

LA CRONICA DE INDIAS COMO TEXTO CULTURAL: ARTICULACION DE LOS CODIGOS ICONICO Y LINGÜÍSTICO EN LOS DIBUJOS DE LA «NUEUA CORONICA» DE GUAMAN POMA

POR
MERCEDES LOPEZ-BARALT
Universidad de Puerto Rico

INTRODUCCIÓN

Que la cultura —sistema de sistemas, texto complejo— se comunica a sí misma a través de un código multisensorial es lo que Lévi-Strauss tenía en mente cuando propuso que la antropología ocupara aquel sector de la semiología saussuriana que la lingüística aún no había reclamado como suyo¹. Paralelamente, la semiótica soviética concibe la cultura como una jerarquía de sistemas significativos articulados en pares, cuyo denominador común suele ser el lenguaje natural. Según Lotman, la heterogeneidad de lenguajes constituye una de las características esenciales de la cultura:

... a single semiotic system, however perfectly it may be organized, cannot constitute a culture — for this we need as a minimal mechanism a *pair* of correlated semiotic systems. The text in a natural language and the picture demonstrate the most usual system of two languages constituting the mechanism of culture. The pursuit of heterogeneity of language is a characteristic feature of culture².

Es dentro de este contexto teórico que pretendemos examinar *El primer nueva coronica i buen gobierno* del indio peruano Guamán Poma de Ayala.

Como crónica de Indias ilustrada, la obra³ articula dos sistemas de

¹ Claude Lévi-Strauss, «The Scope of Anthropology» (*Structural Anthropology*, II, N. Y.: Basic Books, 1976), pp. 9-10.

² Juri Lotman et al., «Theses on the Semiotic Study of Cultures (As Applied to Slavic Texts)» (*Structure of Texts and Semiotics of Culture*, editado por Jan Van der Eng y Nakmir Grygar, Le Hague-Paris: Mouton, 1973), pp. 19-20.

³ La *nueva coronica* se compuso entre 1585 y 1615; su copia final —el manuscrito que se conserva en la Biblioteca Real de Copenhague— data de 1613-15. Se trata de un texto híbrido, a la vez que crónica: carta al rey, memorial de pe-

signos —el lingüístico y el icónico—, cuya correlación es unidad mínima de cultura. Combina la palabra y la imagen a tres niveles. En primer lugar, incluye dos textos distintos, ambos autosuficientes y potencialmente autónomos: el texto visual (397 pp.) y el verbal (782 pp.). En segundo lugar, relaciona ambos *corpus* de una manera novedosa, que hace que el texto trascienda los límites de la literatura ilustrada, ya que los dibujos constituyen el eje de la obra. En tercer lugar, cada dibujo contiene etiquetas verbales, que ocupan diferentes posiciones y que sirven funciones varias. La crónica ilustrada se presta, pues, a la descodificación de los sistemas lingüístico e icónico por separado⁴ y al examen de la articulación de ambos desde un punto de vista estructural: dentro de la obra como totalidad, y también dentro del espacio visual de la *nueva coronica*. El presente trabajo considerará la articulación de códigos característica de los textos culturales⁵ concretamente en los dibujos de Guamán Poma, que aún no han sido estudiados en este sentido.

Al considerar las aplicaciones de la semiótica a la literatura ilustrada, partimos de la inversión de la propuesta saussuriana según Barthes:

¿Es constante el mensaje lingüístico? ¿Hay siempre un texto en una imagen o debajo o alrededor de ella? Para encontrar imágenes sin palabras es necesario, sin duda, remontarse a sociedades parcialmente

tiones y remedios y libro de consejería real emparentado con la emblemática política europea. Describe con precisión antropológica el mundo andino prehispánico y el choque cultural de la conquista, denunciando los abusos del régimen colonial y proponiendo un plan de buen gobierno para el Perú.

⁴ La antropología y la historia andinas se han ocupado de ambas dimensiones de la obra para sus propósitos particulares. En cuanto a la descodificación semiótica, tenemos la interpretación literaria del texto verbal (Rolena Adorno, *The «Nueva Coronica y Buen Gobierno» of Don Felipe Guamán Poma de Ayala: A Lost Chapter in the History of Latin American Letters*. Tesis doctoral, Cornell, 1974) y los primeros tanteos iconográficos de dicha autora («Icon and Idea: A Symbolic Reading of Pictures in a Peruvian Indian Chronicle», *The Indian Historian*, vol. XII, 1979, núm. 3, pp. 27-50; «Paradigms Lost. A Peruvian Indian Surveys Spanish Colonial Society», *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. IV, 1979, núm. 3, pp. 78-96; «On Pictorial Language and the Typology of Culture in a New World Chronicle». *Semiotica*, en prensa) y de Mercedes López-Baralt («La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guamán Poma de Ayala», *Journal of Latin American Lore*, vol. V, 1979, núm. 1, pp. 83-116; *La crónica de Indias como texto cultural: policulturalidad y articulación de códigos semióticos múltiples en el arte de reinar de Guamán Poma de Ayala*. Tesis doctoral, Cornell, 1980).

⁵ Para una definición del término, véase Irene Portis Winner/Thomas G. Winner, «The Semiotics of Cultural Texts» (*Semiotica*, vol. XVIII, 1976, núm. 2, pp. 101-156), sobre las *Theses* de la escuela semiótica de Moscú-Tartu.

analfabetas, es decir, a una suerte de estado pictográfico de la imagen. De hecho, a partir de la aparición del libro, la relación entre el texto y la imagen es frecuente; esta relación parece haber sido poco estudiada desde el punto de vista estructural. ¿Cuál es la estructura significativa de la «ilustración»? ¿Duplica la imagen ciertas informaciones del texto, por un fenómeno de redundancia, o bien es el texto el que agrega una información inédita? El problema podría plantearse históricamente con relación a la época clásica, que tuvo una verdadera pasión por los libros ilustrados (en el siglo XVIII no podía concebirse que las fábulas de La Fontaine no tuviesen ilustraciones), y durante la cual autores como el P. Ménestrier se plantearon el problema de las relaciones entre la figura y lo discursivo. Actualmente, a nivel de las comunicaciones de masas, parece evidente que el mensaje lingüístico está presente en todas las imágenes: como título, como leyenda, como artículo de prensa, como diálogo de película, como *fumetto*. Vemos entonces que no es muy apropiado hablar de una civilización de la imagen: somos todavía, y más que nunca, una civilización de la escritura... ¿Cuáles son las funciones del mensaje lingüístico respecto del mensaje icónico (doble)? Aparentemente dos: de *anclaje* y de *relevo* (*relais*)⁶.

Desde esta óptica examinaremos los dibujos del cronista. Ya hemos visto en trabajos anteriores⁷ por qué la imagen pasa a ocupar un primer plano dentro de la cultura europea de los siglos XVI y XVII. En buena parte de la literatura del Siglo de Oro, el texto verbal ha dependido de una imagen previa. Esto es cierto para la emblemática y para la obra de Guamán Poma, y en menor grado para cosmografías y crónicas. Ahora debemos ver por qué la imagen parece insuficiente en uno de los textos que de ella depende —la *nueva coronica*— y requiere en el interior del espacio visual mismo la presencia de la palabra. Se trata en última instancia de dilucidar el papel de la escritura en la sociedad colonial andina de fines del siglo XVI.

La polisemia inherente a la ambigüedad de la imagen hace necesaria —en aquellas obras a las que la ideología pone al servicio del proselitismo o la publicidad— la presencia contigua de un texto verbal que in-

⁶ Roland Barthes, «Retórica de la imagen», *Comunicaciones. La semiología* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974), pp. 127-140. El mensaje icónico doble a que alude el final de la cita está constituido por la denotación y la connotación.

⁷ Véase Mercedes López-Baralt, «Guamán Poma de Ayala y el arte de la memoria en una crónica ilustrada del siglo XVII» (*Cuadernos Americanos*, vol. III, año XXXVIII, 1979, pp. 119-151), y en más detalle su tesis de Cornell (1980), ya citada.

hiba la potencialidad de mensajes múltiples o «ancla» el sentido. Barthes propone los ejemplos de la fotografía periodística o comercial. Mediante el *anclaje*, el autor obliga al lector-espectador a leer un mensaje previamente seleccionado por él mismo, y no otros posibles. Si el anclaje limita la imagen, el *relevo* la amplía; en este caso, el texto verbal completa el mensaje que la imagen comunica, o mejor, provee un sentido que no está contenido en la imagen. Al poner a la imagen en movimiento, el relevo contribuye a que la narración visual avance: tal es el caso del cine, de la *bande dessinée* o *comic* y de la caricatura.

EL ANCLAJE

El anclaje asume formas muy diversas en los dibujos del cronista. Tenemos en primer lugar el uso más corriente: la *nominación* o identificación de personajes, objetos, animales, edificios, etc. (fig. 1)⁸. Le sigue en importancia la *caracterización*, que cualifica al personaje según categoría (fig. 2), condiciones personales como edad y función social, y a veces ofrece información adicional sobre su vida o incumbencia en el cargo (dibujos de incas y coyas, capitanes incaicos, funcionarios civiles y religiosos de la colonia). Es frecuente la *localización espacial* de las escenas (fig. 3) y también su *localización temporal*, como en los dibujos sobre las edades de blancos e indios (fig. 4). También abunda la *identificación de eventos*: las actividades agrarias o ceremoniales correspondientes a los meses del año, u otras de índole diversa como el viaje del autor a Lima (fig. 5). Por último tenemos la *explicación del autor* sobre cuestiones planteadas por el dibujo: el origen de una institución o la causa de un evento (fig. 6), etc. Las formas que hasta aquí hemos enumerado no las inventa Guamán Poma: son los usos tradicionales de las inscripciones, que de la pintura medieval pasan al arte colonial. Lo que sorprende es el uso exhaustivo de las formas disponibles en un solo texto.

El anclaje —constante de los dibujos del cronista, aun en aquellos que contienen relevo— presenta una estructura típica: 1) un título que suele esbozar el tema de la imagen a dos niveles: en el plano superior se enuncia el tema o categoría general, en el inferior el uso particular a tra-

⁸ Por razones de espacio, limitamos desde ahora los ejemplos de cada caso. Para las figuras, alusiones a dibujos y citas, empleamos la edición facsimilar de *El primer nueva coronica i buen gobierno* (Paris: Institut d'Ethnologie, 1968).

tar⁹; 2) una leyenda que resume en una palabra el tema o apunta brevemente algún dato adicional, cuando no provee una larga explicación; y 3) etiquetas verbales contiguas a las entidades que componen la escena (véase como ejemplo de todo ello la fig. 7). Es interesante notar cómo Guamán Poma aborda la jerarquización del sentido mediante la diferenciación del estilo caligráfico que imita la tipografía del libro impreso. Los títulos suelen seguir el tipo romano antiguo de letras mayúsculas (puesto en boga otra vez por la Italia del *quattrocento*) para proponer con solemnidad los temas; lo demás aparece en estilo gótico, la forma usada en la época para los textos menos prestigiosos en las lenguas vernáculas o en latín vulgar.

En la *nueua coronica*, el anclaje sirve sobre todo para presentar; hay que nombrar las cosas para que el mensaje no resulte ambiguo al destinatario real de la carta-crónica. Así, el autor andino informa sobre el origen del mundo; de la crónica misma; su familia; la cronología de la institución del papado; las eras del mundo cristiano¹⁰ y del mundo indígena; la historia y la cultura incaica: la dinastía real de los incas, las actividades ceremoniales y agrarias del calendario nativo, uacas, hechiceros, fiestas, canciones, justicia, obras de ingeniería, administración pública, etcétera; la conquista y las luchas civiles entre los conquistadores; los funcionarios coloniales; el mapamundi; las ciudades y villas andinas; escenas arquetípicas de abusos del régimen español; imágenes paradigmáticas de la propuesta de buen gobierno, y la interacción hipotética entre el autor y el receptor del mensaje¹¹.

El afán antropológico e histórico que anima al cronista explica en parte el uso exhaustivo del anclaje. El carácter bilingüe del mismo depende de lo primero. Se trata de ofrecer la noticia verdadera del mundo andino ante los ojos de Europa: «el primer nueva coronica» escrita desde una perspectiva indígena contra las «coronicas pazadas». Hay dos formas de anclaje bilingüe¹²: aquél que traduce el término quechua al español

⁹ El título es a menudo bilingüe y presenta el primer nivel (abstracto o general) en español y el segundo (más concreto) en quechua. Nos referimos a los dibujos del primer y segundo calendarios, entre otros.

¹⁰ Obviamente, el rey no necesita ser persuadido sobre el origen del mundo, del papado y la historia cristiana, pero el cronista utiliza esta información para presentarse ante sus ojos como cristiano culto.

¹¹ Cuando una escena dinámica no contiene relevo y depende sólo del anclaje, en general presenta algo que no ha presenciado el cronista: un evento congelado en el pasado (los momentos de la conquista y las guerras civiles), los emblemas de las virtudes, que aún son propuesta utópica, o abusos generalizados, que adquieren ya una representación paradigmática.

¹² El anclaje bilingüe suele ser español/quechua, pero hay un caso que alterna

para beneficio del destinatario de la obra y aquél que por motivos de fidelidad etnográfica alterna en un mismo dibujo textos castellanos y quechuas sin proveer la traducción de estos últimos. La figura 8 alterna los dos tipos de anclaje bilingüe. Por un lado hay traducción simultánea de la nominación «agua de uida/*causay uno*», y por el otro hay a la vez título en español: «Conzederacion ciudad del cielo para los buenos pobres pecadores», y texto explicativo en quechua: «guaccha runa diospa cimiuhan caychapa hanacpacha diospa llactan» (nuestra traducción: el cielo, ciudad de Dios, es para los pobres que siguen la palabra de Dios)¹³.

Proponemos que el anclaje sirve una función de redundancia en la *nueva coronica* fijando el sentido de un mensaje ya ofrecido a nivel visual. Toda vez que hay anclaje, la articulación de los códigos icónico y lingüístico opera a partir de una relación de analogía o equivalencia¹⁴. La suposición implícita es que el conjunto de textos es sustituible por la imagen, y viceversa. La dependencia excesiva del anclaje suele obedecer a motivos de proselitismo o publicidad. Es necesario «combatir el terror de los signos inciertos»¹⁵ para que el mensaje resulte claro y persuasivo. La carga ideológica de esta función de la palabra se pone de relieve en la figura 9, en que los textos verbales son notablemente abundantes. En la escena en que el padre del autor —don Martín Mallqui de Ayala— se presenta como segunda persona y embajador del inca Huáscar ante Pizarro y Almagro. El dibujo contiene título, nominación, caracterización que especifica papeles y una larga leyenda explicativa de la acción: todo en español, para que el rey note la importancia de las credenciales de Guamán Poma.

LA IMAGEN SILENTE

Antes de examinar las funciones del relevo cabe preguntarse sobre el uso del silencio en aquel dibujo que elimina del todo el anclaje (fig. 10). Fresnault-Deruelle describe la llamada *image à parole zéro* dentro de las tirillas cómicas como aquella imagen autosuficiente que habla de ella

el español con el latín: el dibujo final (397), que presenta el escudo de la corona real.

¹³ Proveeremos nuestra propia traducción de los textos quechuas, a menos que indiquemos que hemos tomado la versión de Bustíos Gálvez (Lima: Ed. Cultura, I. Imprenta Gráfica Industrial, II-III, 1956-66).

¹⁴ Véase Alain-Marie Bassy, «Du texte à l'illustration: Pour une sémiologie des étapes» (*Semiotica*, vol. XI, 1974, núm. 4, p. 300).

¹⁵ Barthes, *op. cit.*

misma¹⁶. En tanto que la narración visual de la *nueva coronica* está emparentada con el género moderno del *comic* por su frecuente uso del anclaje y su dependencia del relevo (aparte de su manejo del humor, en este caso ciertamente negro), podemos aplicar el concepto de *image à parole zéro* a la única imagen silente del autor andino. El primer dibujo de la carta al rey presenta a la Santísima Trinidad. No tiene título, pues el encabezamiento de «Coronica» (alusivo al hecho de que el dibujo se inserta en las páginas dedicadas a la presentación de la obra) no pertenece a la imagen: contrario al resto de los encabezamientos, el autor lo ha separado del dibujo por una línea. La imagen —enmarcada en un rectángulo— está cerrada a la invasión de la palabra. Esto contrasta con los demás dibujos, ubicados dentro de un rectángulo abierto en forma de U y cerrado luego en la parte superior por el título en letras romanas, lo que crea la sensación de pertinencia para estos textos que sirven de anclaje. Dentro del mundo católico —y más aún: contrarreformista— no se puede concebir que el primer dibujo de la crónica necesite explicación dentro de la comunicación entre dos cristianos, ya que se trata de la imagen estereotipada del dogma de fe más importante. Y aunque el dibujo contiene las siglas «INRI» en una breve banda sobre la cruz, ello no sirve ni de anclaje ni de relevo, pues ya es parte integrante de la iconografía de la pasión de Cristo. Muy otro es el caso de la misma imagen según aparece en el dibujo 309¹⁷. Aquí sí hay texto verbal: una amonestación dirigida al público nativo («Indios a de rezar a la santissima trinidad») que ocupa el lugar del título. Al cambiar el destinatario inmediato del mensaje¹⁸ se hace necesaria la presencia de la palabra, reiterada también en la leyenda: «trinidad».

EL RELEVO

Es en el uso del relevo donde Guamán Poma lleva a sus últimas consecuencias la articulación de los códigos, proponiendo su visión de la

¹⁶ Pierre Fresnault-Deruelle: «Le verbal dans les bandes dessinées» (*Communications*, XV, 1970, pp. 145-161).

¹⁷ Numeramos los dibujos que no reproducimos en el sentido cronológico en que aparecen en la obra y no siguiendo la paginación de Guamán Poma, de por sí problemática.

¹⁸ Desde el momento en que Guamán Poma insiste en la publicación del manuscrito de su carta-crónica al rey, ésta se convierte en libro para un público amplio. El cronista lo confirma aludiendo concretamente a los distintos sectores de la sociedad colonial que habrán de leerlo.

escritura como criterio civilizatorio. Las formas más corrientes del relevo en la pintura medieval, y aun en *la bande dessinée* moderna, están presentes en los dibujos a través de monólogos y diálogos. De la tradición del manuscrito iluminado, Guamán Poma toma oraciones e invocaciones; de su propia cosecha como etnógrafo del mundo andino, canciones nativas. Aporta la novedad de un relevo bilingüe: a veces castellano, a veces quechua, y otras castellano-quechua. Concretando más podemos notar que el relevo asume en los dibujos del cronista las formas siguientes: 1) *monólogo en español* (fig. 11); 2) *monólogo en quechua* (fig. 12); 3) *monólogo bilingüe* (fig. 13); 4) *oraciones en quechua* (fig. 14); 5) *canciones quechuas* (fig. 15); 6) *diálogo en español* (fig. 16); 7) *diálogo quechua* (fig. 17); 8) *diálogo bilingüe* (fig. 18); 9) *textos legibles en papeles o libros en manos de algún personaje*: pueden ser en español, en quechua o incluso en latín (fig. 19), y 10) *la voz en «off» del autor*, planteando cuestiones exteriores al mensaje icónico del dibujo (figura 20)¹⁹. Hay que recordar que en ningún caso deja el relevo de estar acompañado por alguna o varias de las formas del anclaje.

La estructura posicional del relevo depende de las formas que asume. Cuando se trata de elocuciones de los personajes, suele situarse cerca de las bocas de éstos. En casos de texto escrito lo hallamos dentro de un papel o de un libro que por lo general sostiene (o sobre el que escribe) algún personaje. Sólo el autor parece tener el derecho de invadir el espacio visual por cualquiera de sus resquicios: la voz *en «off»* ocupa distintas posiciones: el título, el lugar inmediatamente debajo de éste y la leyenda.

El relevo vincula los códigos icónico y lingüístico a partir de una relación de contigüidad: el texto verbal no reitera o clarifica —como en el caso del anclaje— el mensaje visual, sino que lo completa con un mensaje adicional exterior a la imagen²⁰. Allí donde hablan los personajes, la narración avanza y las imágenes cobran vida, produciendo una sensación de inmediatez. Se refuerza la connotación de testimonio, es decir, de la perspectiva interna del autor que presencia hechos o quiere crear la ilusión de que ofrece información de primera mano. Las cintas parlantes contribuyen al realismo de las escenas, y además las destacan dentro del *corpus* de los dibujos como momentos importantes de la narración visual.

¹⁹ Usamos el término cinematográfico *la voz en «off»* para aludir al monólogo del autor, que irrumpe en el espacio visual del dibujo sin que su figura física aparezca gráficamente.

²⁰ Véase Bassy, *op. cit.*

Examinemos los temas más importantes destacados por el relevo. Tenemos el primer ejemplo en la figura 14, en que el indio de la segunda edad reza en quechua: «pachacamac maypim canqui» (Creador del mundo, ¿dónde estás?). Guamán Poma ha querido reforzar el argumento más importante de su carta al rey —la idea de que el indio preincaico fue intuitivamente cristiano— poniendo en boca del *uariruna* la verbalización del acto de fe.

Para legitimar la conquista en aras de la evangelización, el cronista denuncia a los incas como idólatras. La figura 17 ilustra vivamente la idolatría incaica al reproducir una conversación en quechua entre Topa Inca y sus huacas: «uacabilcacona pim camcunamanta ama parachun caczachurun tochun ninque rimari chaylla» (nobles huacas, ¿cuál de ustedes ha dicho que no llueva, que hiele y que granice? Díganlo ya). «Manam nocacunaca ynca» (ninguno de nosotros, Inca). En el dibujo 109, sobre abluciones y agüeros, hay distintas porciones del monólogo quechua del personaje inca distribuidas por toda la imagen para dramatizar el alcance de la superstición incaica.

Aunque Guamán Poma critica la idolatría, admira la eficacia del aparato imperial incaico, muchas de cuyas instituciones considera ejemplares: la visita, las leyes y ordenanzas, el consejo real, la organización política, etc. Alaba en términos exaltados el sistema de justicia inca e ilustra su rigor en imágenes con textos verbales que cumplen la función de relevo en la forma de monólogos y diálogos. La más poderosa de estas escenas —que presenta a un prisionero rodeado por animales salvajes en la cárcel reservada a los traidores— contiene el relevo más extenso (fig. 21). Tanto el mensaje icónico como lingüístico son ambiguos en este caso; también lo es el texto verbal explicativo que sigue al dibujo. Guamán Poma recomienda la justicia incaica de cara al régimen español (p. 307); pero, como yarovilca, también la denuncia al hablar de los rigores de la inquisición o *zancay*: «Con este miedo no se alsaua la tierra pues q.²¹ abia senores descendientes de los rreys antiguos q. era mas q. el ynca con este miedo callauan» (p. 303). 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, Guamán Poma no emplea aquí un anclaje clarificador del mensaje icónico, sino un relevo que reitera la ambigüedad de la imagen. Por una parte, el reo reconoce en quechua su culpa y, por ende, la justicia del castigo: «Zancay suella miccuay hucha zapa soncoyta» (cárcel, devora mi corazón tan pecador); por otra, el patetismo

²¹ Recordemos que en el siglo XVI *puesto* quiere decir «aunque».

de la queja deja al lector con la sospecha de que el rigor ha sido excesivo: «Caypacho yaya yumauarcanqui mama uachauarcanqui» (¿para esto, padre, me engendraste; madre, me pariste?). Si bien el reo es un traidor para el incario, también es un creyente pre-cristiano, lo que se desprende de sus rezos: «Yaya pachacamac uanazac yaya» (Padre creador del mundo, moriré, padre); «maypim canqui huchazapapac camachic quispichiuay runa camac dios» (¿dónde estás, tú que me redimes de tan grandes pecados, Dios creador del mundo?).

La primera aparición del autor asumiendo sus funciones de cronista en los dibujos está acompañada de relevo. Se trata de la figura 22, en que Guamán Poma ilustra su método etnográfico que recurre a la tradición oral en boca de informantes nativos. El título bilingüe propone el tema en español y contiene la elocución quechua del cronista: «Pregunta el autor/*ma uillauay achamitama*» (pues cuéntenme, así, por turno).

Como etnógrafo, Guamán Poma emplea el dibujo como archivo visual de cantos rituales andinos que muchas veces no constan en el texto de la crónica. Nos referimos a los dibujos 118, 320, 322 y 392. La figura 15 aprovecha la queja del príncipe prisionero de las cárceles incaicas para convertirla en un yaraví de tema amoroso:

<i>yuyaymi apauan</i>	mis recuerdos me arrastran
<i>uacaymi apauan</i>	mis lágrimas me arrastran
<i>caycan soncuyta</i>	y esto matará
<i>nacaycosacmi</i>	a mi corazón
<i>haray harau</i>	<i>haray harau</i>
<i>pinas uaciuatay</i>	cárcel de penas
<i>uazi cachariuaytac</i>	cárcel, suéltame

Por ende, el dibujo proporciona información a un doble nivel: la imagen y el anclaje proveen el dato acerca del sistema penal incaico; el relevo nos ofrece el texto de un yaraví posiblemente prehispánico.

La función del relevo en la figura 23 es aún más interesante. La imagen presenta a una pareja de indios criollos vestidos de españoles, es decir, asimilados a la cultura colonial. El varón canta acompañado de un instrumento hispánico (la guitarra). Sin embargo, el canto que entona es quechua. Aquí el relevo contradice o al menos atenúa la aculturación propuesta por la imagen y el anclaje.

En la segunda parte de la obra, dedicada a la conquista y colonización del mundo andino y a la propuesta de buen gobierno, el relevo se hace más frecuente. El choque violento y la incomunicación cultural entre los dos grupos étnicos que entran ahora en contacto se dramatiza a través del diálogo bilingüe, iniciado en la figura 24. Allí Huayna Capac pre-

gunta en quechua «cay coritacho micunqui» (¿comen ustedes este oro?) al conquistador Candía, que contesta en castellano: «Este oro comemos.» La incomunicación se convertirá en silencio en los dos momentos más importantes de la sección de la conquista: la escena del enfrentamiento entre Atahualpa y Pizarro en Cajamarca (fig. 25) y la de su decapitación (dibujo 155). Aunque en ambos hay anclaje para identificar la acción y los personajes, se ha roto el diálogo y no hay relevo. Esto es significativo en especial para el primero, ya que el hecho que precipita la conquista o que provee al español la excusa para atacar es precisamente la incomunicación entre el Inca y el fraile Valverde. Este le dice a Atahualpa que la Biblia habla la verdad, y cuando el Inca acerca el libro a su oído y no escucha sonido alguno lo tira al suelo, desencadenando la ira de los españoles, que entonces toman las armas.

El relevo reaparece en la figura 11, importante para el cronista en tanto presenta la muerte de su abuelo Guamán Chaua a manos de Pizarro, quien lo quema diciendo «daca oro y plata ynos». La muerte de Tupac Amaru pone punto final a la conquista, convirtiéndola en hecho irreversible. La escena está recreada en la figura 26, que divide el espacio visual en dos mitades: la superior contiene el momento de la decapitación, exento de relevo; la inferior ofrece el llanto del Tawantinsuyo, que clama en quechua:

ynca uanacauri
maytan rinqui
sagra aucanchiccho
mana huchayocta
concayquita cuchon

Inca Huanacauri
 a dónde te vas
 nuestros salvajes enemigos
 sin tu culpa
 te han cortado el cuello

Este lamento es la primera expresión quechua de dolor ante la decapitación del Inca que se conserva por escrito, y en este sentido constituye la forma germinal del mito de Inkarrí²².

Las escenas sobre los abusos del régimen colonial, basadas en la interacción de indios y españoles, inciden en el diálogo bilingüe (fig. 18; dibujos 208, 209, 296), mientras que aquellas que presentan los vicios que el hombre andino ha adquirido desde su contacto con el colonizador al mostrar la interacción de indio con indio (¡o con diablo quechua-

²² El mito ya se esboza en el dibujo 155, que altera el hecho histórico de la muerte de Atahualpa, sustituyendo el garrote vil por decapitación. Sobre esto, véase Franklin Pease, «El mito de Inkarrí y la visión de los vencidos» (*Ideología mesiánica del mundo andino*. Antología de Juan Ossio, Lima: Ignacio Prado Pastor, 1973).

hablante!) suelen tener relevo monolingüe, quechua (fig. 27; dibujos 323, 327, 330, 337). La presentación de las virtudes también está ligada al manejo lingüístico del relevo. El religioso realmente cristiano predica (dibujo 241) y habla en quechua (fig. 28; dibujos 249, 250) a los indios.

LA ESCRITURA COMO CRITERIO CIVILIZATORIO

Hasta ahora hemos visto los temas principales que destaca el relevo en la narración visual de la *nueua coronica* y las implicaciones de las distintas variantes de sus formas de monólogo y diálogo. Consideración aparte merecen los textos escritos y la voz *en «off»* del autor.

Al examinar el relevo como texto escrito nos referimos sólo a aquellos textos legibles que el cronista reproduce con una clara voluntad de realismo en algún papel o libro abierto cercano a alguno de los personajes representados en la escena. Porque Guamán Poma también emplea con frecuencia el libro como símbolo de civilización²³ en sus dibujos. Cuando el libro aparece sólo con la función semiótica de comentar otro signo contiguo, es decir, señalar a la cultura (= cristianismo) del personaje que lo ostenta, su representación es meramente estilizada y ninguna porción de su contenido es legible. Vale la pena tomar nota de las distintas instancias en que la escritura asume directamente la función de símbolo civilizatorio antes de considerar el relevo como texto legible.

La figura 3 introduce el libro como signo icónico de civilización al lado de otro signo semejante, el rosario, presentado por primera vez en el dibujo 3. El libro aparece revestido de autoridad sagrada, pues está en manos del padre Martín de Ayala —hermanastro del autor— que enseña las letras y catequiza a la familia Guamán Poma. El cronista y sus padres aparecen de rodillas ante Martín, que sostiene el libro abierto. En el texto verbal exterior al dibujo, Guamán Poma (fig. 15) explica que «el dho sancto hombre le enseno a sus hermanos y al autor deste dho libro por donde se bino a escriuirse la dha primer coronica», de manera que podemos inferir que este libro de la figura 3 —síntesis simbólica de distintos libros cristianos— engendra el texto que ocupa ahora al cronista andino: la carta al rey.

Si bien en este caso el texto de Martín aparece como fuente de la obra de Guamán Poma, el dibujo 12 presenta una de las muchas fuentes

²³ Adorno, *op. cit.* (*Semiótica*, en prensa), ha estudiado la misma función de criterio civilizatorio en otro de los signos más importantes de los dibujos de la *nueua coronica*: el rosario.

escritas de que la *nueua coronica* se nutre directamente. Aquí el Papa Dámaso escribe —a petición de San Jerónimo— una relación de los papas que gobernaron la Iglesia desde tiempos de San Pedro, relación que a su vez reproduce el autor en su obra.

La representación icónica del libro juega un papel de primer orden en los dibujos sobre la conquista del Perú. Reaparece en la famosa escena de Cajamarca (fig. 25) en que Atahualpa rechaza el Evangelio; la no aceptación de un libro precipita la destrucción del Tawantinsuyo. Al mismo tiempo, otro texto escrito —la carta que Carlos V pone en manos de Lagasca para perdonar a Pizarro— legaliza la conquista (dibujo 167).

Ya en la colonia, el libro se ha de asociar a la cultura (que equivale a comportamiento cristiano) y al buen gobierno. El tercer virrey, marqués del Cañete —caracterizado por Guamán Poma como buen cristiano y pacífico, protector de los indios—, aparece en la figura 29 con un libro abierto en la mano izquierda y el rosario en la derecha. Son muchos los ejemplos. El arzobispo de Lima mira el libro abierto que le enseña el sacristán (dibujo 190), el sacerdote confiesa al indio con la ayuda de un libro (dibujo 243), el jesuita —letrado como ningún otro funcionario religioso de la colonia— aparece dos veces con un libro en la mano (dibujos 193, 225) y los indios principales cristianos llevan libro y rosario (fig. 30).

Ahora bien: la escritura no sólo se asocia a cultura cristiana sino a la buena administración propuesta para los funcionarios nativos de la colonia: el contador aparece con un quipu y un libro (dibujo 300) y el mayordomo con llave y libro (dibujo 303).

Por último, tenemos la función más importante del libro o papel escrito en los dibujos de la *nueua coronica*: su calidad de instrumento de reivindicación de los derechos de la población nativa. El texto explicatorio incluido en el dibujo 259 lo establece claramente: el alcalde le da un documento escrito de petición de justicia a la india que se queja del cura que la explota para que vaya con él al vicario. El cronista también sugiere que el administrador teniente y protector de corregidor que aparece en el dibujo 304 libro en mano «tenga otro libro de las haciendas de los ynos o ynas pobres para q. no se las tomen» (f. 810).

La síntesis de todas las connotaciones del libro: civilización, cultura, cristianismo y buen gobierno, emerge en la figura 31, que muestra al autor andino presentando su *nueua coronica* a Felipe III.

En tanto escritura, el relevo como texto legible no está exento de las connotaciones que acabamos de examinar, sino que a partir de ellas también cumple la función de completar el mensaje icónico. Por obvias limitaciones espaciales, el texto legible suele ser muy corto y en muchos casos

no aporta nada demasiado importante, sino que sirve de manifestación concreta de la realidad de la escritura en el mundo colonial. Nos referimos a los siguientes dibujos, cuyos textos escritos reproducimos a continuación:

<i>Dibujo o figura</i>	<i>Tema</i>	<i>Texto legible</i>
figura 19	Escribano del corregidor de provincia	«don diego de auendano»
dibujo 209	Escribano de cabildo sobornado por un indio	«don diego de mendoza corregidor de esta probincia»
figura 20	Capitán alquila minero	«zedula de alquiler»
dibujo 224	Encomendero hace ahorcar...	«peticion contra don juan»
dibujo 228	Permuta entre padres	«tengo hecho... esta permuta», «permuta de uatanay y de santiago»
dibujo 234	Padre hace petición a nombre del cacique contra el corregidor	«domingo ... curaca me pide»
figura 28	Vicario general da un mandamiento a un indio	«mandamiento de amparo contra el padre»
dibujo 263	Cantores de la Iglesia	«salve regina mater misericordie uita dulce... espes nostra salve a ti glamamos gimiendo a ti sus»
figura 32	El buen principal debe ser letrado para hacer peticiones	«del tercio de su pago 80 pesos p. n.»
dibujo 306	Escribano de cabildo	«en el nombre de la santisima trinidad hago el testamento de don po.»

Como ya en las mencionadas figuras 3, 29 y 30, volvemos a encontrar la correlación entre escritura y rosario en las figuras 32 y 33. Pero este conjunto de dibujos que aporta textos legibles al relevo confirma la sospecha que despierta en el lector la ambigüedad de la figura 34: por un lado, indios aplicados a la escritura (lo que recomienda Guamán Poma en el texto exterior que le sigue a la misma), y por otro, un maestro azotando cruelmente a dos indios con un látigo, mientras lleva un libro en la otra mano. La escritura es un instrumento tradicional de explotación (figs. 20, 35) que Guamán Poma quiere subvertir consciente-

mente poniéndola al servicio de la reivindicación nativista (véanse figuras 28, 32 y 36).

Hemos esperado hasta aquí para examinar las implicaciones de la voz *en «off»* del autor como relevo porque necesitábamos establecer el contexto en que surge. Esta voz incorpórea que tutea, amonesta y da instrucciones supone una ruptura de la ilusión de realidad que tan cuidadosamente ha construido Guamán Poma en sus dibujos con los recursos de un relevo que él maneja con creatividad sorprendente. El relevo ha sido monólogo, diálogo, canción, invocación y texto escrito en un libro o papel: todo ello estrictamente pertinente a la imagen, aunque no redundante, sino complementario. Ahora se torna en sermón flotante que no guarda contigüidad realista con la escena representada. Más bien supone una irrupción del autor en el espacio interno del dibujo: la invasión de la escritura —presencia incorpórea— dentro de la imagen. Paradójicamente, la voz *en «off»* se introduce a veces en el dibujo para desviar la atención del lector/espectador a otros problemas que no se contienen —ni siquiera se sugieren— en el mensaje icónico. Veamos.

Hay casos, como los de las figuras 37-41, en los que la voz *en «off»* —al servir de leyenda— ocurre fuera del espacio delimitado por el dibujo, es decir, glosa un tanto desde fuera el texto visual:

<i>Figura</i>	<i>Tema</i>	<i>Voz en «off»</i>
37	Modelo del padre cristiano	«misa parese bien con debocio y breue y se da mas debocion... al bolber del saserdote los ojos serrados y umilde y al[za]r del sacramento los ojos al sor hacia arriua el brazo alsar... to pudiere y detener un rrato para q. pidan los pecadores del... y negocie y las mugeres q. ayan hecho milagros no se des...»
38	Artesanos: pintores y escultores	«ninguna persona pueda tocar ninguna imagen ni borrarlo porque uiendo aquello no cren los ynfieles no hazen caso en el ano de 1613 beciador de la yglecia mayor en el pueblo de s po. de uarochiri pintado pecado... por ello las mugeres... tanto miedo grandicimo q.»
39	Primera historia de negros	«s.m. q. el réy de guinea negro zon gente rre- cia q. uencera al gran turco y sugetara para el seruicio de dios y de buena corona rreal ayudandole con armas y comida»
40	Ciudad de Popayán	«no se uenda chicha ni uino en las ciudades y uillas aldeas de espanoles a quartillo en este rreyno que se componga consumo... a quartillo...»

Todo lo que sea exhortación, por referirse a una posible acción u omisión en el futuro, no se contiene del todo en la imagen, aunque se trate del mismo tema, como en la figura 37 (ejemplo de la misa). A veces el autor aprovecha y cuenta una anécdota a propósito del caso (figura 38) o hace un comentario marginal sobre otro tema que la imagen no sugiere (fig. 39).

La figura 20 ya incluye parte de la leyenda en su interior y provee una transición hacia las próximas figuras en que la voz *en «off»* aparece flotando dentro del espacio visual, a veces debajo del título, a veces inscrita en algún objeto real de la escena:

<i>Figura</i>	<i>Tema</i>	<i>Voz en «off»</i>
41	Armas del papado	«que se dexen de negocios y use su oficio de zazerdote la muger q. entrare a la casa del pe. sea descomulgada y castigada por todas las justicias de su magd en este Reyno»
42	Devociones para los indios: la oración	« <i>animallayquipac causanallayquipawan rrezacunqui</i> » (reza por tu alma y también por tu vida)
43	Reloj nativo	«la una descanse... <i>micuy pachasuc orasuc yanocuy samcuy churi 7 oramanta ciruinque 5 oras 12 oramanta ora zamanqui 5 ora chicicama siruinqui</i> » (Traducción de Bustíos Gálvez: Para comer una hora, descansarás, hijo, después de 7 horas, servirás 5 horas, descansarás 1 hora, servirás las 5 horas hasta el anochecer)
44	Indios: dormilón y perezoso	« <i>punuycamayuc quilla micuy pachacama punucunqui quillacaspa quitaconayquinac mana chacrayquita llamcanquicho llamayquita reconquicho uanota apanquicho llamtata ychuta apanquicho mana puchucanqui auanquichu causanayquipac quilla</i> » (Traducción de Bustíos Gálvez: Dormilón, perezoso, duermes hasta la hora de comer; por ocioso ni siquiera has trabajado tu chacra, no has visto tus llamas; no has llevado el guano, la leña, la paja, ni has tejido para vivir; eres ocioso)
27	Indio que no obedece a su padre	« <i>mana yayayquita mamayquita yupaychacoc allimrac collcouan macanqui</i> » (no respetas ni a tu padre ni a tu madre; les pegas con un buen palo)

<i>Figura</i>	<i>Tema</i>	<i>Voz en «off»</i>
45	Indios: que matan carneros	«los carneros como en tiempo de ydulatra mete la mano al derecho del corason q. no se mate aci como en este tiempo de cristiano q. deguelle el pescueso del carnero q. es hechicero ydulatra q. mata al uso antigo y sea castigado el yno en este Reyno»
46	Consideración: devoción a la Virgen de la Peña de Francia	«ruega a su hijo sor jesucristo y los stos y stas angeles del cielo por el mundo y por los pecadores aues de conzederar cristiano y tener debocion de sta ma de pena de francia»

La voz en «off» asume la forma de exhortación impersonal (fig. 37) —empleando muchas veces el subjuntivo (figs. 20, 38, 40, 41)— sobre las normas a seguir en el buen gobierno²⁴; de sermón que tutea al indio de la colonia, tanto en quechua (figs. 42, 43, 44, 27) como en español (figs. 45, 46), o de consejo directo al rey (fig. 39).

La función de esta variante del relevo no es —como en el caso de monólogos y diálogos— la de dar mayor énfasis, inmediatez o dramatismo a la escena creando la ilusión de que se ofrece información de primera mano, ni, como en el caso del texto legible, la de subrayar la importancia de la escritura en el mundo colonial. Aquí se trata lisa y llanamente de persuadir a un público muy diverso: desde el rey (principal destinatario de la carta-crónica) hasta los miembros de los grupos sociales y étnicos del virreinato (no hay que olvidar que Guamán Poma destinaba su libro a la publicación; veía en él algo más que una carta o memorial de peticiones al rey, y ello lo confirma su constante dirigirse a los distintos sectores del futuro público lector). La voz en «off» traslada la obsesión del sermoneo repetitivo que permea el texto verbal de la *nueua cronica* al interior del dibujo, debilitando las fronteras entre el espacio lingüístico y el icónico, entre la escritura y la imagen visual.

La abundancia, variedad y creatividad que caracterizan al mensaje lingüístico en sus formas de anclaje y relevo dentro de los dibujos del cronista devuelven a la escritura una importancia que parecía relegada a segundo plano en la obra. Para una consideración de por qué esta insistencia en la escritura, cuando ya —como lo constataron en su momento Pietschmann y Porras²⁵— se le ha otorgado estructuralmente al

²⁴ En la figura 34, Guamán Poma se vale de los alumnos nativos que escriben en un papel para imponer en él su mandato: «sepan cuentas».

²⁵ Véase Richard Pietschmann, «Renseignements sommaires» (traducción de su trabajo de 1908 «*Nueva cronica y buen gobierno* des Don Felipe Guamán Poma

material gráfico el carácter de eje de la *nueua coronica*, tenemos que reconstruir la concepción que de la misma propone el texto verbal del autor andino.

La preocupación de Guamán Poma por la escritura se hace evidente de entrada por el empleo de convenciones bibliográficas que preparan el manuscrito para su publicación inmediata, y por la insistencia explícita en que ello se lleva a cabo cuanto antes bajo la supervisión de Felipe III. En la página 10, el cronista llama «libro» a su carta al rey; en la figura 3 se identifica a sí mismo antes como *autor* que como príncipe. En la *Carta del autor* al rey (p. 8), Guamán Poma plantea la dificultad de la empresa de escribir la historia de un pueblo sin escritura (el andino)²⁶, cosa que reitera en el *Prologo al letor cristiano* (p. 11). Desde los comienzos de la *nueua coronica* ofrece su primer juicio sobre la importancia de la escritura. Hablando de la tercera edad de indios (*purunruna*) declara:

de como no supieron leer ni escriuir estubieron de todo herrado y ciego perdido del camino de la gloria y anci como herrado, de dezir q. salieron de cueuas y penas lagunas y serros y de rrios ueniendo de nr pe adan y de eua... (p. 60).

La ausencia de escritura se constituye así en un obstáculo en el camino intuitivo del indio preincaico hacia la luz de la fe cristiana. Por ello, aun habiendo presenciado milagros como el de San Bartolomé, la fe no se difundió en el mundo andino «por q. no abia quien lo escriuiera» (p. 94).

En los apuntes biográficos que sobre el cronista hicieramos recientemente²⁷, señalábamos que por el hallazgo de su firma en el expediente de Quinua comentado por Porras²⁸, y sobre todo por su obsesión por la

de Ayala, eine Peruanische Bilderhandschrift», edición facsimilar de la *nueua coronica*, Paris: Institut d'Ethnologie, 1968), y Raúl Porras Barrenechea, *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala* (Lima: Lumen, 1948).

²⁶ Debemos recordar que estaba en boga en la época la noción ciceroniana que identificaba historia con escritura. Sobre este tema consúltese a Walter Mignolo, «El metatexto historiográfico y la historiografía indiana» (*Modern Language Notes*, vol. 96, 1981, pp. 358-402). Hoy la antropología se ha identificado en alguna ocasión con la escritura. Como etnógrafo del mundo andino, a Guamán Poma le cabe la definición de Clifford Geertz: «The ethnographer 'inscribes' social discourse; he writes it down... 'What does the ethnographer do?' — he writes» («Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture», *The Interpretation of Cultures*, N. Y.: Basic Books, 1973, pp. 3-30).

²⁷ Mercedes López-Baralt, *op. cit.* (Cornell, 1980).

²⁸ Porras Barrenechea, *op. cit.*

legalidad burocrática, Guamán Poma parece haber sido —además de intérprete o traductor al servicio de los funcionarios religiosos de la colonia— escribano. La huella de esto es clara en la *nueua coronica*. El cronista es muy dado a reproducir en ella textos enteros de distinto tipo: un modelo de mandamiento en favor de indios, propuesto al corregidor Gregorio López de Puga (p. 512); las cartas cruzadas entre Pizarro y Carlos V (consignadas con todo el detalle del protocolo epistolar; pp. 416-418); la carta del padre Antón Fernández de Peralta a don Juan Capcha y la de éste a Guamán Poma (p. 779).

La necesidad de alfabetizar al niño andino obsesiona al cronista, que insiste en que haya escuela en todos los pueblos, aun en los más chicos. Allí se ha de enseñar «la cristiandad y letra de Dios» (p. 671).

cin falta sepa leer escriuir los ninos ninas en todo el mundo y mas en este rreyno y anci se perdera la ydolatria y serimonia de los demonios (p. 672).

El pasaje establece inequívocamente la equivalencia entre escritura y civilización cristiana. El mismo buen gobierno que propone la *nueua coronica* depende de la escritura. Al enumerar sus consejos al corregidor López de Puga para el cumplimiento cristiano de su incumbencia, Guamán Poma le dice:

el setimo uer estos capitulos [sobre corregidor y escribano] todo lo questa puesta y escrita de los buenos como de lo malo en esta coronica para q. de io malo lo castiguen primero a buestra anima y carne y de lo bueno honrreys y sea seruido dios y su magd. (p. 524).

Guamán Poma está consciente de que la escritura ha de ser un instrumento de explotación al servicio del aparato estatal de la colonia mientras se mantenga exclusivamente en manos de los burócratas españoles. Nota el caso del padre de la doctrina de un pueblo aymara que quiso impedir la formación de indios ladinos, y concluye:

y anci los dhos pe deste rreyno no concienten q. ayga escuela en este rreyno cino antes se huelga q. sean bozales ydulatras por roballe y quitalle a los pobres y con ello propetario y dano en este Reyno (p. 623).

Otro tanto dirá sobre los corregidores, que no quieren que haya escuelas para nativos en el Perú (p. 671). Para combatir las injusticias del corregimiento, el cronista insiste en la necesidad de la escolaridad indígena. Se trata de que el hombre andino aprenda a hacer peticiones escri-

tas como las que el mismo autor afirma haber hecho en defensa de sus hermanos de raza (pp. 512, 513).

Dentro del proyecto de reivindicación nativista que ofrece la obra, la figura del escribano de cabildo —*alter ego* de Guamán Poma— se constituye en instrumento fiscalizador de la instauración del buen gobierno. Porras²⁹ nota su importancia como punto de articulación de toda la propuesta utópica:

En este mundo celosamente inventariado, el personaje central resulta el escribano público de cabildo, quien tomaría nota de todo en sendos libros, desde los indios tributarios, las especies tributadas, las comidas, los abusos, las limosnas, las misas, las doncellas, las chacras, los pastos, los ganados, los árboles, las lagunas, los pozos y las acequias y hasta el incienso y el jabón (815-816). El instinto estadístico de los quipucamayos antiguos asoma por debajo de la indumentaria española de Huamán Poma y se une a su propensión tinterillesca de influencia colonial. Nada se haga sino por escrito, dice el indio: «jamás haga justicia de palabra, sino de letra» (827).

Consignamos las palabras de Guamán Poma que siguen a la figura 33 sobre el escribano de cabildo, que, como la imagen sugiere, es indígena:

Escriuano de cabildo o de publico o real de su magd q. se pague de las comunidades doze pesos y doze medias y doze carneros en cada ano a este escriuano publico de la dha prouincia y que a de rrecider con el dho cacique principal administrador en la cauesa de la dha prouincia y en cada pueblo a de auer su escriuano nonbrado q. este sea rreseruado de la tasa y demas obligaciones en todo este rreyno q. se a de executarse las dhas ordenansas de dios y de su magd aun q. sea el mas chico pueblo a de tener su escriuano y ualga su testimonio como de rreal o publico para q. de fe y autorize y de testimonio para q. uea a los senores exmos bizzorreys y la audiencia rreal y justicia de su magd y anci no tema del dho corregor ni a su teniente ni a jues seglares como eglestasticos becitadores comenderos q. tenga tanta facultad como un jues rreseptor y aciente todo la tasa como plata ropa mays y trigo gallinas carneros de todo lo que fuere tasado con el dho cacique prencipal y los mandones en cada pueblo lo cobre con el escriuano y de ello aciente en el libro de cada tercio de tributo de los tributarios no se entienda de ynas cino de ynos y aciente todas las molestias de los dhos corregores de sus tratos y rrescates y rricachicos y mitayos todas las comidas hasta la lena yerua de cada dia y quantos espanoles y criados y criadas con sus nombres lo aciente aci mismo de

²⁹ *Op. cit.*, p. 54.

los dhos pe y curas de las dhas dotrinas todos los danos y serbicios y mitas quantos ynons o ynas y sus companeros y criados y criadas cocineras con sus nombres de las comidas hasta la lena yerua de cada dia y de las limosnas ofrendas rresponsos misa cantada o rrezada de defuntos o de salud o de limosna de cada dia y se la dize o no los domingos y fiestas quanto ofresen y de la sera encenso y zabon quien lo prouee y las dhas mitas quantos dias esta en cada pueblo y se haze falla de la obligacion y de los messages y le bicite la cocina y caballirisa y toda la casa del dho corregor como del dho pe para lo asentar y ci sale a rronandar y ci quita hacienda de los pobres o rricos todo lo aciente acimismo lo haga los alcaldes hasta q. aciente la lena yerua sal olla y chuci y todo lo demas de otras menudencias q. no se pone todo monta plata lo propio de los dhos comenderos otro tanto de todo como a los demas en que dia y mes y ano para la dha rrecidencia de los jueses y para la becita de la sta madre yglecia asimismo de los jueses seglares o eglesiasticos y de sus oficiales para q. ci se quexaren un pobre yno o yna le de luego so pena de ducientos asotes sobre un carnero y trasquilado y priuado del dho oficio y de todo lo haga firmar al dho cacique principal administrador protector y a los alcaldes para q. de mas fe y ci no diere testimonio por dos ueces le sea desterrado a las minas de su magd y tenga otro libro de las chacaras de hatun chacara uchuy chacara lucri chacara de los ynons ynas comunes y del cacique principal y de la comunidad sapci y de los ynons aun q. sea guerfano lo aciente los citios quantos andenes o cutmo o medio topo un topo que declare si fueron desde sus antepasados aguelos o de su pe o ci le hizo merd acimismo de las dhas moyas y corrales y montes desde los yngas y declare de que ynga los mojonos corrales pastos salcascancha quichiuacancha de ganado o de ouejas de castilla cabras puercas yeguas bacas de castilla y de la tierra y de montes frutales alizales de haziendas como de comer como de madera y ci la conquisto ualdia rrealenga quantos anos y ci se acabo los lexitimos propetarios de todo lo aciente lamrran quesuar tara molle y otros arboles y de coger pescados camarones chiche onquena llacho llullocha morcoto cancaua y de coger lluycho uanacu uicono taruga quui biscacha pichu-cuna lagunas posos asecyas de agua para rregar las dhas sementeras declarando una secya quantas chacaras sustenta hasta donde senoria quien fue el primer y el segundo y de otras cosas muy claro y de cada yno para q. dexen en su testamento o ci quiciere agenallo o para podello dar dote merd a quien quiciere libremente o uendolo entre ellos se declara q. no se meta espanol ni mestizo ni cholo ni negro ni mulato ni zambahigo cino entre ellos por la ley del derecho lexitimo agtual primizu corporal q. dios planto a los ynons en este reyno acimismo tenga otro libro de los minas y de las plasas y tanzos y puentes y de otros seruicios y de los seruicios de los caciques y prncipales y obligaciones de cada yno o de la yna y de las comunidades y sapci

y de las minas para q. salga por sus mitas de onze uno cin enganarse a cada uno de ellos lo a de asentar temiendo a dios y a su justicia y a su magd q. es muy conbiniente para el aumento y descanso y serui-cio de dios y de su magd en todo este rreyno el escriuano (pp. 815-817).

La escritura también deviene metáfora del compromiso del buen cristiano con las virtudes de la caridad y la justicia: «En este mundo y en este rreyno el buen cristiano a de tener escrita dos cosas en su anima y corason a de temer a dios y de su justicia y temor de su magd amor de pobre» (p. 818).

Todas estas ideas están vigentes en el entorno cultural del cronista. La Europa del siglo XVI otorga una importancia especialísima a la escritura, como apunta Foucault:

... such an interweaving of languages and things, in a space common to both, presupposes an absolute privilege on the part of writing.

This privilege dominated the entire Renaissance, and was no doubt one of the great events in Western culture. Printing, the arrival in Europe of oriental manuscripts, the appearance of a literature no longer created for the voice or performance and therefore not governed by them, the precedence given to the interpretation of religious texts over the tradition and magisterium of the Church — all these things bear witness, without it being possible to indicate causes and effects, to the fundamental place accorded in the West to Writing. Henceforth, it is the primal nature of language to be written. The sounds made by voices provide no more than a transitory and precarious translation of it. What God introduced into the world was written words; Adam, when he imposed their first names upon the animals, did no more than read those visible and silent marks; the Law was entrusted to the Tables, not to men's memories; and it is in a book that the true Word must be found again³⁰.

En una conferencia inédita de 1977³¹, Adorno señala que la identificación del libro con verdad, sabiduría y civilización Guamán Poma la toma probablemente del *Symbolo Catholico Indiano* de Jerónimo de Oré, a quien cita varias veces en la crónica.

La palabra escrita parece, pues, revestida de autoridad absoluta en el siglo XVI. Ello no es sino consecuencia del carácter sagrado o místico que la Edad Media le atribuyó. Desde que el Evangelio de San Juan identifi-

³⁰ Véase Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences* [N. Y.: Vintage Books (A Division of Random House), 1973].

³¹ Rolena Adorno, «El robo del signo: La Nueva coronica como mensaje dentro del proceso de comunicación», conferencia inédita del 19 de septiembre de 1977. Cornell University: Otoño Andino.

có a Cristo con el Verbo, la palabra escrita fue venerada por los cristianos como una manifestación de la divinidad. De ahí que la pintura religiosa medieval esté llena de inscripciones, en su mayor parte citas latinas de las Sagradas Escrituras. Lo que parece un contrasentido en un mundo plagado por el analfabetismo, no lo es. En el contexto del arte sacro, la inscripción tuvo —como apunta Wallis³²— un carácter simbólico: encarnaba la autoridad y el misterio divinos, que de por sí suscitaban la veneración de los fieles, tanto cultos como iletrados³³.

Sin embargo, para los fines utilitarios de la catequización efectiva, la Iglesia restauró a partir del Tridentino la tradición de la memoria artificial, y la imagen se convirtió en el instrumento de proselitismo preferido para la evangelización del indio americano³⁴. Además del analfabetismo había que luchar contra las dificultades planteadas por lenguas y culturas no europeas. La comunicación visual pareció el medio más expedito para estos propósitos por depender menos de la traducción y por estar secularmente probado en el arte de persuadir.

Guamán Poma —indio aculturado del virreinato peruano— absorbe ambas nociones, la del libro y la escritura, como símbolos de civilización y de autoridad, y la de la imagen como instrumento de proselitismo. La experiencia colonial le enseña que el código lingüístico está íntimamente ligado a la burocracia del aparato estatal, en cuyo seno memoriales y ordenanzas traban animado diálogo, y que el código icónico sirve —a través de la pintura religiosa y de las estampas repartidas por los misioneros— a la Iglesia. Subvierte este último al hacerlo instrumento político de la propuesta de buen gobierno³⁵. El primero se le presenta más problemático. Contrario al código icónico (cuya función tradicional de catequización estima positiva, aunque la quiera convertir en política), el código lingüístico —vehículo de las leyes inhumanas del régimen colonial —tiene *ab initio* la misma función negativa de que habla Lévi-

³² Mieczyslaw Wallis, «Inscriptions in Paintings» (*Semiotica*, vol. IX, núm. 1, 1973, pp. 1-28).

³³ El que tanto la pintura colonial como los dibujos de Guamán Poma no puedan concebirse sin la presencia constante de inscripciones o textos verbales revela que entroncan directamente con el arte religioso medieval. Ya para los siglos XVI y XVII la pintura europea ha dejado atrás la articulación de códigos, poniendo todo su esfuerzo en la creación de la imagen autosuficiente.

³⁴ Véase Mercedes López-Baralt, *op. cit.* (*Cuadernos Americanos*, 1979), y «La Contrarreforma y el arte de Guamán Poma: notas sobre una política de comunicación visual» (*Histórica*, Lima, vol. III, núm. 7, julio 1979, pp. 81-95).

³⁵ Elaboro este punto en «La iconografía de vicios y virtudes en el arte de reinar de Guamán Poma: emblemática política al servicio de una tipología cultural americana» (*Dispositio*, en prensa).

Strauss en *Triste tropiques* al plantear el caso de los nambikwara³⁶.

³⁶ Citamos del capítulo 28 («A Writing Lesson»):

Writing had, on that occasion, made its appearance among the Nambikwara but not, as one might have imagined, as a result of long and laborious training. It had been borrowed as a symbol, and for a sociological rather than an intellectual purpose, while its reality remained unknown. It had not been a question of acquiring knowledge, of remembering or understanding, but rather of increasing the authority and prestige of one individual — or function — at the expense of others. A native still living in the Stone Age had guessed that this great means towards understanding, even if he was unable to understand it, could be made to serve other purposes. After all, for thousands of years writing had existed as an institution — and such is still today in a large part of the world — in societies the majority of whose members have never learnt to handle it... Writing is a strange invention. One might suppose that its emergence could not fail to bring about profound changes in the conditions of human existence, and that these transformations must of necessity be of an intellectual nature. The possession of writing vastly increases man's ability to preserve knowledge. It can be thought of as an artificial memory, the development of which ought to lead to a clearer awareness of the past, and hence to a greater ability to organize both the present and the future. After eliminating all other criteria which have been put forward to distinguish between barbarism and civilisation, it is tempting to retain this one at least: there are peoples with, or without, writing... Yet nothing we know about writing and the part it has played in man's evolution justifies this view. One of the most creative periods in the history of mankind occurred during the early stages of the neolithic age, which was responsible for agriculture, the domestication of animals and various arts and crafts... If writing was invented between 4000 and 3000 BC, it must be looked upon as an already remote (and no doubt indirect) result of the neolithic revolution, but certainly not as the necessary precondition for it... During the neolithic age, mankind made gigantic strides without the help of writing; with writing the historic civilisations of the West stagnated for a long time. It would no doubt be difficult to imagine the expansion of science in the nineteenth and twentieth centuries without writing. But, although a necessary precondition, it is certainly not enough to explain the expansion. To establish a correlation between the emergence of writing and certain characteristic features of civilisation, we must look in a quite different direction. The only phenomenon with which writing has always been concomitant is the creation of cities and empires, that is the integration of large numbers of individuals into a political system, and their grading into castes and classes. Such, at any rate, is the typical pattern of development to be observed from Egypt to China, at the time when writing first emerged: it seems to have favoured the exploitation of human beings rather than their enlightenment... My hypothesis, if correct, would oblige us to recognize the fact that the primary function of written communication is to facilitate slavery. The use of writing for disinterested purposes, and as a source of intellectual and aesthetic pleasure, is a secondary result, and more often than not it may even be turned into a means of

La subversión de la escritura es por ello más radical que la de la imagen³⁷, pues al ponerla al servicio de la reivindicación nativista, Guamán Poma lo que hace es volver contra el vencedor su más importante arma cultural de sujeción. El cronista establece la equivalencia entre escritura y civilización cristiana introduciendo una ruptura en la ecuación vigente en el régimen colonial entre escritura y ley y orden. Al hacerlo acepta sin reservas el aspecto religioso de la aculturación, que paradójicamente para él no implica disminución de la cultura propia, nativa.

Al emplear simultáneamente la escritura y el dibujo en la *nueva coronica*, Guamán Poma aprovecha intuitivamente un hecho reconocido por la semiótica hoy como incontrovertible: los sistemas de signos más importantes en la sociedad humana se basan en la vista y el oído³⁸. Su articulación de los códigos se funda en un movimiento dialéctico entre ambos. El dibujo precisa del anclaje y del relevo porque sólo el sistema lingüístico puede generar juicios y proposiciones de forma inequívoca. Al mismo tiempo, la policulturalidad del autor andino reconoce un valor positivo a la ambigüedad, por lo que la escritura llega a depender del dibujo en tanto texto fecundo en sentidos implícitos que estructuran un mensaje ajeno a la lógica occidental³⁹.

strengthening, justifying or concealing the other... There are, nevertheless, exceptions to the rule: there were native empires in Africa which grouped together several hundreds of thousands of subjects; millions lived under the Inca empire in pre-Columbian America. But in both continents such attempts at empire building did not produce lasting results... Although writing may not have been enough to consolidate knowledge, it was perhaps indispensable for the strengthening of dominion. If we look at the situation nearer home, we see that the systematic development of compulsory education in the European countries goes hand in hand with the extension of military service and proletarianisation. The fight against illiteracy is therefore connected with an increase in governmental authority over the citizens. Everybody must be able to read, so that the government can say: ignorance of the law is no excuse... Though gaining access to the knowledge stored in libraries, these peoples have also become vulnerable to the still greater proportions of lies propagated in printed documents (Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, N. Y.: A Kangaroo Book, 1977).

³⁷ A nivel biográfico, Guamán Poma luchó de manera consistente —según nos cuenta en la *nueva coronica*— porque sus hermanos de raza esgrimieran el arma de la escritura para mejorar su suerte. No hizo lo mismo con la imagen. A ésta sólo la emplea como consuelo de las tres ancianas nativas que encuentra quejándose de la persecución de Avila en su camino a Lima.

³⁸ Véase Roman Jakobson, «Language in Relation to Other Communication Systems» (*Selected Writings*, II, Paris-Le Hague: Mouton, 1971, pp. 677-708).

³⁹ Esto último lo hemos estudiado en *La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guamán Poma*, ya citado.

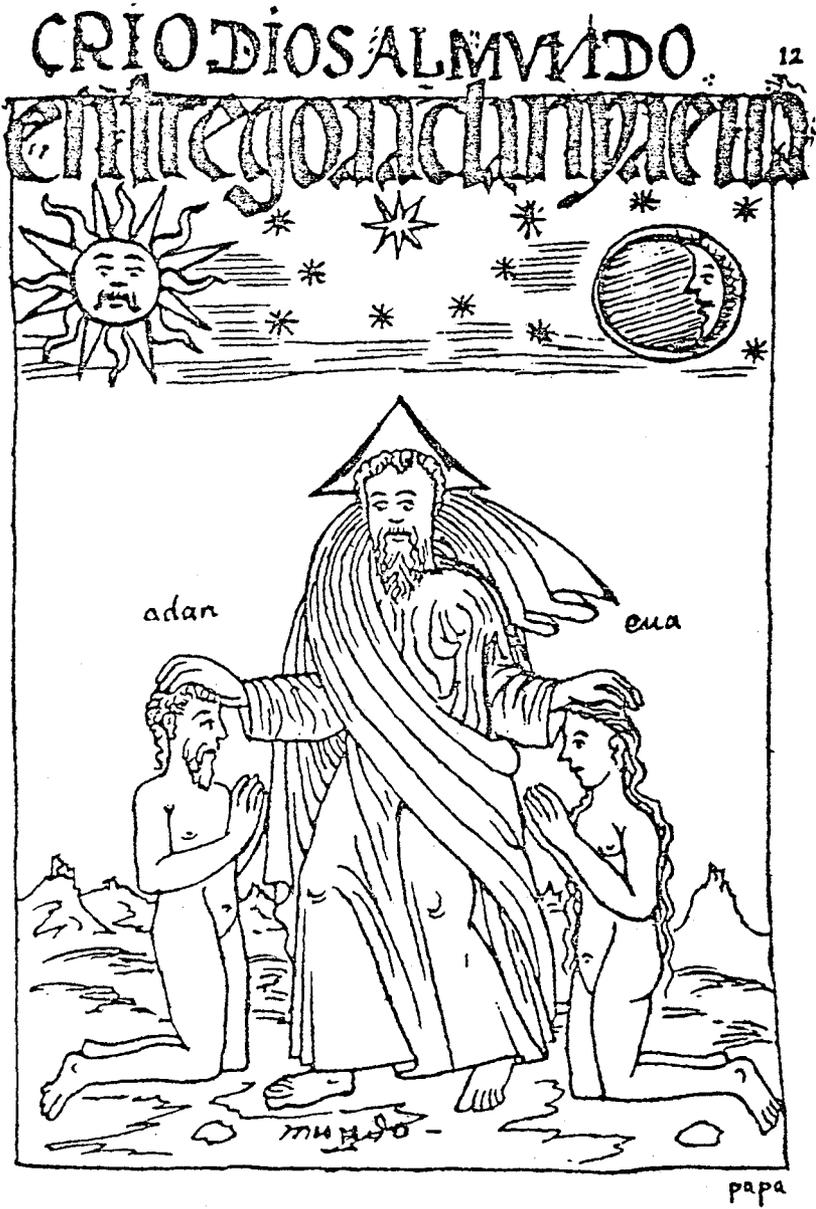


Figura 1. Dibujo 2.



con estos principes y sus hijos y hijas tiene sō y mēd del emperador⁷⁰ cacique
 vnan ta - au qui - capac huci en la ley de este Reyno se
 las yns del p^o en se titula - p^o principes y le habla
 la mēd y scdula Real del s^o vrey emperador con el
 los y en ellas nietos y descendien tes mēd q̄ no
 se acuaa en la en e^o fauon de los yns de este Reyno

Figura 2. Dibujo 278.

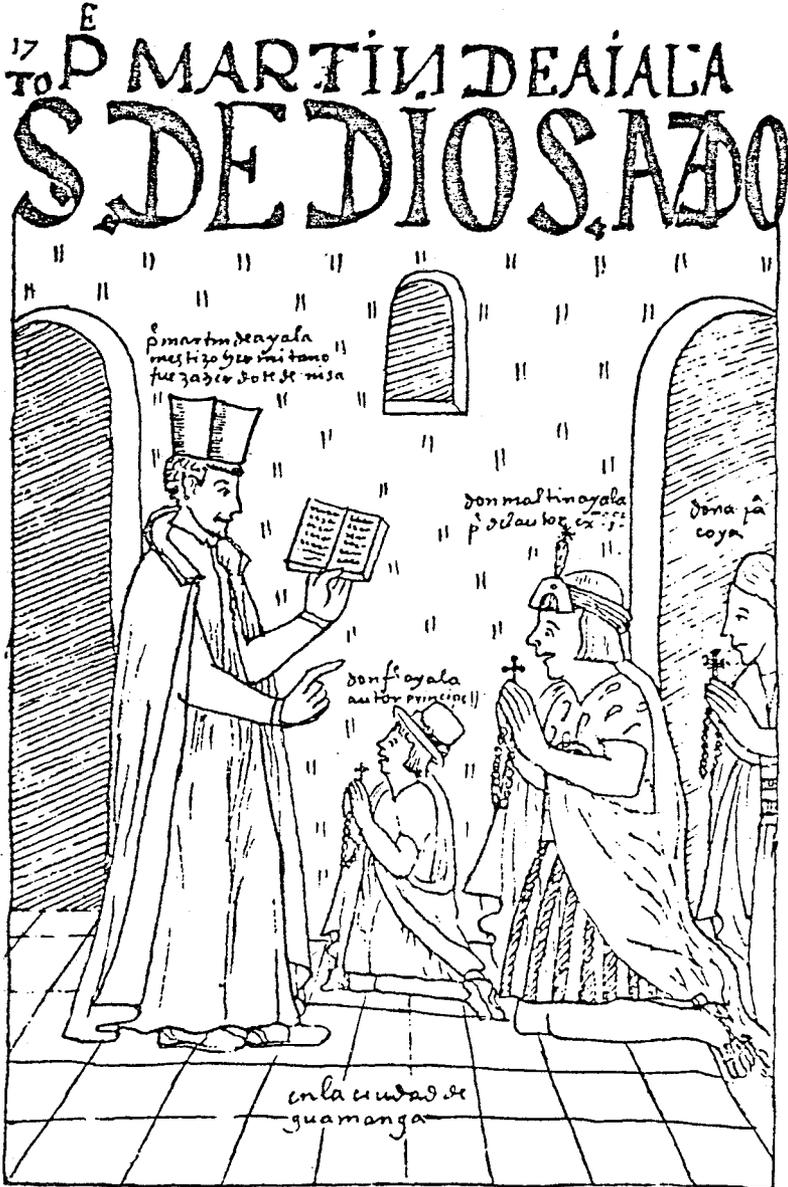


Figura 3. Dibujo 4.

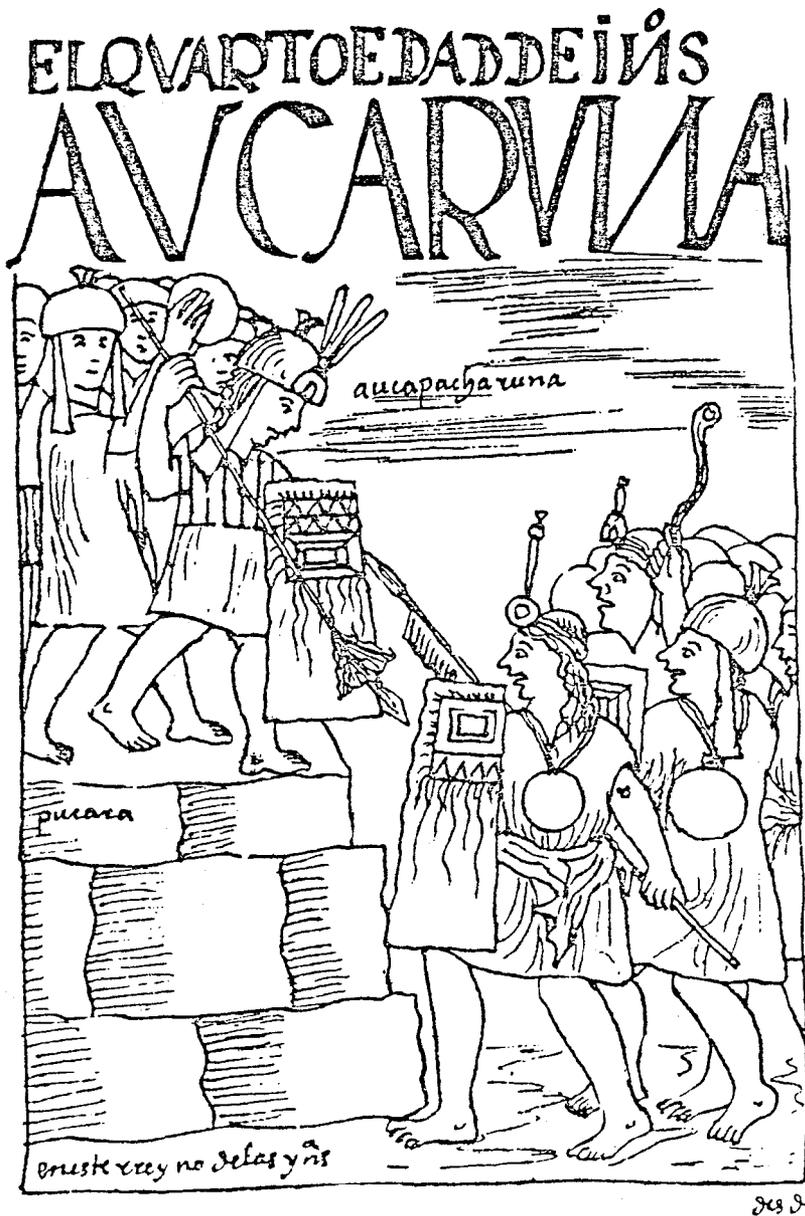


Figura 4. Dibujo 21.

CAMINA EL AVTOR



a cabo

Figura 5. Dibujo 384.

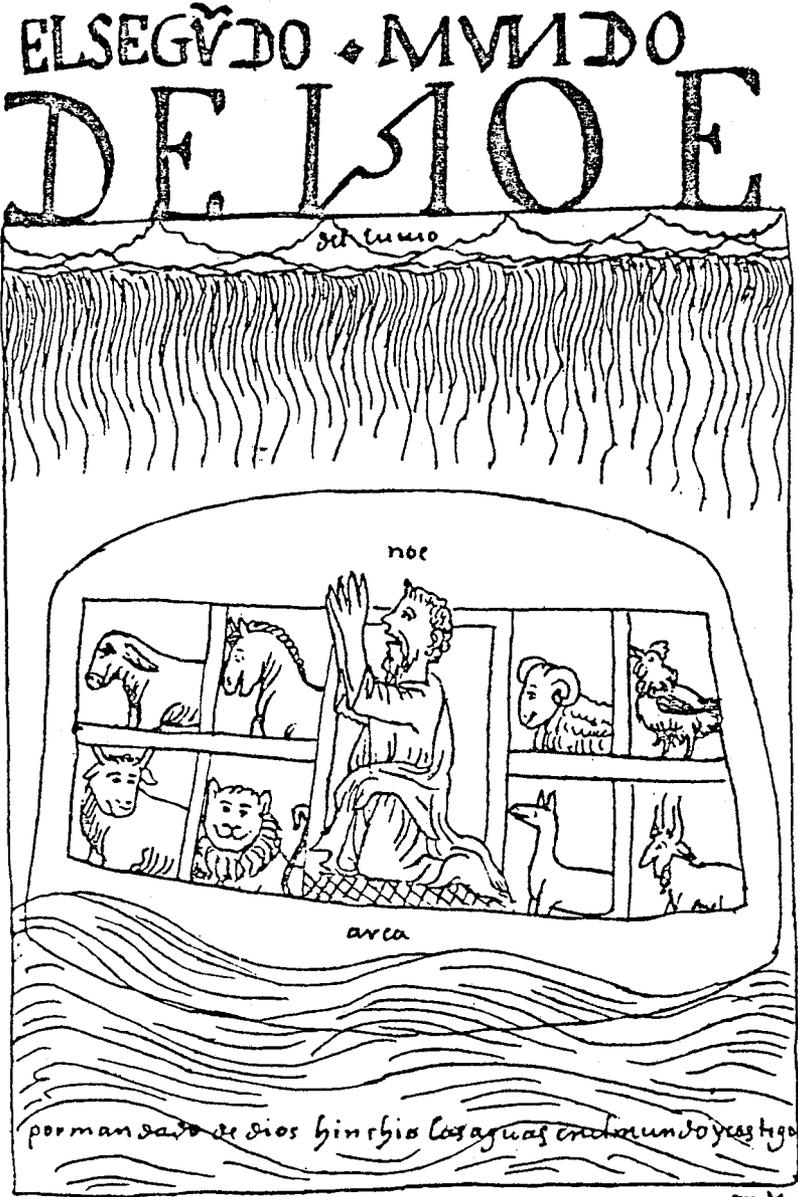


Figura 6. Dibujo 7.

o CONQUISTA DŌ DĪDE ALMAGRO

ELMOZO MESTIZO MATO

don galo pizarro primer con quistador y capitān orma
ne de don frān pizarro capitān

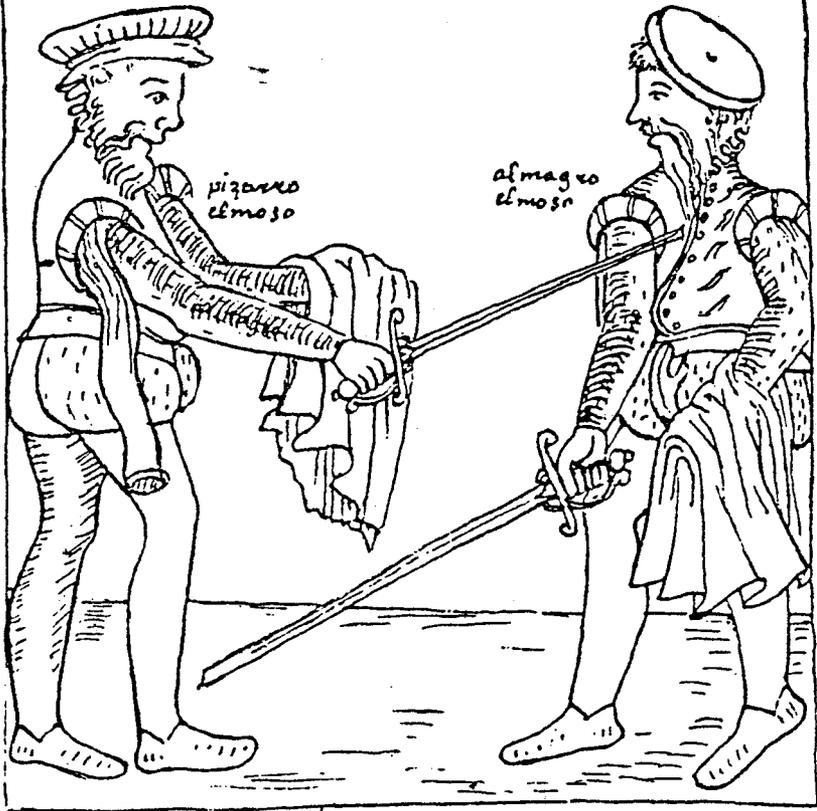


Figura 7. Dibujo 165.



Figura 8. Dibujo 340.

CONQVITA EL PRIMERE REI BAIADOR DE VASCARINGA ALEBAIADOR DELEPERAD



^{mo} el ex: s^o don mar tinguman
 mas q^e de ayala. uirey y seg^u
 daper son del ynga dei reyno no
 pbin el p^e

gofr^o pizaco
 don d^e malmagu

Se dice on pas el rey en p^era don. se ca billa...
 caterra des rexy no del p^ere uo scar ynga de x^o hmo
 en su lugar fue sugerim da persona y su b^o rexy ayala año

Figura 9. Dibujo 149.

CORONICA

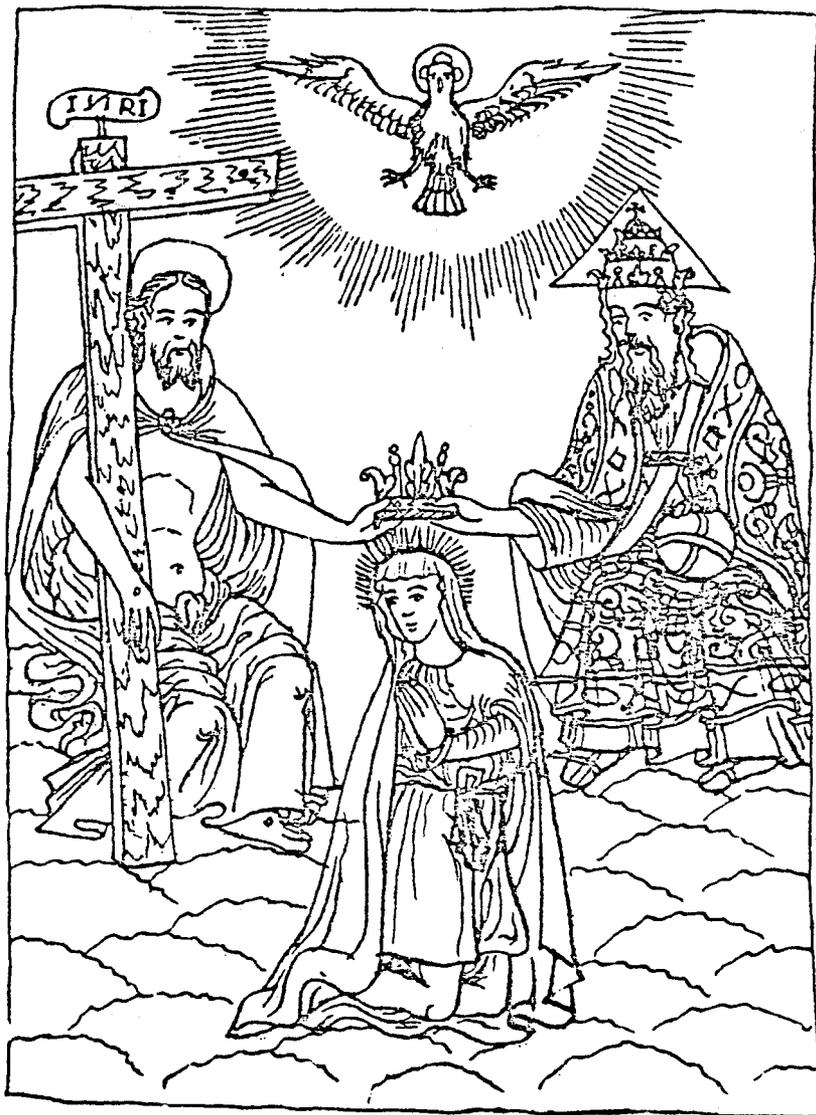


Figura 10. Dibujo 1.

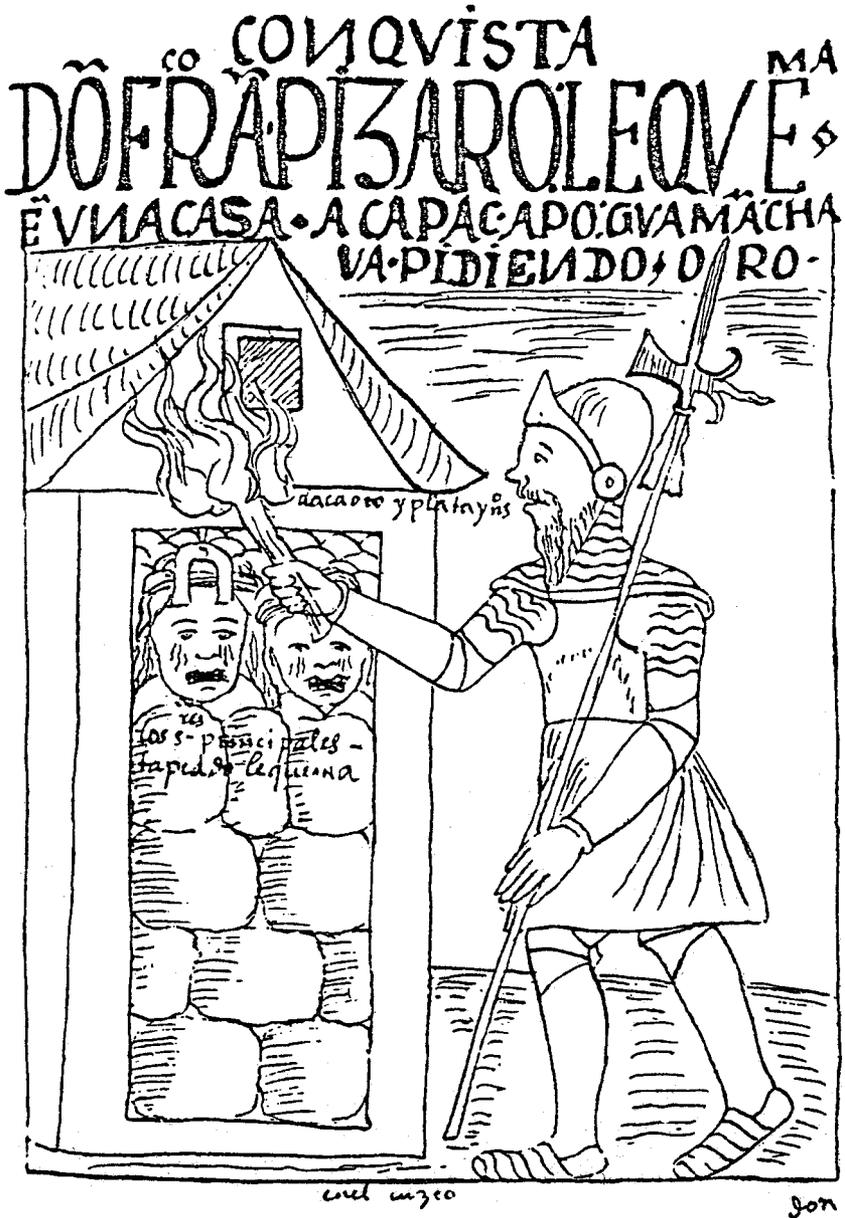


Figura 11. Dibujo 158.



Figura 12. Dibujo 58.

DE LOS TAMBOS ESPAÑOL GVAGAN do deste Rey como encatilla



Figura 13. Dibujo 215.

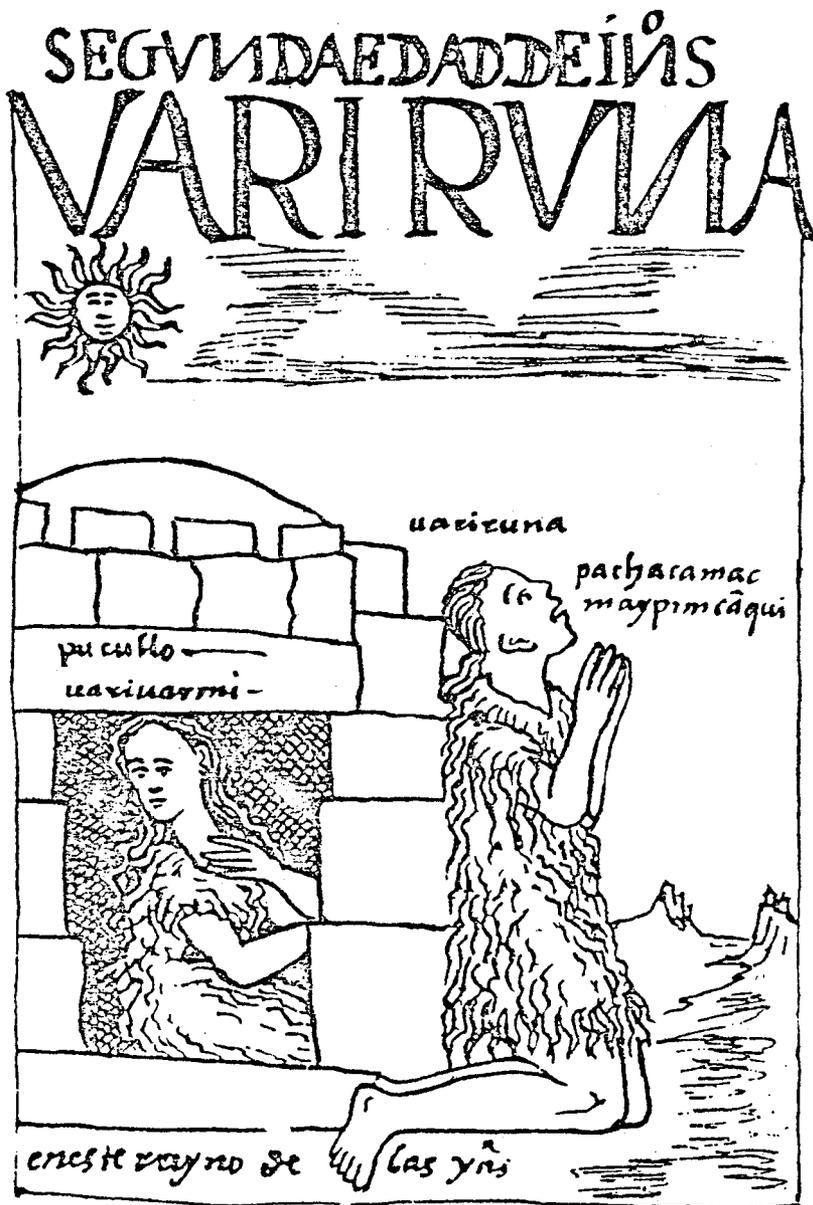


Figura 14. Dibujo 19.

DE LOS INGENIEROS DE SV COMARTE
 PINAS & CARZELES ¹⁰

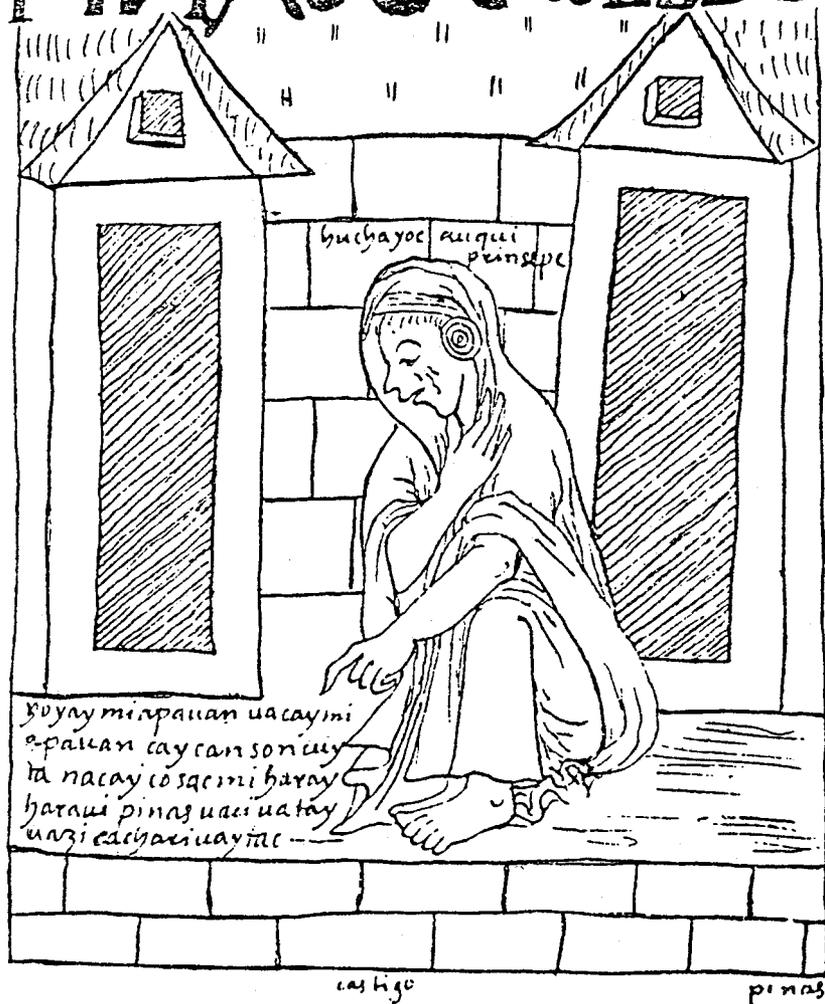


Figura 15. Dibujo 118.

ALCALDES COMOLECASTIGAELCOREG⁰²



enes te rey no

como

Figura 16. Dibujo 299.

CAPITULO DE LOS IDOLOS VACA BILLCA INCAP



Figura 17. Dibujo 101.

CAPITULO PRIMERODEESCRITIMIENTEIVEZES ^{NO.}



caymians

historia

Figura 18. Dibujo 207.

COREGIMIENTO COREG.^o DE PROVINA

das deste reyno y sues cruanos primer histaes de



provinas

despues de

Figura 19. Dibujo 197.

MINEROS INCAPITANALOVILA

ao tto yñ por el yñ enfermo azogasto por q̄

no se ca ues
mu xir.



q̄ uellos capstones de to oca las yñ as minas de tteeny no se be
 de los trauo tos. Jelos yñ de cada pio uñ tteeny el llaue y pagne in
 la yñ pio uñ eia a oca yñ paque no se que se yñ tteeny no se uñ eia
 yñ ius. por q̄ se le pñga uñ yñ cha o uñ no y pñ. yñ uñ no tteeny q̄ pagne tteeny
 q̄ los

Figura 20. Dibujo 212.

CASTIGO JUSTICIA SANCIONAL Y VIOLENCIA

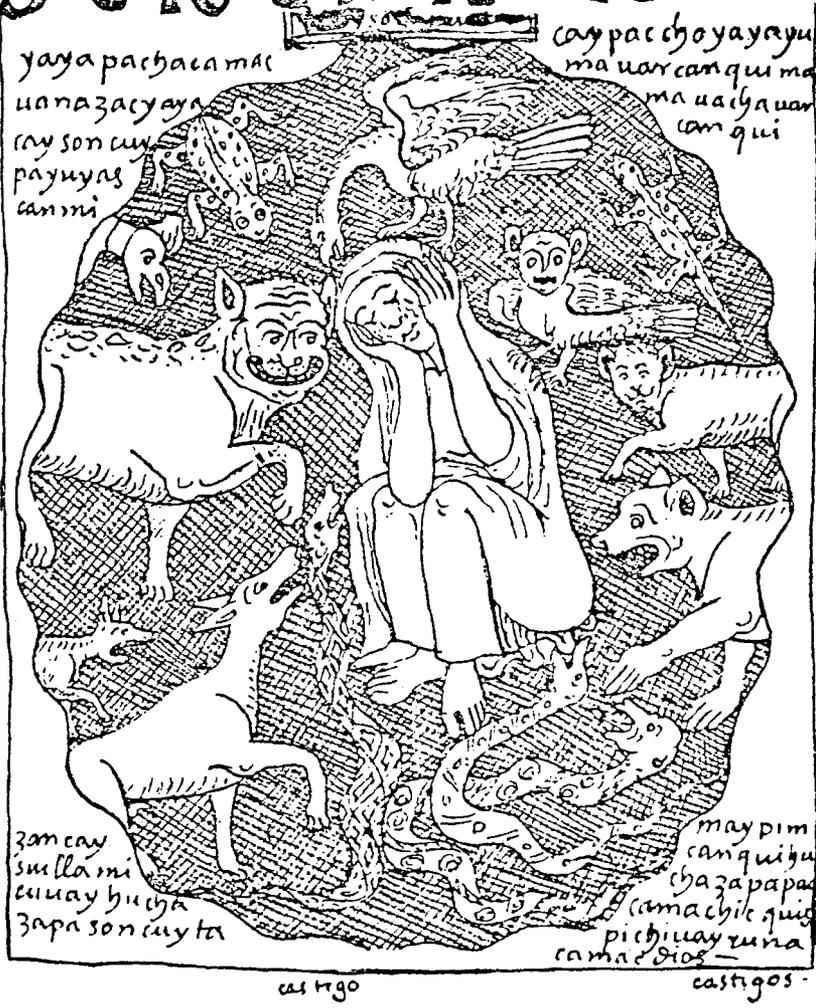
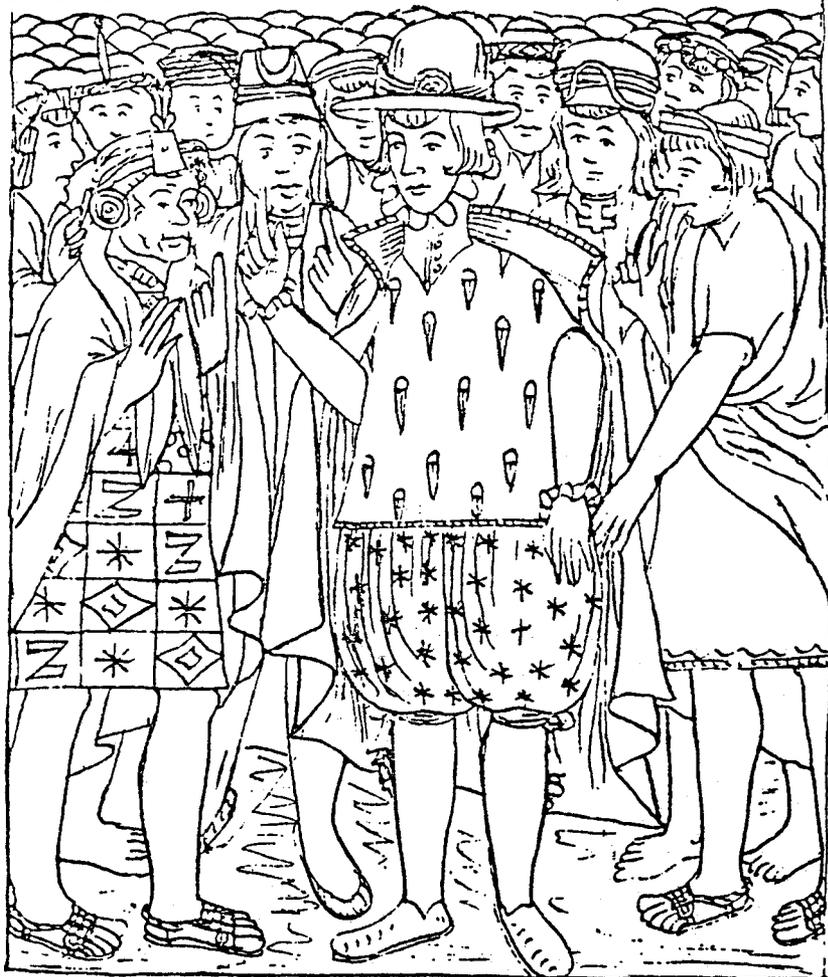


Figura 21. Dibujo 117.

~PREGUNTA·EL·AUTOR MAYLLAVALACHAMITAMA



pregunta autor

y me es tra

Figura 22. Dibujo 145.

IN CRIOLLOS ICRIOLLASIN



chisp chillum to
 ihspch. Lan to
 pacyllan to
 maypin caypi veosastica
 maypin caypi chianuaylla
 mojpim caypi hamo caylla

fiesta

criollos

Figura 23. Dibujo 320.

CONQUISTA GVAIMACAPACADIA INGA ESPAÑOL



Figura 24. Dibujo 146.



ciudad de caxamarca seiscientos
 atagualpa ynges en su tiempo -

Jon

Figura 25. Dibujo 153.

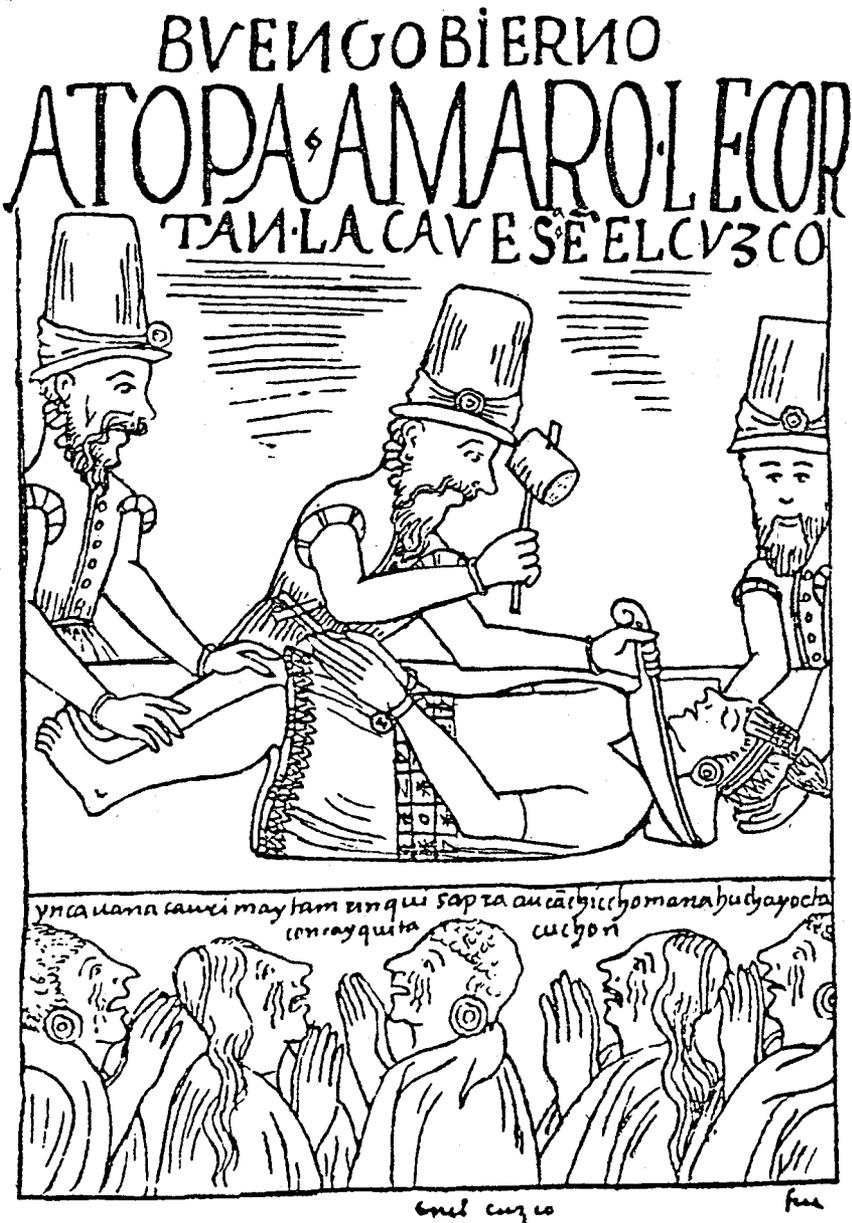


Figura 26. Dibujo 181.



Figura 27. Dibujo 326.

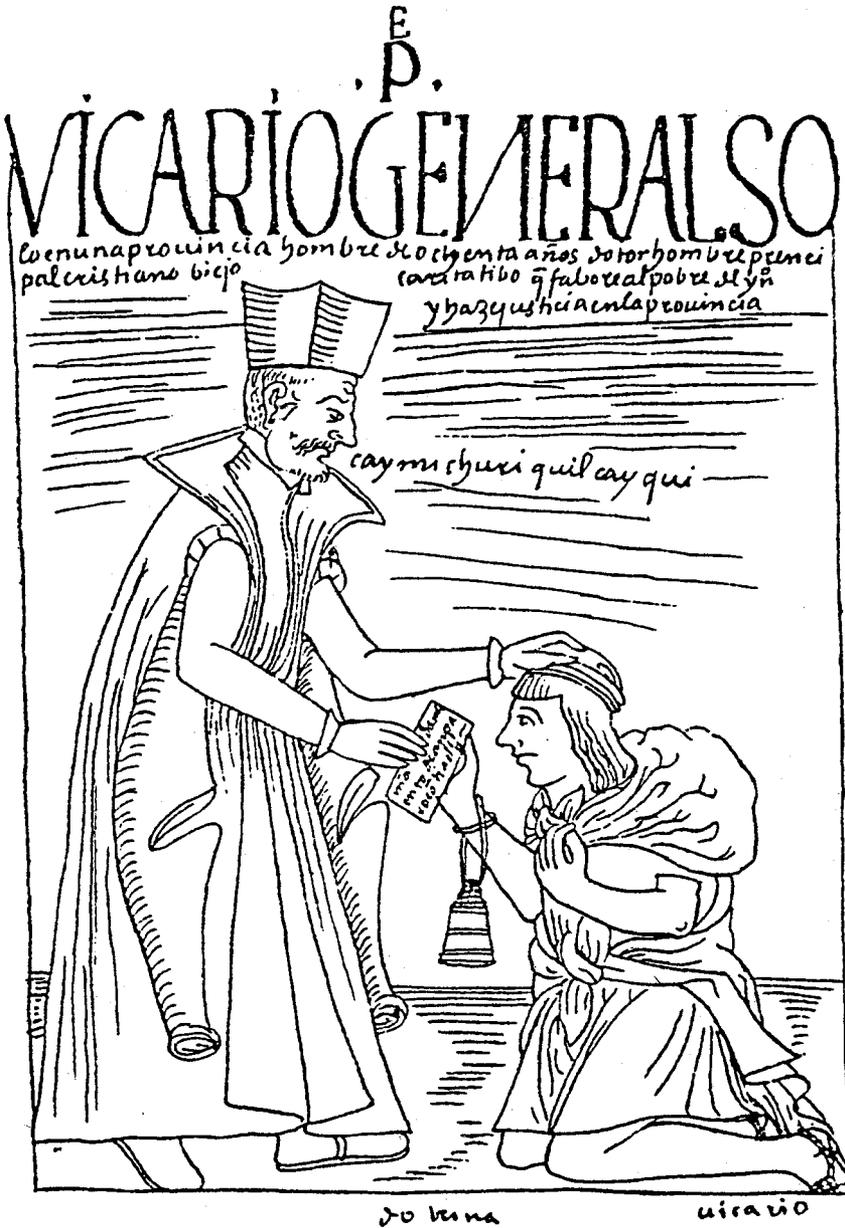


Figura 28. Dibujo 248.

BVENGOBIERNO DŌ ANDRÉS MAR

ques de canete 5.^a de las villas de argete bizo vrey el torzcosete Reyno



el marques de canete ^{bizo vrey 3} don andrés mar un tado de men doña el bice
 peso agovernar por el mes de b. brezo de laño de mill y quinientos
~~en~~ quenta ~~de~~ ~~los~~ ~~reinos~~ y seys años — en tiempo del Rey felipo e
 guen so

Figura 29. Dibujo 176.

PRINCIPAL BVENICRISTIAVOPRICIPAL



señor y señora de una provincia yadeserisigeto asitno mato

Figura 30. Dibujo 288.

DE TOR
 PREGUNTAS V.M. RESPUESTAS
 DON FELIPE EL TER



presencia personalmente el autor. Como románico asumió sacra

Figura 31. Dibujo 342.

PRINCIPALES ADESERDESAMINADO

el buen principal se le tra y lengua de espanol q sepa hazer una peticion en te rrogatorio y pleyto y q no sea borracho ni coquero ni jugador ni mentiroso en este reyno



Figura 32. Dibujo 291.



Figura 33. Dibujo 306.

ESCRIVANO ESCRIVANO DE CABIL

procurador nombrado por el Rey de este Reyno



procurador

escriuano

Figura 35. Dibujo 209.

E D e CRISTIANICIMOPOQEM

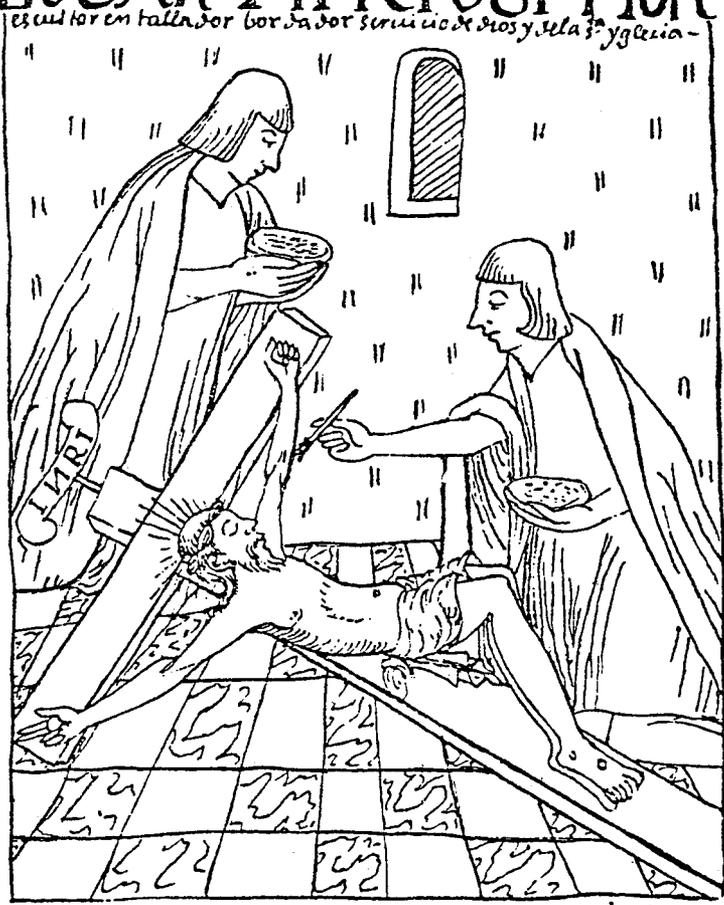
tiende solo en dezir sumisa a todos dias y no se mete en cosas de
justicia ni en recates ni pi desol keas
ni tiene criados ni hijos ni hermanos
biueso lo ser uiendo a otros
en este reyno



usa paese bien con se bo do rina
roy al Col ber del sas u do te los ojos e recados y un mil de yal
r del saecamento los ojos al j: bna a rri na el beaso al san
topu dice y seteno un reato para q pidin los pecado us del
to y regoue y las ymagenes q agan hecho milagro no se ves.
a un no los uses en el año con mucha uirraacion y fi us ta en mi so

Figura 37. Dibujo 247.

PINTOR LOS ARTIFICIOS PINTOR



ngun naporsona veit ^{so mina} hãno pue da tocar ^{pintor} ningun a y
 qen ni bo mala porq uien du aq llo no uen los pn fic
 no bagen caso en el año de 1613 be citor de la y g lica mia
 'erã en el pueblo de s p de uarochi i pintã so pe cãdo sacã
 por dlo las mugetes de cão tantẽ sũ cõo grandicimo q

Figura 38. Dibujo 266.

PRIMERA HISTORIA CRISTIANA



gra qsalen de negros boza
destos. salio el bienaué

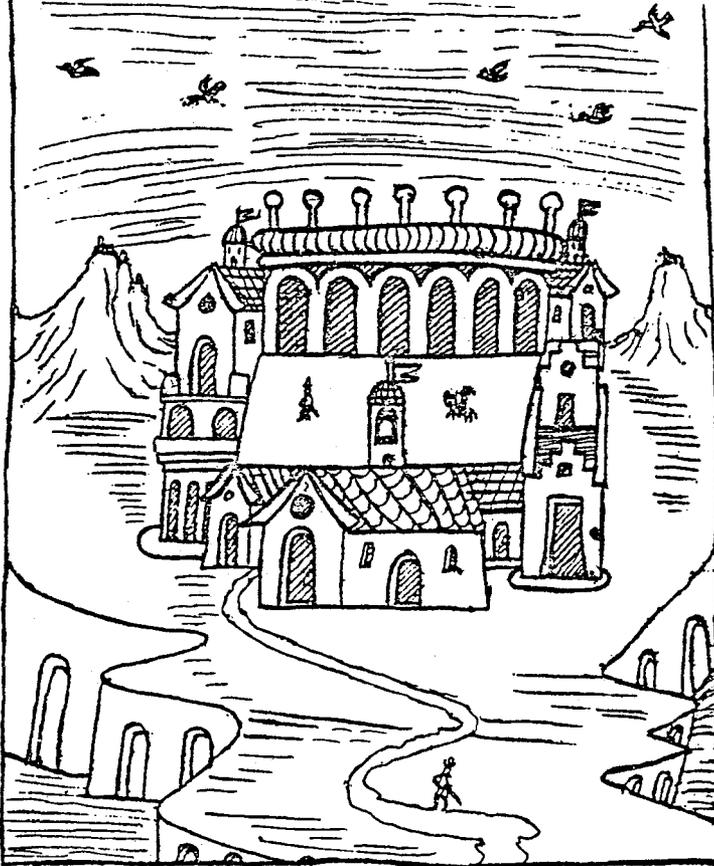
les de quinea e
parado supi laca

S. M. q el Rey de quinea negro so gente mala q uenese a
al gcam turco y sugetara para el ser uino de dios y de
buca como na uca al ay u dando le con armas y comida -

hu mil de

Figura 39. Dibujo 274.

CIVDAD LA CIVDAD DE POPAIAN



oscura san chuyá ni en no laj wates y un del al de asbes pa
 los a quas rillo enes h zey no que se con ponga con su móg q
 q uenores a quas rillo el ni no chicya y lo compr o q seton
 rya de cada año sin pasaramos el rya en pu xare lo llewi-
 esterey no cu mis mo de to das las de mas cosas q fue u rlo
 da y fruta pan y u no carne —

Figura 40. Dibujo 345.

PROLOGO A LAS ARMAS DE SV. S.



Figura 41. Dibujo 260.

IN^o
 DEVOCTI^o PARA SVAN^{MA} ISALV^D

ani mallay qui pae cauzana llay qui pawan
 rezan unqui



ora uon

to dos

Figura 42. Dibujo 313.

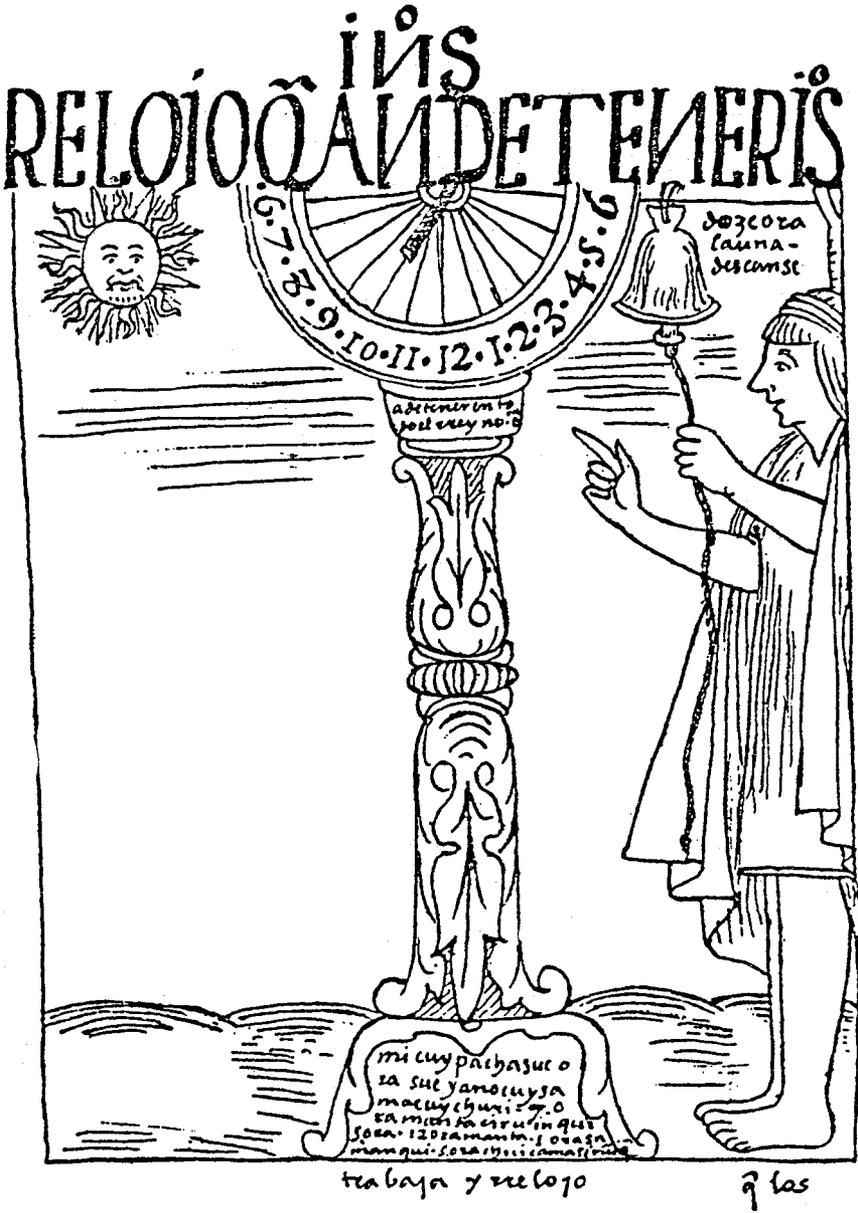
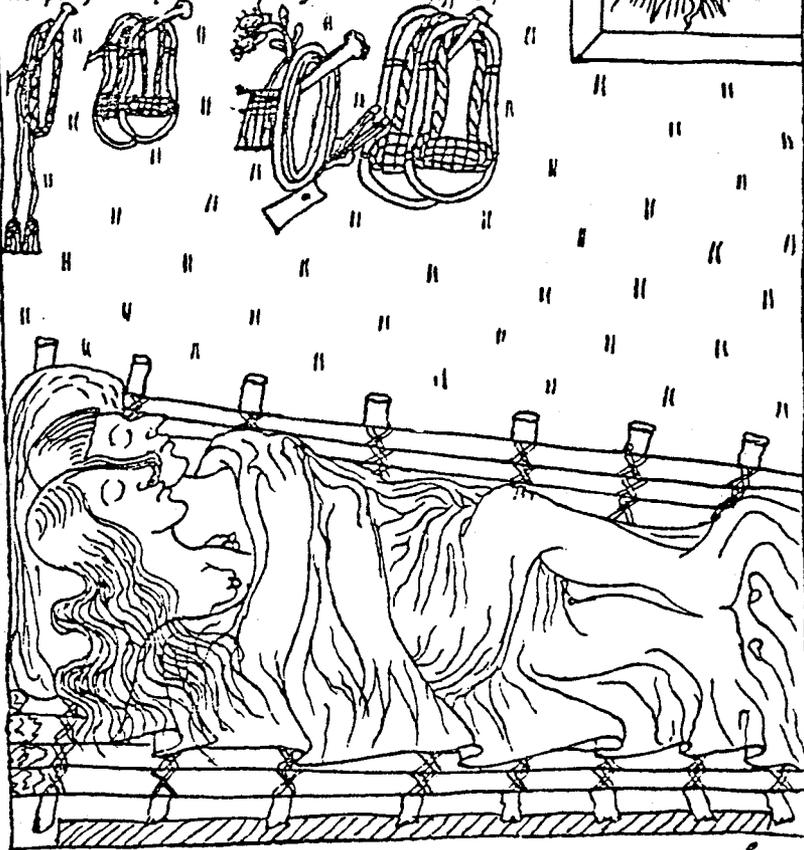
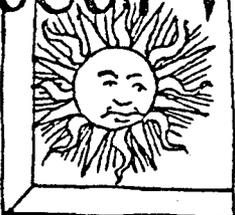


Figura 43. Dibujo 319.

IÑS DVRMILOVPERESOSO:PV

nuy samayoc qui lla. mi ay palha cam pnuuun
 qui qui llacas pa qui tacionay qui pac manachac
 ray qui ta llam canqui cho llamay qui ta xi con qui
 cho uanota apā qui cho llamata yebuta apā qui cho ma
 na puchuanqui auānqui cho caubonni pac quella



perusa

los

Figura 44. Dibujo 325.

ĩĩs Q̃MATA EL CARNERO

Los carnesecos como en tiempo de ydula tra mete la mano
al derecho del corazon q̃ no mata aicino como enes te tien
po de cristiano q̃ de quello el pesue

so del carneo q̃ es hechisero
y dula tra q̃ mata al uso
antigo y sea casti
gado el yñ yñ
enes te tieno



hichi sos

q̃ los yñs

Figura 45. Dibujo 328.

TA A CONZEDERACION SMPENADEFRANCIA



Ruega a su hijo. s. jesus christo y los s.
ys. angelis del cielo por el mundo y
por los peccadores aues de
conzederacion cristiano y
tener devocion de su madre
pena de francia -

pa a
s m suplica asubijo

pa a
s m

Figura 46. Dibujo 328.

