (presente en los poemas de Virgilio y de Propertius), y es una de las fuentes del pintor francés. Partiendo del cuadro «El pastor enamorado», en que, como en la tercera égloga de Virgilio, el regalo de las manzanas conquista el amor de las pastoras desnudas, Schapiro propone que el interés posterior de Cézanne en cultivar el género de la naturaleza muerta, que en su caso privilegia entre las frutas la manzana, es un desplazamiento de su interés erótico.

103. Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura* de 1638 afirma «cuán importante es al pintor que ha de ser universal la verdadera imitación de tanta variedad de aves y animales» (Libro tercero, capítulo VIII): obviamente la ambición mimética predomina sobre cualquier intento simbólico.

104. Ver su «Erotische Elementen in de Markttaferelen Van Beuckelaer, Aertsen en Hun Tijdgenoten» (1987:18-26).

105. Como pintor de la corte en Praga también sirvió a Fernando I y a Rodolfo II.

106. Mi traducción del inglés.

107. Recordemos que el criterio que caracteriza el espacio renacentista es el de la simetría: la equivalencia de dos lados en torno a un eje central.

108. Me refiero al brillante trabajo de Barthes sobre Arcimboldo, algunas de cuyas ideas elaboro aquí («Rhetor and Magician», 1980:11-68).

109. He dedicado mis trabajos sobre el cronista a probar este punto.

110. John Murra (comunicación personal: julio 1990) ha encontrado un documento que certifica la adopción que hiciera Albornoz de un negro. El hecho sugiere la posibilidad de que el extirpador de idolatría también adoptara al cronista, su ayudante y hombre de confianza durante los años de dicha campaña. En casa de Albornoz leería la literatura subversiva de la época.

111. El término es de Angel Rama. Ver Adorno, *Ibid.*

112. Mercedes López-Baralt (1979) e *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*: capítulo VIII.

113. Expuse parte del argumento que sigue en *Ibid.*

114. Me refiero a su *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*.

115. Citado por Mesa y Gisbert (1962).
116. Esto lo he examinado en el capítulo X de *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala* así como en un ensayo de 1982.
117. El tema constituye un filón riquísimo para el estudio de nuestro autor. Entre estas máscaras se encuentran las de autor, traductor, su padre, consejero real, predicador, cronista real, segunda persona del rey, sacerdote jesuita o franciscano, cacique principal, *capac apo* o príncipe, etnógrafo, el Inca, Viracocha, el dios andino *Pariya Qaqa*, y la máscara totémica del nombre Guamán Poma, que constituye una mandala al abarcar cielo (halcón) y tierra (puma). Para abordar una de sus máscaras principales, la de escribano, sería imprescindible consultar a Roberto González Echevarría (1990).
118. En la edición de John R. Spencer (1956), sobre variedad, ver pp.76-75; sobre ornato, pp.75, 78, 80, 85; sobre facilidad (diligencia con presteza), pp.96-97; y sobre invención, pp.90-91.
119. George Kubler/Martín Soria (1959).
120. Como lecciones de lectura fundamentales para las letras hispánicas, esta vez lectura en clave irónica, propongo dos pasajes: uno del *Lazarillo de Tormes* y otro de la *Respuesta a Sor Filotea*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Me refiero al tratado IV del primero («y por otras cosillas que no digo...») y a las primeras páginas del segundo, en las que la décima musa afirma que el silencio «explica mucho con el énfasis de no explicar».
121. El concepto de lectura al revés es de Luce López-Baralt, en su discurso de ingreso a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española de 1988.
122. Me refiero al tercer volumen de la trilogía: *Memoria del fuego III: El siglo del viento*. (1986:152). Aludo al pasaje en que James Baldwin aprende a mirar el cielo y el mundo que pasa en un charquito de agua sucia de una calle de Manhattan.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Rolena: *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima. Pontificia Universidad Católica del Perú. 1989.

«El robo del signo: la *Nueva coronica* como mensaje dentro del proceso de comunicación». Conferencia del 19 de septiembre de 1977, Otoño Andino, Cornell University.

Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru. Austin. University of Texas Press, 1986.

«Icon and Idea: A Symbolic Reading of Pictures in a Peruvian Indian Chronicle». *The Indian Historian*. XII. 3. 1979:27-50

«On Pictorial Language and the Typology of Culture in a New World Chronicle». *Semiotica* 36. Nos. 1-2. 1981:51-106.

«Paradigms Lost: A Peruvian Indian Surveys Spanish Colonial Society». SAVICOM. V. 2. Primavera de 1982:78-96.

Adorno, Rolena/Bucher, Bernadette/López-Baralt, Mercedes: *La iconografía política del Nuevo Mundo*. Edición de Mercedes López-Baralt. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1990.

Alberti, Leon Battista: *On Painting [Della pittura :1535-45]*. Edición de John R. Spencer. New Haven. Yale University Press. 1956.

Anónimo: *Apu Inka Atawallpaman*. Transcripción original del cantoral de Cosme Ticona y traducción de J. M. Farfán en «Poesía folklórica quechua». *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán*. II. 2. 1942:543-546.

Anónimo: *Apu Inka Atawallpaman. Elegía quechua anónima*. Transcripción y traducción de José María Arguedas. Lima. Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva. 1955.

Anónimo: *Apu Inka Atahuallpaman. Elegía quechua de autor cuzqueño desconocido*. Primera edición crítica, por Teodoro L. Meneses. Lima. Publicaciones del Instituto de Filología de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos. Textos Universitarios núm. 15. 1956.

Anónimo: *Apu Inka Atawallpaman*. Transcripción de acuerdo al alfabeto oficial del quechua en su vertiente Cuzco/Collao y traducciones al español y el inglés por Mercedes López-Baralt y Donald Solá. En Mercedes López-Baralt: «The Quechua Elegy to the All-Powerful Inka Atawallpa: A Literary Rendition of the *Inkarrí* Myth» (*Latin American Indian Literatures*, Pittsburgh, IV, 2, Fall 1980:79-86) y Mercedes López-Baralt: *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (Madrid, Playor, 1987).

Anónimo: *Tragedia del fin de Atawallpa. Ensayo y monografía*. Edición bilingüe de Jesús Lara, según el manuscrito de Chayanta, 1871. Cochabamba. Imprenta Universitaria. 1957.

Anónimo: *Tragedia del fin de Atahualpa*. Traducción del texto de Chayanta por Teodoro L. Meneses. Teatro quechua colonial. Antología. Lima. Ediciones Edubanco. 1983:521-589.

Aponte Ramos, Dolores: «Vestidos y desvestidos o una interpretación de la *Nueva coronica i buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala». *Revista Oriente*. Colegio Universitario de Humacao, Puerto Rico. II. 3. Mayo de 1985:81-100.

Arguedas, José María: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires. Losada. 1971.

«Puquio: una cultura en proceso de cambio». *Revista del Museo Nacional*. Lima. XXV. 1956.

Arrom, José: «Cuba: trayectoria de una imagen poética». *En el fiel de América: estudios de literatura hispanoamericana*. Roma. Bulzoni. 1985.

«Hacia Paradiso: lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima». *En el fiel de América: estudios de literatura hispanoamericana*. Roma. Bulzoni. 1985.

Bajtín, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona. Seix Barral. 1974.

Balboa, Silvestre de: *Espejo de paciencia* [1608]. Edición de Cintio Vitier. Santa Clara, Cuba. Universidad Central de Las Villas. 1960.

Barthes, Roland: Presentación a *La Semiología*. [1964]. Buenos Aires. Tiempo contemporáneo. 1974.

«Retórica de la imagen». *La Semiología*. [1964]. Buenos Aires. Tiempo contemporáneo. 1974:127-140.

«Rhetor and Magician». *Arcimboldo*. Edición de Franco María Ricci. Milano. 1980:11-68.

Betanzos, Juan de: *Suma y narración de los Incas* [1551]. Edición de María del Carmen Martín Rubio. Gráficas Maluar. Edición en conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América. 1987.

Beverland, Adriaan: *Etat de l'homme dans le peché original où l'on fait voir quelle est la source, quelles les causes et les suites, de ce peché dans le Monde* [1679]. 1674.

Blanquez Fraile, Agustín: *Diccionario manual latino-español y español-latino*. Barcelona. Sopena. 1973.

Bonito Oliva, Achille: «Chamber Nature». *Arcimboldo*. Edición de Franco María Ricci. Milano. 1980:60-114.

Bucher, Bernadette: *La sauvage aux seins pendants*. Paris. Hermann. 1977. Publicado por la University of Chicago Press en 1981 como *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of De Bry's Great Voyages*.

Burga, Manuel: *Nacimiento de una utopía: muerte y resurrección de los Incas*. Lima. Instituto de Apoyo Agraria. 1988.

Chiampi, Irlemar: «Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier». *Revista de Estudios Hispánicos*. Universidad de Puerto Rico. Año X. 1983:29-41.

Colón, Cristóbal: *Textos y documentos completos*. Edición de Consuelo Varela. Madrid. Alianza Editorial. 1982.

Corominas, J.: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Vol.II. Madrid. Gredos. 1954.

Cossío del Pomar, Felipe: *Peruvian Colonial Art: The Cuzco School of Painting*. México. Editorial Libros de México. 1964.

Crosby, Ruth: «Oral Delivery in the Middle Ages». *Speculum*. II. 1936:88-110.

Cruz, Sor Juana Inés de la: *Obras escogidas*. Barcelona. Bruguera. 1968.

Damisch, Hubert: «Semiotics and Iconography». *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics*. Thomas A. Sebeok, ed. Lisse-Netherlands: The Peter Ridder Press. 1975:28-33.

Darío, Rubén: *Obras completas*. Madrid. Aguilar. 1961.

Derrida, Jacques: *Of Grammatology*. Baltimore/London. The Johns Hopkins University Press. 1977.

Eco, Umberto: «La semiología de los mensajes visuales» [1964]. *Comunicaciones*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 1974.

Eliade, Mircea: *Mito y realidad*. Madrid. Guadarrama. 1973.

Fernández de Oviedo, Gonzalo: *Historia general y natural de las Indias* [1548-1549]. Edición de Amador de los Ríos. Madrid. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo CXVII. 1959. Capítulos I-XLIV:225-277.

Flores Galindo, Alberto: *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana. Casa de las Américas. Premio Ensayo, 1986.

Foucault, Michel: *Les mots et les choses*. Paris. Gallimard. 1968.

Frenk, Margit: «Lectores y oidores: la difusión oral de la literatura del Siglo de Oro». Conferencia plenaria. Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Venecia. 1980.

Galeano, Eduardo: *Memoria del fuego II: los nacimientos*. México/España/Colombia. Siglo Veintiuno. 1982.

Memoria del fuego III: el siglo del viento. México/España/Colombia. Siglo Veintiuno. 1986.

García Márquez, Gabriel: *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Barcelona. Bruguera. 1982.

Garcilaso de la Vega, Inca: *Comentarios reales* [1609]. Puebla, México. Cajica. 1953. Dos volúmenes.

Historia general del Perú [1617]. Edición de José Durand. Lima. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1962. Cuatro volúmenes.

Gilman, Stephen: «Interruption and Experience in *Don Quijote*». Conferencia del 24 de noviembre de 1980 leída en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico.

La España de Fernando de Rojas. Madrid. Taurus. 1973.

Prólogo a *La Celestina*. Madrid. Alianza Editorial. 1969.

The Art of «La Celestina». Madison. University of Wisconsin Press. 1956.

Gisbert, Teresa: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz. Gisbert y Cía, S.A. Libreros Editores. 1980.

González Echevarría, Roberto: *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney. Cambridge University Press. 1990.

Goody, Jacques: «Les chemins du savoir oral». *Critique*. XXXVI. 394. Mars 1980:238-239.

Guaman Poma de Ayala, Felipe: *Nueva coronica i buen gobierno*. Edición de Luis Bustíos Gálvez. Lima. Imprenta Gráfica Industrial. Tres volúmenes: 1956-1966.

Nueva coronica i buen gobierno. Edición facsimilar al cuidado de Paul Rivet. Instituto de Etnología de París. 1936 y 1968.

Nueva coronica i buen gobierno. Edición de Franklin Pease G.Y. Caracas. Biblioteca Ayacucho. 1980. Dos volúmenes.

Nueva coronica i buen gobierno. Edición crítica a cargo de John V. Murra y Rolena Adorno. Traducción de los textos quechuas por Jorge Urioste. México, Siglo Veintiuno. 1981. Tres volúmenes.

Guillén Guillén, Edmundo: «El cronista don Felipe Guaman Poma de Ayala y los manuscritos hallados en el pueblo de Chiara». *Amaru*. Lima. Número 10. 1962:89-92.

Guillén, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona. Crítica. 1985.

Harth-terré, Emilio/Márquez Abanto, Alberto: «Pinturas y pintores en Lima virreinal». *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Lima. XXVII. 1,2.

Hodgen, Margaret: *Early Anthropology of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia. The University of Pennsylvania Press. 1971.

Husson, Jean-Philippe: *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala*. Paris. L'Harmattan. 1985.

Jerez, Francisco de: *Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada la Nueva Castilla [1534]*. *Crónicas de la conquista del Perú*. México. Editorial Nueva España. s/f.

Kaufmann, Robert: *Millenarisme et aculturation*. Institute de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles. 1964.

Kubler, George/Soria, Martín: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions (1500-1800)*. Middlesex, G.B./Maryland, U.S.A./Victoria, Australia, Penguin Books, Ltd. 1959.

Lara, Jesús: *La poesía quechua. Ensayo y antología*. Cochabamba. Universidad Mayor de San Simón. 1947.

Lévi-Strauss, Claude: *Mitológicas [1964]*. México. Fondo de Cultura Económica. 1968.

Tristes tropiques [1955]. New York. A Kangaroo Book. 1977.

Lezama Lima, José: *La expresión americana*. Madrid. Alianza. 1969.

Paradiso. México. Era. 1979.

López-Baralt, Luce: Conferencia de ingreso a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. San Juan de Puerto Rico. 1988.

Huellas del Islam en la literatura española: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo. Madrid. Hiperión. 1986.

San Juan de la Cruz y el Islam: estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística. El Colegio de México/Universidad de Puerto Rico-Río Piedras. 1985.

Un kamasutra español: el primer tratado erótico de nuestra lengua. Ediciones Siruela. Madrid. 1992.

López-Baralt, Mercedes: *El mito taíno: Lévi-Strauss en las Antillas*. San Juan de Puerto Rico. Huracán. 1985.

El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino. Madrid. Playor. 1987.

«Fray Ramón Pané quinientos años después: una mirada actual al texto fundacional caribeño»: en prensa en el volumen sobre literatura latinoamericana del período colonial que preparan Lucía Helena Costigan (Ohio State University) y Beatriz González (Universidad Simón Bolívar de Caracas).

Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala. Madrid. Hiperión. 1988.

«La Contrarreforma y el arte de Guaman Poma: notas sobre una política de comunicación visual». *Histórica*. Lima. III. 7 de julio de 1979:81-95.

«La crónica de Indias como texto cultural: articulación de los códigos icónico y lingüístico en la *nueva coronica* de Guaman Poma». *Revista Iberoamericana*. XLIII. 120-121. 1982:461-531.

«La estridencia silente: oralidad, escritura e iconografía en la *Nueva coronica* de Guaman Poma». *La Torre*. Universidad de Puerto Rico. 1990.

«La iconografía de vicios y virtudes en el arte de reinar de Guaman Poma de Ayala: emblemática política al servicio de

una tipología cultural americana». *Dispositio*. IX. 24-26. 1984: 101-122.

«La metáfora como *traslatio* : del código verbal al visual en la *Nueva coronica* de Guaman Poma». *El tapiz por el revés (Sobre traducción)*. Edición de Angel Casares y Marshall Morris. Academia Puertorriqueña de la Lengua Española/Universidad de Puerto Rico. 1986:182-199.

«La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guaman Poma de Ayala». *Journal of Latin American Lore*. University of California, Los Angeles. V. 1. 1979:83-116.

Maravall, José Antonio: *La cultura del barroco*. Barcelona /Caracas/ México, Ariel. 1980.

Matt Kavalier, Ethan: «Erotische Elementen in de Markettaferelen Van Beuckelaer, Aertsen en Hun Tijdgenoten». *Joachim Beuckelaer, Het markt - en keukenstuk in de Nederladen: 1550-1650*. Stad Gent. Gemeentekrediet. 1987:18-26.

Mauss, Marcel: *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange* [1925]. Traducido al inglés por Ian Cunnison y anotado por Evans Pritchard: *The Gift, Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. New York. W.W. Norton and Co. 1967.

Mayenowa: «An Analysis of Some Visual Signs: Suggestions for Discussion». *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. Jan Van der Eng and Momir Grygar, eds. The Hague/Paris. Mouton. 1973.

McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*. The University of Toronto Press. 1962.

Understanding Media. The Extensions of Man. New York. McGraw Hill. 1964.

Mendizábal Losack, Emilio: «Don Phelipe Guaman Poma de Ayala, Señor y Príncipe, último *quellqacamayoq* ». *Revista del Museo Nacional*. Lima. XXX. 1961: 228-330.

Mesa, José de/Gisbert, Teresa: *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. 1962.

Metz, Christian: «Au-delà de l'analogie, l'image». *Communications*. Paris. 1970.

Moreno Fragnals, Manuel: *El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar*. Segunda edición. La Habana. Editorial de Ciencias Sociales. 1978.

Murra, John V.: *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima. Instituto de Estudios Peruanos. 1975.

Núñez del Prado, Oscar: «Versión del mito de Inkarrí en Q'eros». *Ideología mesiánica del mundo andino*. Edición de Ossio. Lima. Ignacio Prado Pastor. 1973:275-280.

Ong, S.J., Walter J.: «The Writer's Audience is Always a Fiction». *PMLA*. I. 90. Enero de 1975:9-21.

Ortiz Rescaniere, Alejandro: *De Adaneva a Inkarrí: una visión indígena del Perú*. Lima. Retablo de papel. 1973.

Ossio A. Juan M.: «Nueva coronica o carta al rey: un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino». *Ideología mesiánica del mundo andino*. Edición de Ossio. Lima. Ignacio Prado Pastor. 1973:155-213.

Pacheco, Francisco: *Arte de la pintura [1638]*. Edición del Instituto de Valencia de don Juan. Madrid. MCMLVI.

Palés Matos, Luis: *Azaleas [1915]*. *La poesía de Luis Palés Matos (1913-1959)*. Edición crítica. Mercedes López-Baralt, ed. Editorial de la Universidad de Puerto Rico y Editorial Orígenes de Madrid. 1993.

Tuntún de pasa y grifería [1937 y 1950]. *La poesía de Luis Palés Matos (1913-1959)*. Edición crítica. Mercedes López-Baralt, ed.

Editorial de la Universidad de Puerto Rico y Editorial Orígenes de Madrid. 1993.

Pané, Fray Ramón: *Relación acerca de las antigüedades de los indios* [1498]. Edición crítica revisada y ampliada de José Arrom. México. D.F./Madrid/Bogotá. Siglo Veintiuno. 1988.

Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology. Humanistic Theory in the Art of the Renaissance*. New York. Oxford Universty Press. 1939.

Paz, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona. Seix Barral. 1982.

Pease G.Y., Franklin: «El mito de Inkarrí y la visión de los vencidos». *Ideología mesiánica del mundo andino*. Edición de Juan M. Ossio A. Lima. Ignacio Prado Pastor. 1973:439-459.

Los últimos Incas del Cuzco. Madrid. Alianza Editorial. Colección Alianza América. 1991.

«Mesianismo andino e identidad étnica: continuidades y problemas». *Cultura*. Revista del Banco Central del Ecuador. V. 13. Mayo-agosto 1982:57-71.

Peirce, Charles Sanders: *Collected Papers, II. Elements of Logic*. Cambridge. Harvard University Press. 1932.

Porras Barrenechea, Raúl: *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*. Lima. Lumen. 1948.

Ramos Gavilán, Alfonso: *Historia de Nuestra Señora de Copacabana* [1621]. Reimpreso en La Paz por la Academia Boliviana de la Historia. 1976.

Ripa, Cesare: *Iconologia*. Roma. 1593.

Sagrada Biblia. Edición de los padres Pedro Franquesa y José María Solé. Barcelona. Regina. 1966.

Santacruz Pachacuti Yamqui, Joan de: *Relación de antigüedades deste reino del Pirú* [1613]. *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Jiménez de la Espada, ed. Madrid. Ministerio de Fomento. 1879.

Sarduy, Severo: «Carta de Lezama». *Voces*. Barcelona. Número 2. Sin fecha. Páginas 33-34.

Corona de las frutas. París. Les Cahiers de Brisants. 1990.

«El barroco y el neobarroco». *América Latina en su literatura*. Edición de César Fernández Moreno. México. Siglo Veintiuno. 1972:167-184.

Saussure, Ferdinand de: *Course in General Linguistics*. Charles Bally and Albert Sechehaye, eds. New York/Toronto/London. Mc Graw Hill. 1966.

Schapiro, Meyer: «On Some Problems in the Semiotics of Visual Arts: Field and Vehicle in Image-Signs». *Semiotica*. The Hague. Mouton. I. 1969:223-242.

«The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life». *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*. New York. George Braziller. 1979.

Tundidor, Elvira: «Guaman Poma, autor de la primera tipología morfológica americana». *Revista Española de Antropología Americana*. Madrid. VII. 2. 1972.

Turner, Victor: *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, New York/London. Cornell University press. 1974.

Urbano, Henrique: «Discurso mítico y discurso utópico en los Andes». *Allpanchis*. Cusco. 10. 1977:3-14.

Urton, Gary: *The History of a Myth. Pacariqtambo and the Origin of the Inkas*. Austin. University of Texas Press. 1990.

Vega, Lope de: *La Dorotea*. Edición de José Manuel Blecua. Universidad de Puerto Rico/Revista de Occidente. 1955.

Wachtel, Nathan: «La visión de los vencidos: la conquista española en el folklore indígena». *Ideología mesiánica del mundo andino*. Edición de Ossio. Lima. Ignacio Prado Pastor. 1973: 35-81.

Zuidema, Tom: *Incan Civilization in Cuzco*. Austin. University of Texas Press. 1986.

Zumthor, Paul: «L'écriture et la voix d'une littérature populaire bresilienne». *Critique*. XXXVI. 394. Marzo de 1980: 238-239.

GUAMAN POMA
AUTOR Y ARTISTA

Se terminó de imprimir en el mes
de diciembre de 1993, en los talleres
gráficos de Editorial e Imprenta
Desa S.A. (Reg. Ind. 16521)
General Varela 1577, Lima 5, Perú.
Se hicieron 1,000 ejemplares

PUBLICACIONES RECIENTES

CARLOS AGUIRRE

Agentes de su Propia Libertad. 1993. 336 p.

QUINTIN ALDEA VAQUERO

El Indio Peruano y la Defensa de sus Derechos. 1993. 656 p.

CARLOS CASTILLO M.

Libres para Creer. 1993. 434 p.

ADOLFO FIGUEROA

Crisis Distributiva en el Perú. 1993. 204 p.

MIGUEL GIUSTI - HORST NITSCHACK (Editores)

Encuentros y Desencuentros. 1993. 284 p.

GUILLERMO LOHMANN VILLENA

Amarilis Indiana. 1993. 398 p.

ALFONSO W. QUIROZ

Deudas Olvidadas. 1993. 236 p.

CARLOS AUGUSTO RAMOS

Toribio Pacheco. Jurista Peruano del Siglo XIX. 1993. 312 p.

JAVIER SOLOGUREN

El Rumor del Origen. 1993. 392 p.

MARIO D. TELLO

Mecanismos Hacia el Crecimiento Económico. 1993. 284 p.

MAXIMO VEGA-CENTENO

Desarrollo Económico y Desarrollo Tecnológico. 1993. 234 p.

DE PROXIMA APARICION

PEDRO DE CIEZA DE LEON

Crónica del Perú. Cuarta Parte.

Las Guerras Civiles:

Vol. II. Guerra de Chupas

Vol. III. Guerra de Quito

ANITA COOK

Wari y Tiwanaku. Entre el estilo y la imagen.

OSWALDO HOLGUIN

Ricardo Palma, Infancia y Bohemia

ROGER RODRIGUEZ ITURRI

Código Didáctico de los Niños y Adolescentes

SHIMADA IZUMI

Tecnología y organización de producción cerámica prehispánica.

FERNANDO DE TRAZEGNIES G.

El País de las Colinas de Arena. Reflexiones sobre la Inmigración China del Siglo XIX a partir del Derecho

FONDO EDITORIAL

Av. Universitaria cuadra 18, San Miguel.

Apartado 1761. Lima-Perú

Tlfs: 622540, anexo 220 y 626390

