

Paradigmas perdidos: Guamán Poma examina la sociedad española colonial*

ROLENA ADORNO**

RESUMEN

En el presente artículo se analiza el texto pictórico de "La Nueva Corónica y Buen Gobierno" de Felipe Guamán Poma de Ayala, como un sistema de comunicación completo y válido en sí. La composición estructural y el contenido narrativo de los dibujos relatan valores andinos simbólicos. La idea es que el autor-artista manifiesta una crítica virulenta hacia los colonizadores españoles a través de un texto secreto dentro de otro texto, que se expresa en la composición espacial del dibujo y que se ajusta al paradigma andino, en donde la posición tiene un contenido valórico.

ABSTRACT

In this article Guamán Poma's pictorial text is analyzed as a system of communication in its entirety and in its own right. The structural composition and narrative content of the drawings relate to symbolic Andean values. The contention is that the author-artist expresses his virulent criticism of the Spanish colonialists in a secret text-within-a text through spatial composition conforming to an Andean paradigm of positional values.

Introducción

En la segunda década del siglo XVII, un autoproclamado *Cacique* peruano (señor étnico) completó un tratado que es el más rico, el más comprehensivo sistema de comunicación visual producido por una sola fuente en los Andes. La *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala es la única obra conocida de un artista andino de la temprana época colonial que recrea ambas sociedades, nativa y extranjera, de una manera literal y naturalista¹. Retratando fielmente la cultura andina y registrando ajustadamente las costumbres occidentales y la iconografía cristiana, los 400 dibujos del manuscrito de 1.200 páginas son una fuente potencial importante de datos etnográficos sobre la región andina². La obra está considerada como un manantial de

*Traducción de Juan Castro y Velázquez; revisión de Julia Córdova. Revisión final y traducción de leyendas de las figuras del Editor.

**Este trabajo fue publicado en inglés en: *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 5, Nr. 2: 78-96. Washington, 1979. Es publicado por primera vez en castellano con autorización de su autora, y de Mr. Larry Gross, Editor de *Studies in Visual Communication*, a quienes agradecemos.

¹El otro artista y cronista indígena andino que se conozca haya usado el lenguaje visual, es Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui. Su *Relación de Antigüedades de este reyno del Perú* (publicado por primera vez a principios del siglo XVII) contiene dibujos muy abstractos y simbólicos. Notable entre las crónicas ilustradas europeas de este período es la *Historia general del Perú, origen y descendencia de los Incas* de Fray Martín de Murúa, que representa retratos de los Incas sumamente similares a los de Guamán Poma.

El uso de dibujos en las crónicas andinas, con todo, va más allá de los límites del convencionalismo literario occidental. Sus dibujos constituyen realmente, más que una mera ilustración, lo principal del texto.

²Los dibujos ilustran los artículos clásicos sobre las culturas Inca y Quechua en el *Handbook of South American Indians* (Rowe, 1946: 183-330; Kubler: 331-440) y han sido extensamente empleados en numerosas publicaciones científicas y populares para ilustrar motivos andinos.

“información básica sobre instituciones andinas que no se encuentran en ninguna otra parte” (Murra 1970: 6).

El valor documental de la *Nueva Corónica* ha quedado demostrado por su extenso uso en estudios fundamentales de organización económica andina (Murra, 1978), civilizaciones prehistóricas (Tello, 1942), leyes incaicas (Varallanos, 1946) y, la relativamente nueva literatura sobre la “visión de los vencidos” (Wachtel, 1971).

El texto pictórico ha sido estudiado por su contenido simbólico como un compendio del pensamiento andino (Ossio, 1973: 155-213; Wachtel, 1973: 165-228). Si bien se han realizado estudios parciales del lenguaje pictórico en la *Nueva Corónica* (Adorno, 1979, 1981; López-Baralt, 1979); el sistema visual de Guamán Poma necesita ser analizado en su totalidad y por derecho propio como un sistema de comunicación. La presente discusión enfoca la composición estructural y el contenido narrativo de los dibujos de la *Nueva Corónica*, en cuanto se relacionan con los valores simbólicos andinos.

Guamán Poma tuvo en mente sólo un lector principal: el rey Felipe III de España³. De acuerdo con el autor, era el deber del rey seguir los consejos ofrecidos en su crónica, sobre hechos históricos y contemporáneos, y, por consiguiente, remediar los agravios de la gente andina explotada. Mi proposición es que el autor-artista expresa su virulenta crítica de los colonizadores españoles en un texto secreto dentro del texto. En una narración escrita, esta clave toma la forma de una acre sátira antiespañola, compuesta en la lengua quechua. En el texto visual, se traduce en composiciones espaciales que conforman un paradigma andino de los valores de posición.

Estimo que el texto pictórico contiene dos niveles de significación; el primero está determinado por los objetos y eventos representados; el segundo, por la distribución espacial de las imágenes-signos o íconos. Es poco probable que este último mecanismo, manipulado por el autor o emisor del mensaje, sea entendido por el lector o receptor. Así, son posibles dos lecturas del texto. La primera es literal e inocente, y la segunda es privilegiada por el conocimiento del sistema secundario de significación o proceso del cual se genera el significado. La siguiente investigación concierne a la segunda de estas posibles lecturas.

La posición de los íconos en el espacio y las propiedades expresivas del campo pictórico tales como *alto* y *bajo*, *derecha* o *izquierda* y *direccional*, han sido específicamente analizadas como portadores de significado simbólico (Shapiro, 1969: 229-234; Uspensky, 1975: 33-39 y 1976: 219-246). Se puede demostrar que existe una fuente más compleja de significación secundaria en la *Nueva Corónica*. La hipótesis propuesta aquí es que una representación simbólica e indígena del universo sirve de fundamento a la composición de todos los dibujos de la obra, que pueden ser analizados desde el punto de vista de los contrastes espaciales y de la orientación direccional; este grupo constituye alrededor de dos tercios de las 399 ilustraciones del volumen. El anteproyecto (*blueprint*) simbólico sirve como mecanismo fundamental en el cual a los valores positivos y negativos se les asigna varias clases de imágenes-signos⁴. Una vez que se determina el valor de posición de los conjuntos de elementos pictóricos, la sustitución de un grupo por otro puede rastrear el proceso de la transformación paradigmática misma.

La narración de un texto pictórico se efectúa a través de la transformación o transposición interna de determinado número de elementos más bien que por la acumulación lineal de nuevos componentes, como en una narrativa verbal (Lotman, 1975: 335). Los elementos pictóricos que serán discutidos aquí son cuatro clases básicas de imágenes visuales, cada una de las cuales está compuesta de dos miembros en oposición fundamental: los dioses/los humanos, lo sagrado/lo

³No se sabe si el manuscrito llegó alguna vez a la corte española en Madrid. La ubicación del texto entre 1615 y 1785 es desconocida. En la fecha posterior, el manuscrito fue catalogado como parte de la Antigua Colección Real en la Biblioteca Real de Dinamarca. Atrajo la atención internacional en 1908 (Pietschmann, 1908), la única copia conocida del manuscrito permanece en los Archivos de Copenhague.

⁴El patrón se origina por la coordinación con el modelo cosmológico del Templo de Coricancha dibujado por Pachacuti Yamqui en su crónica (Isbell, 1976: 38-41) y el diseño espacial del antiguo reino andino (Wachtel, 1973: 181). De acuerdo con el Inca Garcilaso de la Vega (1963, vol. 2., p. 28), los atributos de ambos pueden ser resueltos en una oposición fundamental. Así, *Hanan* une las cualidades de masculinidad y superioridad con las posiciones de arriba y derecha; y los de femineidad e inferioridad con las posiciones de abajo e izquierda (ver también López-Baralt, 1979).

secular, lo masculino/lo femenino, y los amos/los siervos. Los modelos sobre los que están elaborados estas imágenes son arreglos diagonales y horizontales, o hileras de signos pictóricos. Estos serán coordinados con el valor asignado a las categorías de alto y bajo, y derecha e izquierda del esquema andino. Uno de los aspectos narrativos críticos en esta discusión es el reemplazo de una clase de imagen por otra en una composición estructural dada. Un segundo asunto es ver cómo una composición de un modelo y contenido particular es transformado en otro diseño.

Diseño espacial andino y su transformación en el contexto colonial

En la crónica de Guamán Poma, el objeto de la estrategia transformativa es el diseño fundamental de la organización imperial andina: la división cuatripartita del espacio organizado alrededor de un centro. El principio en cuestión, ilustrado en la Fig. 1, consiste en dos divisiones diagonales del espacio. La primera división divide los campos altos y bajos (teniendo la posición alta, el valor preferencial), mientras que la segunda, una intersección de la primera, simultáneamente determina el centro del diseño (el quinto sector), así como las posiciones de derecha e izquierda. En el plano horizontal, la posición central representa el máximo valor y la posición a la derecha del centro tiene un valor superior a aquella de la izquierda (Wachtel 1973: 180-181). Como se ha establecido anteriormente, el valor atribuido de las posiciones de *Hanan*, o de arriba y a la derecha del centro, y de *Hurin*, o abajo y a la izquierda del centro, fueron reconocidas en los mismos tiempos de Guamán Poma (Véase nota 4).

Debido a la inversión del campo visual, que ofrece el mismo efecto que la imagen de un espejo, desde el punto de vista del observador externo, la derecha conceptual estará siempre a la izquierda pictórica. Así, los sectores marcados en la Fig. 1 *Chinchay Suyo* (I) y *Ande Suyo* (III), son designados como alto y *derecha* (izquierda del observador), mientras que *Conde Suyo* (IV) y *Colla Suyo* (II), representan abajo y a la *izquierda* (derecha del observador).

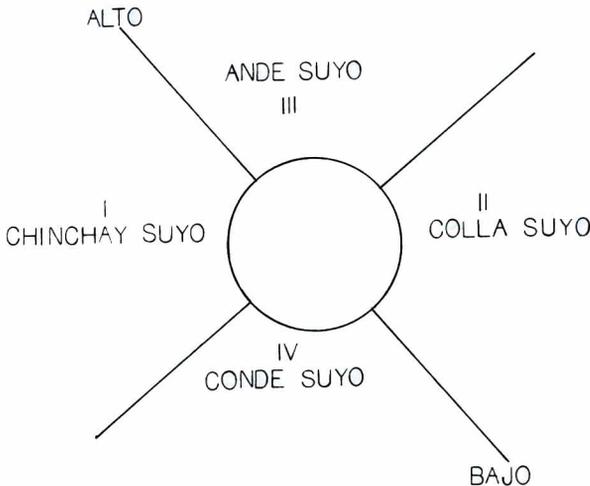


Figura 1. Representación simbólica Andina del Universo: el sistema de las cuatro regiones (Wachtel, 1973:181).

El modelo conceptual de la distribución y valor espacial andino están reflejados en el *mapa mundi* de Guamán Poma (Fig. 2), que organiza el mundo moderno colonial en términos prehispánicos. La capital imperial del Cuzco, más las armas de Castilla y el crestón del papado católico romano, ocupa la porción central de un universo simbólico constituido por los antiguos reinos de *Chinchay Suyo* (I), *Colla Suyo* (II), *Ande Suyo* (III), y *Conde Suyo* (IV). El orden de prioridad entre las cuatro regiones en la Fig. 2 es la misma que en la Fig. 1. Desde nuestro punto de vista, esta prioridad de orden progresa de izquierda a derecha, de arriba a abajo.

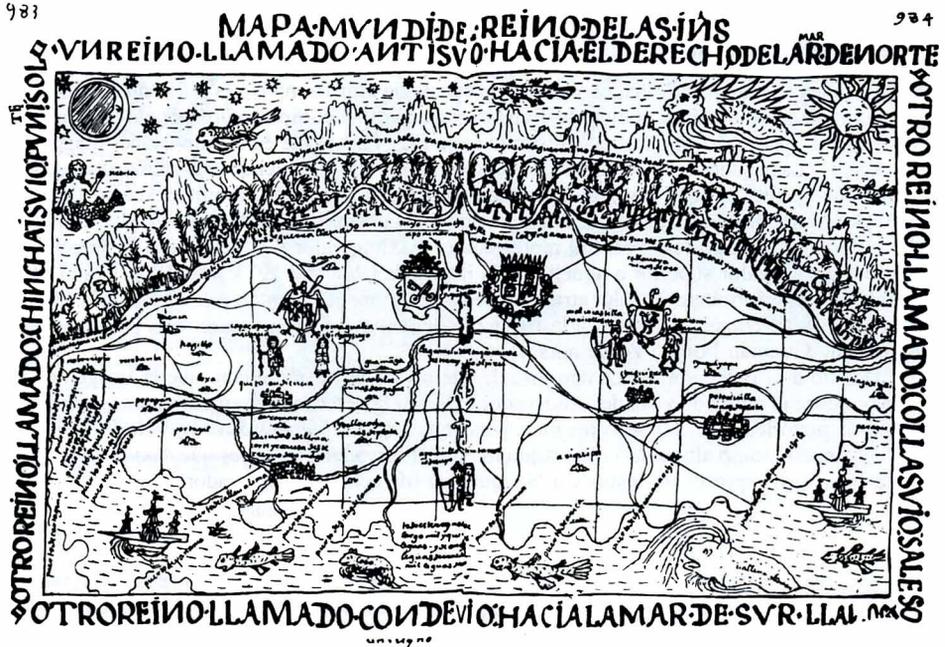


Figura 2. Mapa mundi: el modelo clásico del imperio andino, consistente en Cuzco rodeado por cuatro subdivisiones. Enmarcado en estilo europeo (Guamán Poma, 1936: 983-984).

La planimetría de valores preferenciales en el espacio, de acuerdo al paradigma andino, se repite en los dibujos que retratan la estructura política extranjera y aún su orden espiritual. Castilla, como el Perú, está ilustrada por cuatro reinos organizados alrededor de un centro, y el concepto cristiano de la *Ciudad de los Cielos* se materializa en cuatro estructuras semejantes a fortaleza, que rodean la *Fuente de la Vida Eterna*, Figs. 3 y 4 (Watchtel, 1973: 211-212). Ya que las instituciones extranjeras claves están modeladas de acuerdo a los conceptos autóctonos, se deben analizar todas las narraciones retratadas para ver si pueden ser explicadas como variaciones del modelo. Si el artista verdaderamente organiza todos los fenómenos de experiencia real e hipotética, histórica y mítica, de acuerdo a dicha cuadrícula, la escala de los valores inherentes a ella serviría como una herramienta poderosa para interpretar los eventos recogidos visualmente.

Aparte de las Figs. 2, 3 y 4, existen solamente otras dos ilustraciones en toda la obra que representan todos, o casi todos, los aspectos del antiguo diseño. Estos dibujos son más sutiles en su uso de las estructuras abstractas andinas que aquellos discutidos recientemente. Como tales, su análisis sirve como una introducción a los problemas de valores de posición e interpretación textual aquí investigados. Una de estas figuras recoge un evento histórico: el fatídico encuentro entre Atahualpa Inca y Francisco Pizarro en Cajamarca, que cambió para siempre el curso de la historia andina (Fig. 5). El otro es una reorganización imaginativa de los poderes institucionales: la decorativa página titular del autor, que dibuja la relación entre el papado católico y la colonia española con las Indias (Fig. 6).

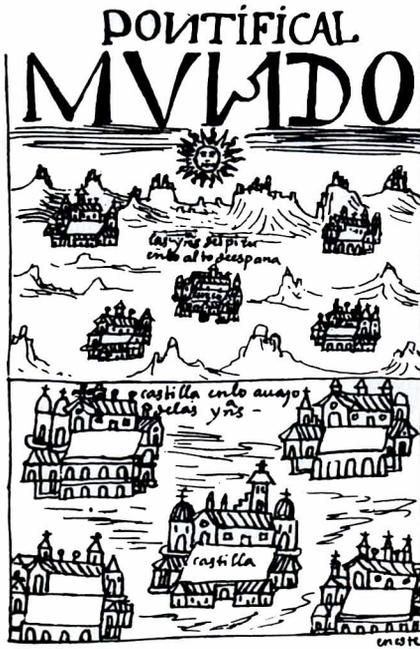


Figura 3. "Los indios del Perú en lo Alto de España, Castilla en lo abajo de las Indias". Los centros: "Cuzco y Castilla" rodeados por cuatro divisiones (1936:42).



Figura 4. La ciudad del cielo (1936:938).



Figura 5. "Atagualpa Inga está en la ciudad de Caxamarca" (1936:384).



Figura 6. "El primer nueva Corónica y Buen Gobierno", página del título (1936).

El dibujo de Atagualpa/Pizarro es el momento central de un número de transformaciones caleidoscópicas de las cuales el *mapa mundi* (Fig. 2) es el dibujo inicial, y la página titular la reorganización intermedia y subsecuente. Una etapa final de transformación, implícita en el texto, será discutida posteriormente. Así como el mapa mundi simboliza el orden político tradicional revivido en los tiempos coloniales, "Atagualpa en la Ciudad de Caxamarca" representa concretamente la indeseada permutación de aquellos valores dentro de los lazos estructurales del contexto tradicional.

Las frecuentes quejas verbales de Guamán Poma de que la conquista española invirtió el orden del mundo peruano está aquí vertida gráficamente por medio de la representación a la inversa de los signos que identifican las cuatro subdivisiones. El "Concejo Real de estos Reinos" representa a los cuatro señores en sus posiciones de derecho, identificados por un sistema de tocados consistentes a través del texto (Wachtel, 1973: 178; Fig. 7). Con todo, en la ilustración de Cajamarca, los señores, representando los reinos más prestigiosos, están al revés de sus posiciones normales en el territorio y vienen a ocupar el lugar de los inferiores; los últimos han tomado para entonces la posición preferencial a la derecha del Inca (izquierda del observador). Así, Guamán Poma crea un momento de trastorno, antitético al orden jerárquico tradicional. De cualquier manera, el centro y eje del régimen imperial son mantenidos por el hermano ilegítimo del Inca, el usurpador Atagualpa. Debido a que el sistema ha sido alterado, la estabilidad central provista por Atagualpa es tenue. Importante es la dicotomía de los planos alto/bajo que continúa separando al sector del Inca de los conquistadores españoles que se han introducido en el espacio andino.



Figura 7. Consejo Real del Inca (1936:364).

Existe también un arreglo y graduación de valores dentro de la división inferior del espacio, llenado simbólicamente con cuatro figuras reminiscentes de las cuatro posiciones señoriales del reino imperial del *Tawantin Suyu*. Debido a los valores diferenciales de derecha e izquierda, Almagro, Pizarro, Fray Vicente y Felipe el intérprete indio, están respectivamente categorizados en un orden descendente de valores. De acuerdo a las significaciones espaciales, la posición del sacerdote lo convierte en más censurable que los soldados-aventureros conquistadores; el enlace indígena, un traidor a su raza, ocupa una posición que lo categoriza como el más despreciable de todos.

En suma, mientras que esta ilustración ostensiblemente retrata un momento histórico, resulta, al mismo tiempo, un ensayo silencioso acerca de la subversión del orden tradicional y la introducción de cuatro nuevos elementos que serían los constituyentes de desorden del nuevo gobierno: el conquistador español, su teniente, el sacerdote católico y el indígena que los sirve. Gracias a la configuración, con la significación espacial, "Atagualpa en la Ciudad de Caxamarca" es la declaración en esencia de un paradigma de orden que estaba al borde de ser derrocado. El centro será vaciado y elementos ajenos, sumando simbólicamente cuatro, reemplazarán a los señores del *Tawantin Suyu*.

La más completa recreación del paradigma original es el dibujo de la portada (Fig. 6). No está presente allí ningún Inca, y las figuras europeas toman el puesto de casi todos los elementos indígenas. Los señores Incas desaparecidos están representados por un solo signo de autoridad indígena; el artista imbuye esta imagen de potencia, y la domestica, precisamente al vestirla en forma europea. La imagen es de un príncipe andino y descendiente de la nobleza del *Chinchay Suyu*, la primera subdivisión. El artista se identifica a sí mismo en esta figura. El príncipe está vistiendo ropas de la corte española, y los nombres de los clanes Guamán (el halcón) y Poma (el puma o león), están materializados en la presencia heráldica que decora el escudo de estilo europeo. El enmascaramiento de los aspectos autóctonos andinos, así como las prominentes representaciones de símbolos extranjeros, sugiere acatamiento a las formas europeas, cuando se hace una lectura literal, del tipo que seguramente se pretendía que hiciera el rey. Con todo, una lectura informada por el esquema andino de la significación espacial narra una historia diferente.

A primera vista, los dibujos no revelan nada extraño o ajeno al ojo occidental. Tres escudos se alinean en forma vertical por el centro de la página, indicando jerarquía de autoridad: el papado sobre Castilla y Castilla sobre las Indias. El Papa está arriba a la derecha (izquierda del observador), como emblema de la suprema autoridad. En el plano directamente inferior horizontal a la izquierda (derecha del observador) está el rey de Castilla. Bajo él está el príncipe indígena. El arreglo denota la separación de los dominios espirituales y políticos; en este último, el rey de España prevalece sobre Perú, representado por el autorretrato de Guamán Poma. De cualquier forma, la presencia de la figura del autor y la posición de aquella del rey, son significantes que connotan un valor poco común.

La imagen del autor es ambigua. La pequeña figura arrodillada pudo haber sido simplemente observancia de la costumbre de la época, en la cual la figura del autor constituía parte de la decoración de la página de título. Por otra parte, el epíteto "príncipe" y el escudo de armas señalan la autoridad de un soberano indígena. La segunda interpretación, corroborada por el texto escrito, convierte al dibujo en la representación de una explícita organización del imperio. Nuevamente, el diseño espacial andino determina el significado del contenido.

Cuando el modelo andino (Fig. 1) se superpone a esta composición, la prioridad de la línea vertical de blasones queda anulada. En el modelo original, esa dimensión representa los reinos menos privilegiados del imperio (sectores III y IV). La mayor línea de autoridad es la primera diagonal; aquí conecta al Papa católico y al príncipe andino. La mediación de ambos se hace efectiva a través del signo institucional del reino de Castilla, que ocupa el lugar reservado para el Cuzco en el esquema tradicional.

La posición central en el dibujo de la portada es de por sí problemática. En el *mapa mundi* esa posición estaba ocupada por figuras humanas, designadas como el Inca Topa Yupanqui y su consorte Mama Ocllo, así como por "la gran ciudad del Cuzco, cabeza de este reino del Perú" (Guamán Poma 1936: 983-984; Fig. 2). Incluso en el dibujo que anticipa la Conquista, el *usno* (trono del Inca) está ocupado por el ilegítimo Atagualpa (Fig. 5). La ausencia de la personifica-

ción del rey como figura central del presente dibujo significa una inherente debilidad de la autoridad imperial de la monarquía de Castilla sobre el reino andino.

La parte del dibujo reservada a la persona del rey es la secundaria del *Colla Suyu* (Sector II). Mientras que esta posición es sólo la segunda de cuatro niveles posibles en el prototipo, las connotaciones que encierra el *Colla Suyu* en el texto de la *Nueva Corónica* intensifica lo indeseable de la segunda subdivisión. Guamán Poma caracteriza a los habitantes del *Colla Suyu* como moralmente débiles y de naturaleza física degenerada. El también los acusa de inexorable codicia por las riquezas de las minas de Potosí en su territorio (Guamán Poma, 1980: 77-78, 172, 180, 338). La transposición de los atributos de los *Collas* al rey está implícita en las frecuentes declaraciones del autor que el monarca de Castilla está sostenido y mantenido por la riqueza mineral de Potosí (Guamán Poma, 1980: 1065, 1066). Ya que el rey pudo haber sido colocado en el lugar privilegiado pero vacío del *Chinchay Suyu* (Sector I en la cuadrícula), su colocación en la posición secundaria en este campo es claramente un signo secreto de valor peyorativo.

La parte más importante de la imagen espacial andina analizada aquí es la primera diagonal en la cual se encuentran el Papa y el príncipe. La autoridad política se ha asociado con la derecha conceptual (que corresponde a nuestra percepción visual del Papa a la izquierda) y, la subordinación política con la izquierda (a nuestros ojos, el príncipe abajo a la derecha; Isbell, 1976: 40-41). Así, la representación gráfica de Guamán Poma es una modificación del esquema tradicional de orden. El orden de privilegio lateral, *Chinchay Suyu* sobre el *Colla Suyu* (sector I sobre sector II) está desactivado aquí, debido a la ausencia de un sector I, componente de balance y oposición del sector II, ocupado por el rey español. Ahora, el poder y la autoridad están localizados exclusivamente en la diagonal, alto/bajo. La nulificación del poderío del reino español en esta estructura se refleja en el establecimiento de líneas formales de autoridad que corren diagonal pero no lateralmente.

Primera disección de la imagen espacial andina: la primera diagonal

La división primaria del espacio en el diseño andino que fuera tan importante para el dibujo de la página titular es el modelo exclusivo para la organización de varias docenas de ilustraciones. En todas ellas, una figura arriba a la derecha (izquierda arriba del observador) está balanceada con una figura a la izquierda abajo (nuestra derecha abajo) para crear el diseño diagonal. Consistente con el uso, descrito anteriormente, esta línea activa el principio de dominación/subordinación. Ejemplos de este fenómeno se encuentran en representaciones de todos los órdenes espirituales y sociales. Más aún, el reemplazo de un juego de imágenes en el espacio por otras, como la sustitución del Adán y Eva bíblicos por la pareja mítica indígena de los *Vari Vira Cocha Runa*, sirve para llevar a cabo la narración pictórica de las cronologías desde los antiguos tiempos míticos hasta el presente colonial. Con cada transformación el elenco de personajes cambia, pero la invariabilidad de la estructura significa permanencia en el orden.

Cuatro tipos de organización cultural aparecen aquí, esencialmente, y el progreso cronológico dentro de cada uno será luego discutido. Estas configuraciones son: 1. La teológica: la relación del hombre con sus dioses; 2. La religiosa-moral: la relación de la moralidad cristiana con la fragilidad humana; 3. La sexual-patriarcal: el orden de relaciones femenino/masculino; 4. El político: la relación de dominación política y subyugación. El gráfico sumario se indica a continuación:

1	2	3	4
DIOS	SAGRADO	MASCULINO	AMO
HOMBRE	SECULAR	FEMENINO	SIERVO

Tanto las deidades judeo-cristianas como el dios sol de los Incas, aparecen en el mismo segmento arriba a la derecha, en la categoría de materias teológicas. Los patriarcas del Antiguo Testamento: Noé, Abraham y el rey David, están representados arrodillados y suplicantes ante la imagen de la divinidad, ubicada bien alto y a su derecha; ellos ocupan el segmento bajo izquierdo del campo (Guamán Poma, 1980: 24, 26, 28). La misma estructura es usada para retratar a los dioses de los Incas. Guamán Poma frecuentemente coloca a las waqas incaicas en lo alto de picos rocosos, situándolas así en la porción superior derecha del campo. El Inca y su corte están arrodillados en adoración en el primer plano, abajo a la izquierda (Guamán Poma, 1980: 266, 268, 270, 272, 274). Luego, los símbolos religiosos de la tradición cristiana vienen a reemplazar a las waqas incaicas, y el Inca es reemplazado por un devoto creyente cristiano, ambos en las posiciones correspondientes alta y baja. Debido a la estabilidad de la estructura gráfica, los símbolos del cristianismo, tales como la eucaristía y el crucifijo reemplazan la noción de deidad del Antiguo Testamento. De la misma forma, los nativos andinos, vestidos y tocados al estilo tradicional, se convierten en los sucesores de los patriarcas del Antiguo Testamento (Guamán Poma, 1980: 835, 837, 933).

La categoría de relación religioso/laico está explícitamente modelada en el esquema espiritual descrito anteriormente. En estas imágenes, un sacerdote o ministro de la Iglesia está arriba y a la derecha de los humildes frailes, monjas o parroquianos indígenas. Consecuente con la relación de Papa y príncipe andino de la página de título, la autoridad espiritual sobre los indígenas del Perú es inequívocamente europea. La separación de las dos esferas, autoridad de la religión cristiana y la fidelidad indígena, nunca es cuestionada, a excepción de una curiosa instancia. Los dos mundos culturales se mezclan en "Padre Martín de Ayala", el dibujo que inicia el uso de la composición diagonal (Fig. 8). Aquí la institución religiosa extranjera y la raza autóctona indígena convergen en un solo símbolo, ya que el sacerdote es un mestizo, o de media casta. A

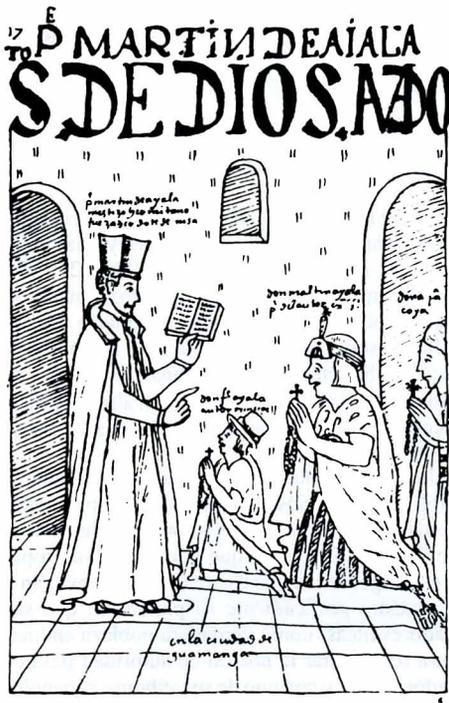


Figura 8. Padre Martín de Ayala con el autor y sus padres (1936-17).

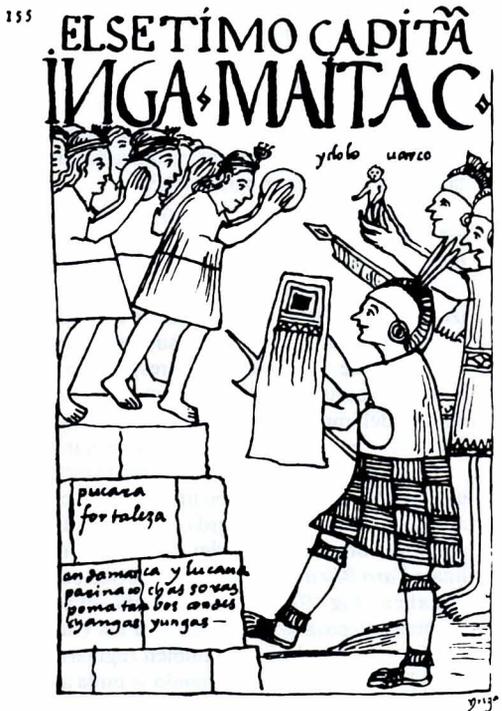


Figura 9. Los soldados de Andamarca-Lucana-Soras defendiéndose de los conquistadores Incas (1936-155).



Figura 10. "Presenta personalmente el autor la corónica a su Majestad" (1936:961).



Figura 11. Un mayordomo abusa de sus siervos (1936:524 14 (bis)).

pesar de este caso excepcional, la diagonal caracteriza la relación del patronato religioso español con respecto a los indígenas colonizados. La línea descendente define posición y contraposición y significa jerarquía y permanencia.

La relación invariable entre hombre y mujer se fija similarmente en el espacio. La composición de Adán y Eva en el campo es repetida en un idéntico retrato de un hombre y una mujer indígenas de los tiempos míticos, los *Vari Vira Cocha Runa* (Guamán Poma, 1980: 22, 48). Debido a que el hombre está parado mientras que su compañera está sentada o arrodillada a su izquierda, se eleva sobre la mujer en una forma que repite el diseño diagonal primario. Por su arreglo espacial, tanto como su contenido específico, estas figuras representan el prototipo de oposición de Guamán Poma respecto a lo masculino/femenino. Al combinar el criterio de derecha/masculino, izquierda/femenino del modelo de Coricancha con la posición alto/bajo de la imagen del imperio (véase nota 4), Guamán Poma conforma la relación hombre/mujer a un diseño diagonal que enfatiza la jerarquía de autoridad y privilegio.

La categoría de oposiciones amo/siervo se estiliza similarmente. Los Incas ancianos se ubican usualmente en una posición más arriba que sus súbditos, adversarios o cautivos de guerra, quienes aparecen abajo a la izquierda de ellos (Guamán Poma, 1980: 153, 161). La notoria excepción se presenta como resultado del patriotismo étnico de Guamán Poma, ya que él retrata a su propio linaje *Yaro Bilca* luchando desde arriba contra los enemigos Incas que finalmente los subyugan y absorben (Fig. 9). De esta manera, el artista demuestra gráficamente su pretensión que sus propios antepasados precedieron a los viles usurpadores incas, como verdadera nobleza andina. La línea diagonal se usa también regularmente para representar la noción de autoridad política entre los europeos, como cuando se pinta al emperador Carlos V con uno de sus súbditos españoles (Guamán Poma, 1980: 419).

En esta cuarta categoría de relaciones políticas, el área problemática se presenta nuevamente ante la integración potencial de los colonialistas extranjeros y los nativos andinos en un orden

único. Puesto que los europeos vienen a ocupar exclusivamente la posición de autoridad religiosa en la segunda categoría, no existen dibujos en la cuarta que indiquen que usurparon la posición de dominación política. En este caso, aquello que no está representado se vuelve significativo. Tres dibujos que potencialmente llenan esta laguna llevan comentarios específicos.

El primero de éstos es el único dibujo en la obra que interpreta una relación política hispano-andina directa en su eje diagonal primario; esto revela armonía, orden y buena voluntad (Fig. 10). Reservada para una situación muy especial, la línea que une al rey español y al vasallo peruano, retrata a Felipe III escuchando atentamente los consejos dados por Guamán Poma en su *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. La posición central del libro media simbólicamente la relación entre los dos.

Los otros dos dibujos que colocan a los españoles en posiciones de poder sobre los andinos son estructuralmente más complejos que la Fig. 10. Estos utilizan el signo de orientación direccional para socavar y negar la significación de los arreglos de la diagonal particular. Mientras que la construcción de la Fig. 10 concede la autoridad al rey extranjero sobre el "príncipe" andino, las estructuras de las Figs. 11 y 12 critican implícitamente el dominio colonialista sobre los nativos peruanos y niegan su derecho a la hegemonía. En una de estas representaciones de amo/siervo, un mayordomo ataca a un sirviente indígena (Fig. 11). En la otra, un *encomendero* español da órdenes a sirvientes indígenas que lo lleven en una anda incaica (Fig. 12). En ambas, el signo de orientación direccional coloca a la figura del español mirando hacia la izquierda (derecha desde nuestro punto de vista). Esto contradice la orientación a la derecha (nuestra izquierda) encontrada típicamente en los dibujos de la época incaica, que el autor caracteriza como una era de ley y orden (Fig. 13; Guamán Poma 1980: 258, 291, 333, 335). El signo espacial de dirección conlleva de esta manera las connotaciones positivas y negativas de derecha e izquierda. A través de su uso, los colonizadores están marcados con el signo de la desorganización y desorden. Como al reverso de los emblemas de las cuatro subdivisiones en la escena Atagualpa/Pizarro (Fig. 5), la orientación direccional invertida narra la historia en curso de un mundo vuelto al revés.



Figura 12. "El encomendero se hace llevar en andas como Inga con *taquies* y danzas cuando llega a sus pueblos" (1936:554).

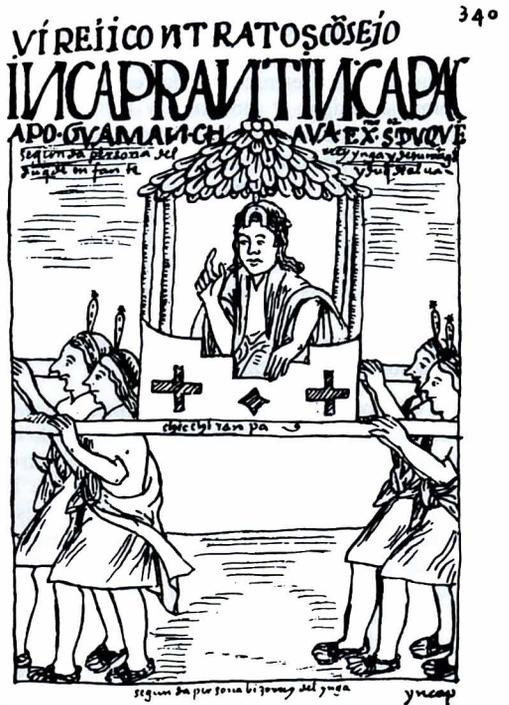


Figura 13. "Segunda persona Vizorrey del Inga" (1936:340).

La posición favorecida de la derecha alta está ocupada con una figura moderna andina en muy pocas composiciones que retratan la situación política de la colonia. Como el puesto del señor étnico está suplantando, la posición gráfica emblemática de vigorosa autoridad ha sido llenada con lacayos indígenas y esclavos negros que cumplen el mandato de los colonizadores. Así, el Inca que anteriormente ocupaba esta posición no tiene un sucesor autóctono para regir en los Andes.

En una de estas representaciones del tiempo colonial, un indígena se muestra como un mártir sin defensa, parado frente a un crucifijo de tamaño natural, mientras que un vengativo sacerdote lo acosa (Fig. 14). En otra, un indígena recolector de tributos exige el pago a una mujer vieja e indigente (Fig. 15). En un tercer dibujo, un esclavo negro alcahuetea para su amo español (Fig. 16). Finalmente, un *cacique* indígena se muestra colgando, muerto por la confabulación de un terrateniente y la autoridad civil del *corregidor* (Fig. 17).

Dos de las ilustraciones de arriba (Figs. 14 y 17) usan la anulación de la autoridad nativa no sólo como tema de representación sino como estrategia para poner al revés las relaciones de los términos de alto y bajo en el eje diagonal. El dibujo que muestra el indio junto a la cruz representa la inversión del paradigma de patronato religioso y hace que el indio reemplace al sacerdote en la posición de superioridad religiosa. Esta reversión del orden normal significa que el clérigo, a través de su propia degradación, se despoja de su autoridad espiritual. Al mismo tiempo, el indígena ocupa la posición de privilegio; a través del sufrimiento inocente, él emula el símbolo supremo del sacrificio cristiano. El único *cacique* que ocupa el sitio tradicional de dignidad está colgado y muerto. Su fallecimiento fue creado por la confabulación mañosa de colonialistas que literal y figurativamente ocupan una posición inferior. Esta representación señala la destrucción definitiva de la autoridad política indígena. La única presencia indígena es un proxeneta del deseo colonial o la víctima indefensa. En la representación pictórica de la Colonia, ambos ocupan la misma posición que el esclavo africano.

Reexaminando las cuatro clases de narración visual elaboradas en el eje diagonal, notamos que Guamán Poma ha creado en todas las categorías, menos en la política, una estructura pictórica en la cual convergen las experiencias andinas y extranjeras y se fusionan en una corriente continua de valores simbólicos. Esto se logra por una colocación sistemática de ciertas imágenes-signos en secuencia. Las estructuras de teología, moralidad y sociedad patriarcal trascienden ambos tiempos, antiguo y moderno, y las experiencias andinas y occidentales. Los constituyentes mismos cambian, pero las estructuras se mantienen intactas.

Al contrario, el paso de la autoridad política de las manos indígenas a las extranjeras no se ejecuta: el Inca y el *cacique* dan sólo un mínimo paso al rey español, pero nunca al *encomendero*, al *corregidor* y al mayordomo, quienes están marcados constantemente con los signos de espacio de valor negativo. En efecto, la prerrogativa política como una fuerza constructiva es negada a los colonizadores. El espacio legalmente ocupado por el señor étnico es dejado vacío por su ejecución en manos de sus enemigos coloniales.

Segunda disección del paradigma indígena: Relaciones horizontales

Los dibujos organizados horizontalmente están basados en la oposición derecha/izquierda (desde nuestro punto de vista, izquierda/derecha) de los sectores I y II del modelo original (Fig. 1). Este modelo es mucho más común que el arreglo en diagonal en las ilustraciones de Guamán Poma. De la variedad del contenido temático dado a lo largo del eje horizontal, deducimos que esta composición es usada para retratar situaciones sociales concretas más que para las formalidades de estructura social. En otras palabras, el diseño horizontal es un fenómeno sintáctico que muestra el real funcionamiento de los clisés de imágenes que constituyen el sistema. En contraste, la diagonal es paradigmática por cuanto articula por sí misma la estructura del sistema.

En las composiciones horizontales, la posición preferencial de la derecha (nuestra izquierda) está consistentemente ocupada por tipos particulares de imágenes-signos tanto mitológicos e históricos andinos, como por los tiempos coloniales. Las posiciones persistentes son:

1	2	3
RELIGIOSO/LAICO	MASCULINO/FEMENINO	AMO/SIERVO



Figura 14. Un sacerdote silencia las quejas de un indio por medio de forzarlo a recitar la doctrina (1936:591).



Figura 15. Indio que pide tributo a la pobre vieja (1936:886).

709



Figura 16. Un esclavo negro alcahuetea por su amo español (1936:709).



Figura 17. Un cacique es colgado por el corregidor a requerimiento del encomendero (1936:557).

Los dibujos que denotan relaciones pacíficas siguen la clave convencional de posición dada anteriormente. Aquellos eventos o situaciones que son interpretados negativamente invierten el orden normal de las imágenes-signos.

Los signos sexuales, por ejemplo, están invertidos en las imágenes de los tiempos antiguos que muestran cómo la incipiente civilización andina tuvo solamente un conocimiento imperfecto e intuitivo del verdadero dios (Fig. 18). Los decarríos religioso, moral y político están indicados regularmente por la trastocación de los signos sexuales. De esta manera se muestra el castigo de los crímenes sexuales en los tiempos incaicos (Fig. 19) y la escenificación de los festivales antiguos (Fig. 20). El mismo artificio es usado para retratar la corrupción colonial de mujeres indígenas por los españoles, como cuando el *corregidor* y su teniente examinan la desnudez de una joven india a la luz de una vela (Guamán Poma, 1980: 507). La perversión del orden social correcto es el mensaje principal transmitido por tales ilustraciones. Se muestra a las muchachas indígenas al ser ofrecidas a los conquistadores y *encomenderos* (Guamán Poma, 1936: 381, 565) y tratando de huir del lascivo y cruel español (Fig. 21). Esto último es una sutil manipulación de la coordinación andina de derecha/masculino, izquierda/femenino, puesto que el conflicto y el desorden son registrados solamente desde la perspectiva indígena. Los signos sexuales son trastocados solamente dentro del grupo indígena mismo, pero no en toda la composición; la figura a la extrema derecha (nuestra izquierda) es el varón español.

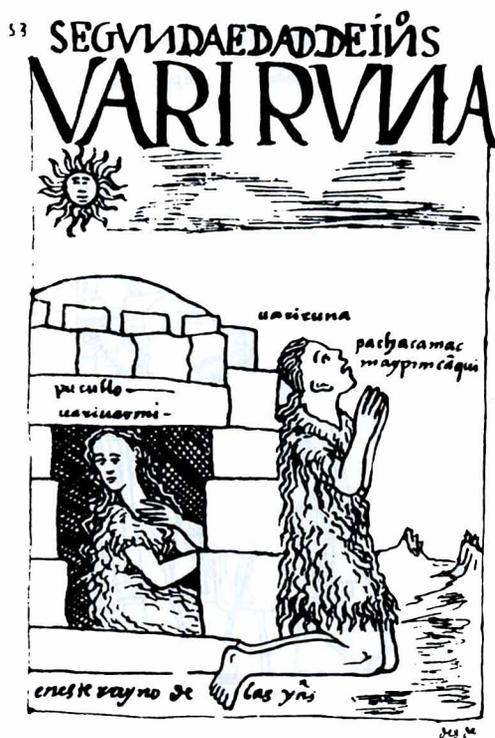


Figura 18. Los indios antiguos buscan a su creador (1936:53).

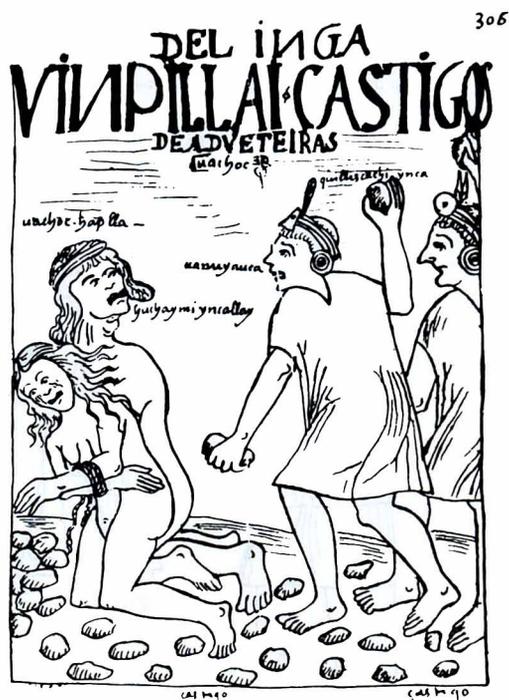


Figura 19. Una pareja de adúlteros es ajusticiada por los verdugos del Inca (1936:306).



Figura 20. Un rito festivo de los Andes Suyos, descrito como pagano por Guamán Poma (1936:322).



Figura 21. Una pareja indígena defiende a su hija de un lascivo español (1936:868).

Además del principio masculino/femenino, las oposiciones amo/siervo y rectitud/villanía están desplazadas, a veces, del orden normal derecha/izquierda. Allí también, un signo adicional transmite el mensaje contenido típicamente en la distinción derecha/izquierda. Un ejemplo es la escena en que un príncipe Inca es asesinado por un capitán traidor (Fig. 22). El último ha usurpado la posición de privilegio, a mano derecha. Para registrar la violación del orden de derecho, el artista cuelga la cabeza del príncipe victimado hacia abajo.

Cuando indígenas y españoles se juntan en un eje horizontal, las oposiciones primera y segunda de lo divino/humano y amo/siervo convergen en un solo contraste. La imagen del indio es la del propietario probo y despojado; el español es el villano ajeno y usurpador. Así, la figura andina ocupa la posición de superioridad a la derecha (nuestra izquierda). Este diseño se repite en dibujos que se inician con el arribo de los españoles y su recibimiento por los nativos de Tumbes y continúan a través de escenas contemporáneas como aquella del *cacique* robado por un malvado juez español (Guamán Poma, 1980: 377, 333). En la visión de la colonia de Guamán Poma, el indígena está típicamente a la derecha, el español a la izquierda.

Existen solamente pocas excepciones a esta práctica, y estas ilustraciones trazan el desarrollo de las relaciones coloniales hispano-indígenas. La primera de ellas apoya visualmente la idea de Guamán Poma de que la nobleza Inca inicialmente aceptó a los invasores extranjeros y cooperó con la autoridad colonial temprana. La demostración gráfica consiste en que los príncipes Incas están sentados en amigable conversación con un capitán, y el virrey español respectivamente; los extranjeros están colocados en la posición de honor a la derecha (Guamán Poma, 1980: 442-462).

El modelo establecido revierte rápidamente el orden original en cuanto la incipiente armonía social se rompe, y el indígena es retratado como autoridad agraviada y víctima inocente. La noción del sufrimiento inocente del indio está corroborada por las imágenes del sacrificio cristiano. En los dibujos religiosos de las series elaboradas horizontalmente, los sacrificios del

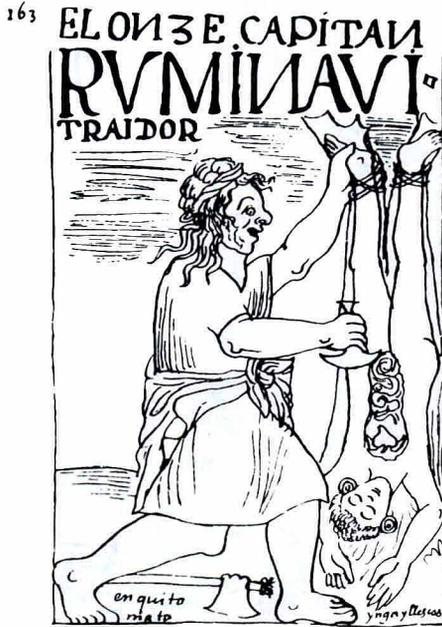


Figura 22. El traidor capitán Rumi Navi destripa a un príncipe inca (1936:163).



Figura 23. La milagrosa visión de Santiago Mayor derrotando a un capitán inca durante la conquista (1936:404).



Figura 24. Los conquistadores ejecutan al príncipe Inca Atahualpa (1936:390).



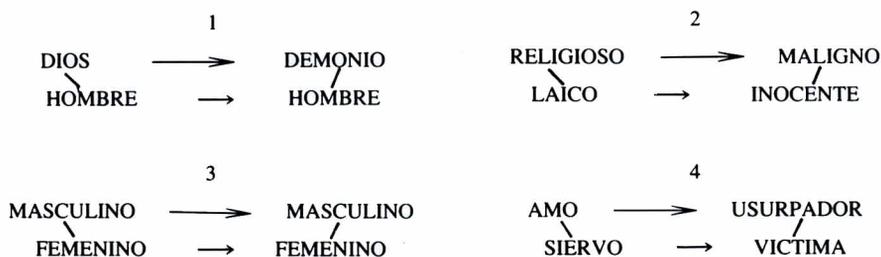
Figura 25. ..."maltratamiento de los corregidores y padres españoles de este reino a los indios e indias pobres"... (1936:922).

martirio cristiano están colocados regularmente al lado derecho. Esto robustece, por analogía, la imagen del indígena como figura de virtud e inocencia. En pocas ocasiones, cuando el español usurpa la posición privilegiada, el signo peyorativo de la orientación direccional izquierda interviene negativamente en la escena (Guamán Poma, 1980: 523, 870).

Además de la direccionalidad general, la colocación de la cabeza de una figura inclinada, horizontal, denota una interpretación favorable o desfavorable de escenas particulares. Así, la cabeza a tamaño natural del Cristo en el crucifijo, está colocada predeciblemente a la derecha de la ilustración (Guamán Poma, 1936: 673). Similarmente, las figuras de los capitanes Incas asesinados durante la Conquista por las visiones milagrosas de San Santiago o por el benefactor español de la familia del autor, caen *oblicuamente* con sus cabezas orientadas a la derecha (izquierda del observador) (Fig. 23; Guamán Poma, 1936: 392). Con todo, las ejecuciones de los españoles de los príncipes Inca Atahualpa y Topa Inca, así como los numerosos ataques a indios indefensos están regularmente orientados en la dirección opuesta. Las cabezas de las víctimas están colocadas hacia la izquierda (nuestra derecha) como un signo de condena del acto (Figs. 24 y 25; Guamán Poma, 1980: 453, 552, 554, 608).

Tercera disección del modelo indígena: la diagonal secundaria, como diagonal primaria invertida

El tercer modelo de importancia compositiva es la opuesta al primer diseño diagonal o de reflejo espejado. Consistente en una diagonal dirigida desde abajo a la derecha hacia arriba a la izquierda (abajo izquierda hacia arriba derecha del observador), esta línea duplica la segunda división del espacio en el modelo andino (Fig. 1). El principio que define la mayoría de los dibujos organizados en este eje es la contradicción de la estructura de jerarquía implícita en la diagonal primaria. En efecto, esta diagonal representa la perversión del orden allí establecido, con el resultado que las estructuras originalmente concebidas son transformadas en la siguiente forma:



Aunque varios de los ejemplos aquí ofrecidos parecieran pertenecer al campo de las actuales relaciones sociales, éste no es el eje horizontal de significación sintagmática que retrata esos momentos específicos. Nosotros definimos previamente el eje primordial diagonal como la representación del sistema, como la articulación de las estructuras espirituales y sociales. La diagonal secundaria o invertida es también de carácter paradigmático. Como en el caso anterior, la verticalidad actúa como autoridad jerárquica. La re-introducción de la categoría dios/hombre en este esquema compositivo identifica esta segunda diagonal como el indicador de la estructura sistemática. Como la opuesta o imagen espejada de la diagonal primaria, ésta representa estructuras que han sido pervertidas o alteradas en vías de una valorización negativa. En el trazo de esta línea se encuentra la substitución de la idolatría incaica por la tradición religiosa judío-cristiana y la subversión de la organización autóctona de la sociedad andina.

Cuando la diagonal cambia de dirección para apuntar a la izquierda, la imagen del demonio reemplaza a la de Dios. Mientras que los héroes del Antiguo Testamento y los indios cristianizados miran arriba y a la derecha para ver a su creador, los practicantes de los ritos paganos incaicos y las prácticas del culto están acompañadas por la imagen del demonio arriba a la izquierda (arriba

derecha del observador). Esta práctica se mantiene en la representación de ambos tiempos, antiguo y moderno (Figs. 26 y 27). La orientación a la izquierda de la ilustración de Guamán Poma de una gigantesca boca del infierno corrobora la fijación de la izquierda conceptual como el dominio del demonio (Fig. 28).

Las oscuras fuerzas del mal se mantienen oscilantes en general sobre la región de la izquierda arriba, puesto que la imagen de la perfección humana es pervertida en iniquidad. Esa porción del campo está regularmente ocupada por asesinos, *corregidores* corrompidos, rufianes vagabundos y sacerdotes lascivos y pervertidos. En la mayoría de los casos, estas figuras están yuxtapuestas con sus víctimas indígenas quienes ocupan la posición de la derecha abajo. El rasgo distintivo del lado derecho equivale al ideal andino de superioridad (aquí meramente moral), y el rasgo de lo bajo equivale a subyugación y derrota. De esa misma forma, la inversión de los miembros de una oposición está frecuentemente coordinada con la de otros para intensificar la interpretación negativa de la escena. En “Como el mal tratamiento de los corregidores y padres de este reino a los indios”, las transformaciones de lo masculino/femenino, religioso/laico y víctima/usurpador respectivamente, convergen en un solo signo de caos social (ver Fig. 25).

Cuarta disección del paradigma indígena: la presencia de un centro mediador

Como se ha demostrado, las variadas composiciones diagonales y horizontales generalmente constan de dos figuras que actúan como miembros de una oposición. Muy pocos dibujos incorporan al privilegiado centro, que fue el asiento del Inca y de su capital imperial en el modelo prehispánico. Queda por examinar aquellos pocos casos donde el centro está presente para mediar en los términos de oposición.



Figura 26. El Inca “bebe con el sol en la fiesta del Sol” (1936:246).



Figura 27. El demonio preside sobre la danza embriagadora del Taki Unquy, la enfermedad de la danza (1936:862).

dibujo del Gran Consejo en el texto original, la noción de la sucesión del “príncipe” al puesto del Inca queda implícito. En otro dibujo un *cacique*, similarmente vestido con el traje de cortesano, pide ayuda a las autoridades coloniales para sus humildes súbditos (Fig. 31).

Mientras ambos dibujos pudieran sugerir la renovación de los privilegios andinos heredados, no traslucen la fuerza potencial del cacique como señor. Ambos quedan cortos en el modelo del Gran Consejo, ya que el cacique, sin nombre, está flanqueado sólo por dos figuras indígenas sin especificación y los tocados que indican la jerarquía tradicional en los cuadros de Guamán Poma están borrosos y confusos. De esta manera, el modelo carece de los elementos paradigmáticos esenciales. Sin las partes, el centro no puede funcionar como debería. El simbolismo de la posición central del cacique como señor está debilitada estructuralmente por la ausencia de una periferia articulada.

Todas las restantes composiciones horizontales de tres miembros se ajustan a los temas religiosos. El centro pictórico está ocupado por figuras tales como la Virgen, los santos y los ministros de la Iglesia. Entre estos dibujos religiosos ordenados horizontalmente, sólo un signo-imagen se repite: la figura de un niño indígena al ser bautizado (Fig. 32). A través de este símbolo, los signos de la raza indígena y la ideología religiosa foránea están sobreimpuestos, como lo fueron en la figura del sacerdote mestizo (Fig. 8). Aquí, sin embargo, la sociedad nativa y la Iglesia Católica convergen decididamente, ya que la imagen ocupa la posición central, antes que la periférica. Con la agregación de las imágenes del bautismo de infantes, la figura del indio ocupa el centro en la composición horizontal en dos contextos diferentes (cf. Fig. 32 con Figs. 30 y 31). Esta figura es otra candidata a la designación de mediador entre la sociedad colonial y la nativa, según la concepción de Guamán Poma.

366



Figura 30. Guamán Poma consulta con su gente (1936:366).

770



Figura 31. El buen cacique representa a su pueblo mediante el proceso de petición (1936:770).

613

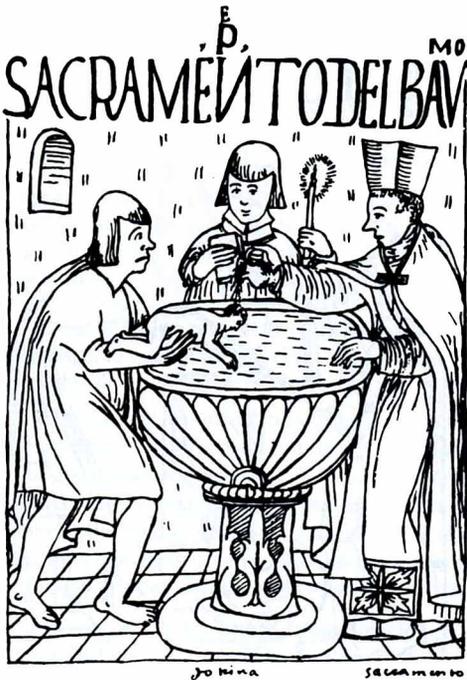


Figura 32. El bautismo de un niño indígena (1936:613).

398



Figura 33. El príncipe Manco Inca prepara su rebelión en contra de los españoles (1936:398).

Existen dos variaciones finales de la composición tripartita que representa el centro. Estas son composiciones triangulares que, derechas o invertidas, siguen parcialmente las líneas del modelo andino clásico. Comenzando por el centro, el diseño puede incluir tanto los dos radios superiores o los dos inferiores que emanan del eje (Fig. 1). Los motivos religiosos cristianos son una elección adecuada y convencional para este tipo de representación. Así, Guamán Poma (1980:839) recrea la santísima Trinidad, donde la paloma que representa al Espíritu Santo es el vértice del triángulo del cual el Dios Creador y el Salvador constituyen la base. El Diseño triangular invertido muestra a San José y a la Virgen mirando hacia abajo, al niño en el pesebre que está entre ellos (1980:90).

El dibujo triangular con el vértice en el centro es usado también para motivos nativos y europeos. Manco Inca y sus consejeros se muestran preparándose para la última y desesperada insurrección contra los españoles (Fig. 33). El Presidente y los oficiales de la Audiencia colonial, se reúnen en una sesión formal en una composición similar (Fig. 34). En ambos casos, la configuración es sólo una realización parcial del dibujo andino perfecto. De esta forma, la significación espacial de estos dibujos refleja los intentos imperfectos e incompletos tanto de parte de los andinos como de los europeos para recrear el orden sociopolítico del Estado prehispánico Inca caracterizado en las representaciones de Guamán Poma.

La diagonal secundaria, como la primaria, magnifica solamente en un dibujo el carácter de la posición central, y en él, también el diseño andino está sólo realizado parcialmente. La cruz de Carabuco, como símbolo del catolicismo andino, viene a ocupar el centro mediador entre los mundos andino y occidental, pero el centro de la diagonal invertida está ocupado por una imagen de valor negativo. La imagen en cuestión representa a un alcalde indígena, u oficial civil, y alude al tema religioso de la flagelación de Cristo (Fig. 35). La víctima martirizada, en este caso, es un indio desnudo que es azotado por un esclavo negro bajo la dirección de un corregidor. El uso



Figura 34. El presidente y oidores de la Real Audiencia se reúnen en sesión formal (1936:484).



Figura 35. El corregidor y su esclavo azotan a un indio alcalde (1936:499).

presente del pilar, que es un emblema común de la Pasión, recuerda nuevamente el motivo de la representación tradicional de la flagelación de Cristo en un ambiente similar. Guamán Poma hace explícita la comparación de Cristo como mártir y al indio en el mismo papel al colocarlo frente a la cruz en la Fig. 14. Ahora, encontramos que el indio como víctima es el mediador exclusivo del ámbito nativo y foráneo en el eje diagonal invertido.

Sumario:

Los roles del Contenido de posición y contraposición

Los significados proporcionados por los ejes diagonales primarios y secundarios son diametralmente opuestos. El primero es usado para representar idealizaciones arquetípicas de estructuras espirituales, sociales y políticas. El segundo, ofrece una visión evidentemente negativa de las estructuras sociales y las normas culturales. En el centro de estas diagonales solamente hay dos figuras: el signo abstracto de la cruz en el eje principal y el signo personalizado del indígena azotado en el eje secundario. Debido a que el aspecto personal es necesario para investir al centro con vitalidad (cf. su presencia y ausencia en figuras 2 y 6), la imagen central del eje secundario prevalece sobre la del primario. Así, el indio explotado se convierte en el núcleo de la empresa colonial y es designado como el mediador último entre los mundos nativo y foráneo.

El ataque al alcalde indígena, sin embargo, posee un signo abstracto que pertenece al simbolismo cristiano. Por ello el papel del cristianismo debe ser reconsiderado como un posible mediador, particularmente a la luz de sus muchas configuraciones como centro en composiciones horizontales. Con todo, la diagonal invertida convierte la esperanza cristiana en desesperanza.

Pese a que el alcalde indio está retratado con el fondo de una estructura que asemeja uno de los más comunes símbolos cristianos, el pilar no comparte con la cruz vacía de Carabuco la promesa de la redención. Al contrario, el pilar es solamente un emblema de sufrimiento. El ideal cristiano como centro de la diagonal principal ha sido trastocado y transformado en el eje secundario al simbolizar el sufrimiento de quienes se suponía que protegía. El pilar, no la cruz, es el aspecto abstracto de la mediación pictórica de la jerarquía colonial hispano/andina.

En conjunto, la transformación pictórica que este estudio ha descrito presenta un conjunto de cambios caleidoscópicos en los cuales el Cuzco y su Inca, centros del orden tradicional, son reemplazados por la figura de un indio degradado y vejado; implícitamente, los cuadros narran la búsqueda de un centro. Ellos recogen el intento de reconstruir la significación y la estabilidad en el vacío causado por la destitución del Inca y la caída del Cuzco. El orden tradicional del *Tawantin Suyu* tiene un centro bifocal; la representación del Cuzco, que es el aspecto institucional, y el Inca, en el aspecto personalizado (Fig. 2). El lugar del Cuzco y del Inca, como cabeza mediador y regulador de los diversos sectores, ha sido vaciado y reemplazado por abstracciones.

El centro del nuevo orden es llenado solamente con los emblemas institucionales de Estados e Iglesias (Fig. 7 y 29). Los símbolos personalizados de los administradores de aquellos oficios están absolutamente ausentes. En cuanto al imperio político español, el escudo de armas de Castilla ocupa el centro, pero el rey mismo nunca lo ocupa. Con respecto a la Iglesia, solamente aparecen sus figuras alegóricas y sus símbolos abstractos: la cruz, el crucifijo, la Virgen María, la compañía de santos. Incluso el retrato de un sacerdote modelo, cede ante docenas de negaciones pictóricas y la noción de un misionero compasivo se convierte en una abstracción.

La ausencia de los signos de intervención personal en ambos ámbitos coloniales institucionales es significativa. La monarquía castellana es vista como incapaz de ofrecer estabilidad política apropiada y adecuada; la Iglesia es ineficaz en sus intentos de mediar entre colonizadores y aborígenes. En la esfera de lo nativo andino, con todo, no vemos nada excepto lo estropeado, los fragmentos humanos de instituciones tanto destruidas por la Conquista (la situación de cacique) como trastocadas por la Colonia (el caso del alcalde). Incluso en la nueva composición institucional de la Iglesia, la imagen central del indio como cristiano es la de un infante desvalido. Obviamente, estas imágenes fallan al aproximarse a la antigua potencia del Inca como Señor. Menos obvio es la clave simbólica espacial que Guamán Poma utilizó en este estado de cosas: él retrata a cada una de las figuras como aisladas, nunca integradas en el tipo de perfecta red estructural que disfrutó el Inca. Resumiendo, el Cuzco y el Inca no han sido reemplazados por instrumentos foráneos o indígenas. El régimen colonial carece de liderazgo efectivo y constructivo; a los naturales les falta apoyo institucional. El centro de cada esfera está parcialmente vacío y carece de resonancia.

La falta de resonancia es deducida precisamente por la ausencia de un sistema visual completo y articulado para los reinos modernos extranjero e indígena. El modelo perfecto (p.e., el paradigma original) consta de cuatro sectores arreglados alrededor de un centro, que fue un sistema tanto autónomo como completo. La totalidad de modelos composicionales usados por Guamán Poma, con todo, constituyen tan sólo fragmentos del diseño arquetípico. La gran mayoría de los dibujos son tan sólo pedazos rotos de un esquema prototipo. El paradigma clásico, percibido en su totalidad, se encuentra sólo en los dibujos del *mapa mundi* y del Gran Consejo (Figs. 2 y 7). Significativamente, el Inca histórico ocupa el centro de cada uno. El único dibujo que refleja completamente los tiempos modernos y se aproxima a la estructura del diseño original es el dibujo de la página de portada (Fig. 6). Su estado incompleto, a la luz del prototipo, es un signo de su inadecuación como modelo nuevo. La estructura del *Tawantin Suyu* ha sido transformada en un reino hispánico en las Indias peruanas. Bajo el punto de vista de Guamán Poma, esta nueva organización no fue capaz de reemplazar el sistema destruido por la caída del Cuzco. La transformación pictórica del artista, aunque ingeniosa es deliberadamente incompleta. Al excluir algunas representaciones del sistema modelo, él señala la debilidad inherente de la nueva estructura imperial española y anticipa el inminente peligro de su derrumbe. Así, la etapa final de

la transformación del paradigma, mencionado en el inicio de esta discusión, sería su total desintegración.

Los dibujos de la *Nueva Corónica* y *Buen Gobierno* de Guamán Poma narran un cuento torvo ya que reproducen parte, pero nunca la totalidad, de la estructura del diseño fundamental y perfecto. A través de la materia pictórica Guamán Poma reitera la destrucción del mundo andino al establecer gráficamente el desmantelamiento de su símbolo principal.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Rolena
1979 *Icon an Idea: A Symbolic Reading of Pictures in a Peruvian Indian Chronicle*. The Indian Historian 12(3): 27-50.
1981 *On Pictorial Language and the Typology of Culture in a New World Chronicle*. Semiótica, 36, N^{os} 1-2: 51-106.
- DE LA VEGA, El Inca Garcilaso
1963 Primera parte de los comentarios reales de los Incas. En: Obras completas del Inca Garcilaso de la Vega. Vol. 2. P. Carmelo Sáenz de Santa María, Ed. Madrid: Biblioteca de autores españoles.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1936 *El primer nueva corónica y buen gobierno* (Edición facsímil publicada por L'Institut d'Ethnologie, Paris, del original de 1615).
1980 *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Traducción del quechua por Jorge L. Urioste. México: Siglo Veintiuno.
- ISBELL, Billie Jean
1976 *La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual andina*. Estudios andinos 5(1): 37-56.
- KUBLER, George
1946 *The Quechua in the Colonial World*. En: Handbook of South American Indians. Vol. 2. Julian H. Steward, Ed. Washington, DC: Bureau of American Ethnology.
- LOPEZ-BARALT, Mercedes
1979 *La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guamán Poma de Ayala*. Journal of Latin American Lore 5(1): 83-116.
- LOTMAN, J.M.
1975 *The Discrete Text and the Iconic Text: Remarks on the Structure of Narrative*. New Literary History 6: 333-338.
- MURRA, John V.
1970 *Current Research and Prospects in Andean Ethnohistory*. Latin American Research Review 5(1): 3-36.
1978 La organización económica del Estado Inca. México: Siglo Veintiuno.
- MURRA, Fray Martín de
1962-64 *Historia general de Perú, origen y descendencia de los Incas*. Madrid: Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- OSSIO, Juan M.
1973 *Nueva corónica o carta al rey*. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino: En: Ideología mesiánica del mundo andino Juan M. Ossio, Ed. p. 155-213. Lima: Ignacio Prado Pastor.
- PIETSCHMANN, Richard A.
1908 *Nueva corónica y buen gobierno des Don Felipe Guamán Poma de Ayala, eine peruanische Bilderhandschrift*. Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse aus dem Jahre 1908. Pp. 637-659. Berlin: Weidemannsche Buchhandlung.
- ROWE, John Howland
1946 *Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest*. En: Handbook of South American Indians. Vol. 2. Julian H. Steward, Ed. Washington, DC: Bureau of American Ethnology.
- SANTACRUZ PACHACUTI YAMQUI, Joan de
1879 *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*. En: Tres relaciones de antigüedades peruanas. Marcos Jiménez de la Espada, ed. Madrid: Ministerio de Fomento.
- SHAPIRO, Meyer
1969 *On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*. Semiótica 1: 229-234.

- TELLO, Julio C.
1942 *Origen y desarrollo de las civilizaciones prehistóricas andinas. En: Actas del 27º Congreso Internacional de Americanistas*, pp. 589-720. Lima.
- USPENSKY, B.A.
1975 "*Left*" and "*Right*" in *Icon Painting*. *Semiótica* 13: 33-39.
- 1976 *The Language of Ancient Painting*. *Dispositio* 1(3): 219-246.
- VARALLANOS, José,
1946 *El Derecho Indiano a través de Nueva Crónica y su influencia en la vida social peruana*. Lima: Imprenta "El Trabajo".
- WACHTEL, Nathan
1971 *La vision des vaincus*. Paris: Gallimard.
- 1973 *Pensamiento salvaje y aculturación. En: Sociedad e ideología. Ensayos de historia y antropología andinas*, pp. 165-228. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.