

III. SEMIOTICA

Sobre el lenguaje pictórico y la tipología cultural en una crónica andina*

ROLENA ADORNO**

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza el texto pictórico de la "La Nueva Corónica y Buen Gobierno" de Felipe Guamán Poma de Ayala desde la perspectiva de su policulturalidad, es decir, tomando en cuenta que se identifica con su propia cultura andina a la vez que tiene que expresarse a través de los medios y las convenciones de la otra. El problema que se presenta aquí es ver qué modelos de la cultura propone en su versión de la historia andina y de la conquista y colonización españolas. Aplicando una teoría de la tipología cultural, elaborada en términos espaciales por el semiólogo soviético Juri M. Lotman, la autora examina varios códigos iconográficos presentes en la obra de Guamán Poma, tales como los códigos de la indumentaria, de la representación del fondo pictórico y de la iconografía tradicional. Al interpretar el significado de los dos primeros para el concepto de la cultura de Guamán Poma, ella destaca el valor interpretativo o metalingüístico del código iconográfico religioso cristiano con respecto a los otros íconos con los cuales aparecen. Concluye que Guamán Poma, a pesar de su aparente asimilación a la nueva cultura dominante, se mantiene fiel a los valores de su propia cultura; crea un modelo cultural en el cual lo andino representa la cultura (la civilización, la moralidad, el orden social y el cristianismo) y lo europeo, la no-cultura (la barbarie, la inmoralidad, el caos social y la ausencia de los valores cristianos).

ABSTRACT

In this study, the pictorial text of Felipe Guamán Poma de Ayala's "La Nueva Corónica y Buen Gobierno" is analyzed from the perspective of its polyculturality, that is, the author's identification with his own Andean culture even as he employs European system of signification and communication. The focus of this study is to examine the models of culture that Guamán Poma proposes in his version of Andean history and of the Spanish conquest and colonization of Peru. By applying a theory of cultural typology elaborated in spatial terms by the Soviet semiotician Juri M. Lotman, Adorno examines various iconographic codes present in Guamán Poma's work, such as the vestimentary code, that of the pictorial background, and traditional Christian iconography. On interpreting the first two for their meaning regarding Guamán Poma's concept of culture, she argues for the interpretative or metalinguistic value of the Christian religious iconographic code in the scenes in which they appear. In spite of Guamán Poma's apparent assimilation to the new dominant culture, he remains faithful to the values of his own culture, creating a cultural model in which that which is Andean represents culture (civilization, morality, social order, and Christianity) while that which is European stands for the absence of culture (barbarity, immorality, social chaos and the absence of Christian values).

INTRODUCCION

En su esfuerzo de formular un metalenguaje para la descripción de la cultura, J. M. Lotman (1975: 97) asevera que todos los aspectos de la cultura crean su propio concepto del desarrollo

*Este trabajo fue publicado en inglés en: *Semiótica* 36-1/2, pp. 51-106. La Haya, 1981. Es publicado por primera vez en castellano con autorización de su autora, quien quiere reconocer la colaboración de Ana Riddel en la traducción.

**La autora quiere reconocer, asimismo, al profesor Paolo Valesio de la Universidad de Yale, por el estímulo que dió a este proyecto en 1977 y por su lectura valiosa de la versión final al año siguiente.

cultural o de la tipología de la cultura. Su hipótesis se ha ensayado principalmente en el campo de los estudios eslavos y en la literatura occidental en donde el espacio cultural del autor forma parte de la visión ideológica del mundo de su público (ver, por ejemplo, Boklund 1977). El tipo de texto en que la perspectiva del autor y la de su público son distintas no se ha estudiado plenamente dentro de la teoría semiótica de la cultura. El fenómeno del cual se trata, llamado por Lotman y sus colaboradores (1973: 18) la policulturalidad, consiste en el hecho de quedarse un individuo dentro de una cultura mientras que emplea los comportamientos convencionales de otra. Este efecto se produce en textos y culturas durante etapas de desarrollo social tal como el colonialismo.

El problema de la intertextualidad del texto literario y de la cultura se hace complejo en el caso del texto artístico producido en el ambiente colonial porque uno de los rasgos principales compartido por la mayoría de los sistemas de la descripción cultural está ausente. Me refiero al hecho de que, normalmente, el lenguaje de la descripción tipológica es el de la sociedad de la cual el escritor es miembro, con el resultado que la tipología establecida por él caracteriza no sólo el material que describe sino también la cultura a la cual pertenece (ver Lotman 1975: 98).

En el texto colonial, sin embargo, el lenguaje de la descripción puede ser el del receptor, el colonizador, empleado por un emisor que es de otra cultura y que representa otra ideología. Este hecho se ha pasado por alto en la crítica literaria y cultural tradicionales; es común suponer simplemente que al emplear el lenguaje del otro, el emisor se ha moldeado a la visión del mundo de su público extranjero.

La labor de Lotman y de sus colegas (Shukman 1977: 94-97) proporciona, no obstante, el mecanismo por el cual se puede evaluar más acertadamente los textos bi o policulturales. Aparte de las dificultades presentadas por el empleo de un idioma que sea ajeno a el que se vale de él, la idea de un idioma natural, utilizado como metalenguaje, se ha visto como demasiado restringido para ser útil. En cambio, el concepto de Lotman (Shukman 1977: 97) de una división espacial entre dos mundos –uno interno, el otro externo– y la expresión de valor en términos espaciales, será más productivo. Lo que sigue es una aplicación de la teoría de los tipos culturales basada en esos conceptos espaciales a la vez que se examina la función metalingüística, no del texto verbal, sino del pictórico.

Los textos productos de la experiencia multicultural abundaban en las colonias españolas durante los siglos dieciséis y diecisiete; una cantidad desconocida de tales obras, sepultadas en los archivos, fueron producidas por personas indígenas americanas, quienes empleaban el idioma de los dueños coloniales para declarar contra estos sus agravios individuales y colectivos. Un ejemplo sobresaliente de estos escritos, que se identifica con el género de la crónica, es *El primer nueva corónica y buen gobierno* de andino Felipe Guamán Poma de Ayala¹. Terminada la obra en manuscrito cerca del año 1615, su autor habría nacido poco después de la conquista española del Tawantinsuyu; vivió y trabajó en la sociedad colonial del virreinato peruano como intérprete. Según su propio testimonio, dedicó veinte o treinta años a la redacción de ésta, su única obra conocida. El texto, sin publicar hasta el siglo veinte, fue dirigido explícitamente al rey, Felipe III de España, por su autoridad como jefe del imperio colonial hispano.

Como se sabe, la obra es tanto una historia del Perú antiguo (de ahí el título, "El primer nueva corónica") como un comentario sobre la sociedad colonial que ataca incansablemente a los colonizadores y ofrece proposiciones para la reforma colonial (el "buen gobierno" del título); consta de unas ochocientas páginas de prosa y unas cuatrocientas páginas de dibujos. Las representaciones pictóricas, creadas por el mismo autor, hacen un papel mucho más significativo que el de la iluminación del texto; en efecto, los dibujos introducen los textos escritos que los acompañan, y normalmente proporcionan información diferente de la que contiene la narración verbal². Por el hecho de poder leerse el texto pictórico como una narración autónoma, independiente de la escrita, los dibujos ofrecen un cuerpo comprensivo de material

¹Todas las citas a la *Nueva corónica y buen gobierno* se refieren a la edición Murra-Adorno (1980) en la cual los editores emplearon la paginación guamanpomiana, corrigiendo los errores del original. Las referencias se darán entre paréntesis en el mismo texto.

²Sobre el valor significativo de sistemas iconográficos, ver Schapiro (1973).

apropiado para el examen del modelo cultural y para el descubrimiento de los principios que lo organizan; los únicos textos escritos que será imprescindible considerar son los títulos y las descripciones que identifican los sujetos iconográficos.

La relación de texto y de función es de interés para la tipología de la cultura, y aquí el texto visual de Guamán Poma ofrece un tipo ideal de composición que su texto escrito no siempre provee. Una formulación simbólica puede funcionar como texto sólo en cuanto transmite un mensaje (Lotman et al. 1973: 12). Según este principio, una narración visual construida de signos de diversos orígenes culturales será más eficaz que su contraparte verbal. Esto es, cuando los signos de dos idiomas no relacionados, como, por ejemplo, el español y el quechua, se emplean dentro de una misma frase, no se logra ni el buen uso ni la inteligibilidad si ciertos elementos son desconocidos por los receptores de una cultura o de la otra. Tal construcción lingüística no funciona normalmente como texto.

En cambio, los íconos andinos y europeos pueden mezclarse en una composición pictórica para crear un texto relativamente comprensible al receptor. Si los valores simbólicos de la imaginería codificada no fueran del todo aparente al espectador, la iconicidad de la imagen visual permite por lo menos una comprensión parcial. De esta manera, el interés de la narrativa pictórica para el análisis tipológico reside en su capacidad única de significar por reunir diversos lenguajes icónicos y por crear mensajes que son suficientemente inteligibles y coherentes para funcionar como textos en el sentido semiológico de la palabra.

Para interpretar el sentido iconográfico, es preciso, primero, aislar los rasgos distintivos, dentro del texto visual, que crean las imágenes de las culturas andina y no-andina, y, segundo, determinar si hay signos privilegiados que confieren valor a sí mismos y a los demás. El descubrimiento del metalenguaje interno de un texto como el proyecto esencial de la semiótica ha sido reformulado por Valesio (1978: 35):

"La mayoría de los signos lingüísticos en un texto literario no harán ni más ni menos que cumplir con las funciones normalmente efectuadas por cualquier signo lingüístico: designar un referente a través de combinaciones de forma y de contenido dotadas de ciertas connotaciones ... Pero un número pequeño (y estratégicamente crucial) de los signos en un texto, aparte de ejecutar esta función, se *interpretan* a sí mismos y a los otros signos en el texto; constituyen el metalenguaje interno del texto, y el proyecto propio de la semiótica literaria es su investigación".

La noción que el texto literario verbal es constituido por signos que se refieren a objetos y signos que señalan otros signos se apoya en el tipo de análisis que puede aplicarse también al texto visual (ver Valesio 1978: 33-36). En la *Nueva corónica* se mezclan los códigos iconográficos andinos con los no-andinos, y los planos literales de la expresión con los simbólicos, de tal manera que se realiza la potencialidad metalingüística de ciertas clases de signos icónicos. La exploración de la posibilidad de que tales sistemas de significación puedan constituir el metalenguaje que interpreta el modelo guamanpomiano de la cultura, enfoca aquí dos tipos de representación iconográfica: el código vestimentario y el código de la representación del fondo pictórico.

El código vestimentario es de una importancia fundamental en el texto iconográfico de Guamán Poma. Hay dibujos complejos y muy detallados de los vestidos históricos andinos y europeos por toda la obra, y el autor menciona los nombres de estas ropas en sus textos escritos en español y en quechua. Uno de los capítulos de la historia de la conquista se dedica específicamente al estilo del ropaje que los invasores europeos llevaron a los Andes, y el autor defiende el estado original de la inocencia y de la pureza cultural de su raza al insistir en el hecho de que los primeros indios se vestían de hojas de árboles, en el estilo del "hábito de Adán" (p. 60).

La importancia particular del código vestimentario es que constituye la única diferenciación entre las figuras que representan a europeos y las que representan a gente andina. Puesto que el peinado convencionalmente se considera un aspecto de la vestimenta, el corte de pelo que no va más allá de las orejas que denota el hombre andino, y la barba que caracteriza al europeo maduro, se consideran como aspectos de los códigos vestimentarios. De esta manera, la representación del ropaje hace un papel significativo en el retrato artístico de las diferencias raciales y culturales

y en la perspectiva del autor en cuanto al desarrollo cultural. El estudio de este problema con respecto a los modelos culturales es claramente requerido.

De una importancia semejante es la comprensión de la elaboración del fondo pictórico. Estos escenarios, que nunca inspiran los comentarios verbales del autor como lo hacen los detalles del ropaje, se presentan con una uniformidad monótona a lo largo de la obra; un conjunto de rasgos determinados representa las escenas de interiores de casa; otro conjunto, las escenas al aire libre. Sin embargo, las modificaciones ocasionales en el patrón común son reveladoras con respecto a la concepción del desarrollo cultural ofrecido por Guamán Poma, tanto como estas diferencias interpretan, metalingüísticamente, el significado de los sujetos principales.

La identificación de los modelos culturales sobre la base de la interpretación iconográfica descansa, en este caso, sobre las categorías de análisis y de procedimientos desarrolladas por Panofsky (1955: 26-54) en sus estudios iconológicos. Según su estratificación de las materias (Panofsky 1955: 28-31), el sentido intrínseco o contenido del sujeto iconográfico se especifica sólo después de identificar primero el objeto y los acontecimientos expresados por las formas o los motivos artísticos y entonces determinar cómo estos motivos se reúnen entre sí o con temas y conceptos para producir imágenes, relatos y alegorías convencionales. Panofsky (1955: 38) considera que el sentido intrínseco se aclara entendiendo los principios básicos "que subyacen a la elección y la presentación de los motivos, tanto como la producción e interpretación de imágenes, relatos y alegorías, y que otorgan sentido incluso a los conjuntos formales y procedimientos técnicos empleados". Para nosotros, aquellos principios básicos serán los asertos fundamentales que definen el modelo cultural de Guamán Poma y que en sí se revelan por el funcionamiento de signos claves.

Desde el punto de vista del estudio de la tipología cultural, la pregunta fundamental con respecto a la *Nueva corónica* es si el texto se orienta hacia el emisor o hacia el receptor. Lotman y sus colaboradores (1973: 9) consideran que este criterio es básico para la definición de la tipología de textos y de culturas. La cultura orientada hacia el emisor o el codificador es aquella en que el texto cerrado, de difícil acceso o inteligibilidad, se aprecia sobre todos los demás; en la cultura orientada hacia el receptor o el descodificador, el texto que se valora más es el que se presta al acceso y a la inteligibilidad (ver Beaujour 1977: 8). A lo largo de muchos años, el debate más común, referente a la *Nueva corónica*, es si la obra refleja "el alma india pura" (es decir, si se orienta hacia el emisor), o si representa, en cambio, un caso clásico de asimilación al ambiente cultural europeo (es decir, si se orienta hacia el receptor) (ver Adorno 1974: 2-7).

La *Nueva corónica* aparentemente ofrece evidencias abundantes para defender una u otra de las perspectivas mencionadas. Como una crónica de la historia peruana escrita en castellano para el rey español, la obra parece estar orientada hacia el receptor o destinatario. En términos generales, la crónica es un género en prosa caracterizada por la tendencia de proporcionar un mensaje lo más "desnudo" o inteligible que sea posible (Lotman et al. 1973: 9); Guamán Poma insiste a lo largo de su obra que su intento es aclarar en cuanto sea posible los asuntos de "las Indias del Perú" para que el monarca español los comprenda. Sin embargo, hay centenares de pasajes en quechua en el texto en prosa de Guamán Poma, y éstos ponen en duda las declaraciones del autor, dando a entender que la comunicación con el rey no es su intento exclusivo. Dadas las señales que parecen indicar orientaciones contrarias, esta obra colonial plantea un problema interesante para la consideración de la obra artística/literaria en su contexto o intertexto cultural. La semiótica proporciona los modos para resolver el asunto; la investigación del sistema de la significación pictórica facilita una caracterización más exacta y más específica de la obra y permite, a la vez, una nueva aplicación de la teoría semiótica de la tipología cultural.

Para Lotman (1975: 104), la articulación espacial de la visión del mundo, y la conceptualización del valor dentro de ella, se realiza en la forma de una dicotomización del espacio universal a través de una sola frontera fundamental que divide el plano en dos zonas; la externa (E) y la interna (I). Este modelo se materializa de manera que I o el espacio interno de una cultura es representado por el espacio dentro de un círculo y E, o el espacio exterior de una cultura, por el espacio afuera. Hay dos tipos de estructuras textuales que pueden comprenderse en

este modelo; en una, se caracteriza la estructura del mundo; en la otra, se representa la disposición y las acciones de la humanidad dentro de ella (ver Lotman 1975: 102). La *Nueva corónica y buen gobierno* es del primer tipo porque responde a la pregunta, "¿Cómo se construye el mundo?". Ubicar este texto en esta categoría es reconocer que los conceptos topológicos activos en ella son aquellos que establecen diversas divisiones espaciales: continuidad, proximidad y frontera (Lotman 1975: 102).

La división del espacio cultural en la *Nueva corónica* describe potencialmente la estructura de los mundos antiguos y modernos del Inca y de la colonial española, según principios tales como los siguientes: 1) "I y E son distintos y no son espacios homeomórficos; 2) E se refleja en I; 3) I forma parte de E" (Lotman 1975: 118). En los casos en los cuales I equivale al espacio andino y E, al espacio no-andino (colonial europeo), estas descripciones pueden significar, por ejemplo, que la integridad de I se mantiene en el modelo cultural fundamental de la *Nueva corónica*, o que el mundo andino se interpreta según normas y valores culturales europeos, o que el espacio andino se incorpora en la trayectoria histórica de la cultura extranjera dominante. La clave para la interpretación correcta del modelo cultural potencial se contiene en las construcciones iconográficas que así pueden resolver definitivamente el dilema de la orientación, en cuanto a ser codificadora o descodificadora.

La descripción pre-iconográfica: el código vestimentario y la representación del fondo pictórico

El aislamiento de los rasgos distintivos de los códigos pictóricos, la llamada descripción pre-iconográfica, es el punto de partida para la comprensión de la significación pictórica, según Panofsky (1955: 28). El paradigma siguiente de rasgos vestimentarios emplea los nombres españoles o quechuas dados para ellos por Guamán Poma³.

Elementos del código vestimentario andino:

Traje masculino, llevado por el Inca (Figura 1):

camiseta: túnica [o camisa*]

manta: túnica, o capa

tocapo [tukapu]: tejido decorativo

orejera de oro fino

llauto [llawt'u]: cingulo llevado como sombrero.

masca paycha [maskha paycha]: borla real; la borla que usaba el inca por corona

pluma de quitasol: ornamento llevando en el *llawt'u*

uma chuco [uma chuku]: casco

ojotas [ujut'a]: sandalias

borlas ataderas: borlas llevadas en las rodillas o en los tobillos *ualcanca [walganga]*:

escudo

conca chucana [kunka kuchuna]: hacha, literalmente corta-gargantas bolsa de tela para la coca⁴.

³La traducción de los términos quechuas es de Jorge L. Urioste. Juan Ossio (1973: 159-164) presenta este mismo esquema guamanpomiano; él comenta la asociación que Guamán Poma hace entre la indumentaria y el orden jerárquico de los funcionarios políticos, enfatizando que tradicionalmente la posición social andina se expresaba a través de la indumentaria y niega la contradicción aparente entre el uso de elementos españoles tanto como andinos para caracterizar los rangos indígenas.

*En las colecciones de textiles del Instituto de Antropología, Universidad de Tarapacá esta prenda se conoce como "camisa" y es descrita en el trabajo de Liliana Ulloa "Estilos decorativos y formas textiles de poblaciones agromarítimas en el extremo norte de Chile", Rev. Chungará, N° 10: 109-136. Arica. 1982. (Nota del Editor de Chungará).

⁴Esta bolsa de tela, dibujada pero nunca mencionada verbalmente por el autor, era un aspecto común del vestuario masculino y femenino de los tiempos de los Inca, según Gayton (1967: 276).



Figura 1. Manco Capac, el primer Inca (86).

Traje femenino, llevado por la Coya (Figura 2):

cxo [agsu]: especie de falda tejida

lliclla [lliclla]: manta de mujer

topo (tupu): prendedor o broche

chunbe [chumpi]: faja de cintura

uincha (wuincha): cinta

tocapo [tukapu]: tejido decorativo

naccha [nagch'a]: peine

oxotas [ujut'a]: sandalias

mantillas⁵.

bolsa de tela para llevar coca

⁵Esta prenda, llevada por la mayoría de las figuras femeninas de origen andino creadas por Guamán Poma, no se nombra ni se describe nunca en el texto. Representa, sin embargo, un elemento auténtico de la vestidura femenina durante los tiempos precolombinos, según Gayton (1967: 285).

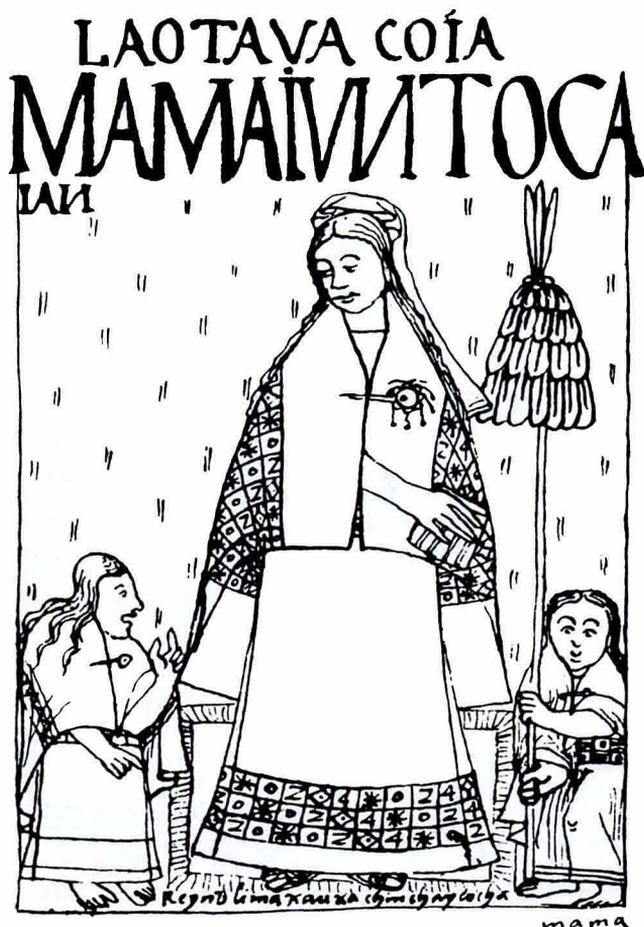


Figura 2. La octava Coya, Yunto Cayan (134).

Elementos del código vestimentario europeo:

Traje masculino (Figura 3)⁶:

- camisa
- mangas largas
- jubón
- ropilla
- cuello
- "cin cuello como clérigo"
- ualón: calzón corto
- capa
- capote corto

⁶Esta lista es un resumen de los elementos encontrados en varios dibujos y simultáneamente nombrados en el texto escrito (pp. 396-397, 556, 593-594, 755, 759). Sólo las características del vestuario laico serán nombrados, puesto que el vestuario sacerdotal, representado en todos sus detalles, es el convencional.

CONQUISTA PRIMER AVTTO DE ES PARA Q' TRAJO EN LA CONQUISTA



Figura 3. Las primeras ropas importadas de España con la conquista (396).

colete
bonete
sombbrero
montera
calzones
calzón medias
botas
zapatos
alpargatas
espada a la borda

Traje femenino (Figura 3)⁷:

camiseta larga
manta corta

⁷Esta lista es también un resumen de atributos encontrados en varios dibujos y descripciones (pp. 396-397, 771, 774).

camisa de pecho
 mangas
 faldellín
 toca
 redecilla
 gargantilla
 botines
 chapines
 pañuelo

Los elementos del código de la representación del fondo pictórico pueden resumirse de esta manera:

"Este mundo:"

Escenario exterior; sol, luna, estrellas, picos de montaña

Escenario interior: paredes, ventanas, suelos de baldosas, arcos

El mueblaje consiste en los objetos siguientes:

Objetos andinos: *usno* [*usnu*]: construcción administrativa o ceremonial, trono del Inca; *tiana* [*tiyana*]: silla administrativa o ceremonial; almohada⁸.

Objetos europeos: trono, silla, púlpito, atril de salterio, pila de bautismo.

"El otro mundo:"

Hay tres tipos de escenario que representa el espacio de los "otros mundos" en la tradición iconográfica de la pintura religiosa occidental:

nubes: el Cielo cristiano (Figura 29).

la boca abierta de un monstruo: el Infierno cristiano (Figura 32) llamas yendo para arriba desde el primer plano del campo pictórico: el Purgatorio cristiano (Figura 4).

La identificación de imágenes y relatos

La identificación de ciertos rasgos en el espacio pictórico con determinados conceptos religiosos cristianos anticipa la segunda del análisis iconográfico, en el cual se identifican las historias y las imágenes que constituyen la materia secundaria o convencional (Panofsky 1955: 28-30). En la primera lectura de los motivos artísticos ya se ha indicado que los dibujos de la *Nueva corónica* explotan dos modos pictóricos o dos registros de sentido distintos: la representación literal de los temas y formas de vida en la antigüedad andina y en la colonia actual, por un lado, y la representación simbólica, por otro, de motivos convencionales estilizados que narran las historias y alegorías bíblicas en el estilo del arte religioso medieval y renacentista. En este segundo nivel de la investigación iconográfica, el estilo documental de la representación de la vestimenta y la elaboración mixta (simbólica y literal) del fondo proporcionan las claves para la comprensión de la configuración del modelo cultural.

Código vestimentario e identidad étnica

Dentro de la representación naturalista del espacio cultural andino, el manejo de los códigos vestimentarios proporciona mucha información sobre la versión guamanpomiana de la experiencia andina en sus aspectos sociales, políticos y morales. Las subdivisiones fundamentales del espacio cultural andino se representan por la diferenciación de los *llautos* indígenas. Todas las figuras masculinas andinas se ven llevando el *llauto* puesto. Los varios tipos de ornamentación que lo acompañan indican la patria particular de cada individuo; se usa incluso para identificar los grandes señores de las cuatro subdivisiones del imperio de Tawantinsuyu (pp. 157, 167-173). Guamán Poma emplea estos atributos dentro del espacio cultural andino (I) para establecer otras variaciones del modelo fundamental. Por ejemplo, en

⁸La almohada es un elemento andino en los dibujos guamanpomianos de la época incaica; investigaciones arqueológicas permiten suponer su uso doméstico desde los tiempos precolombinos, según Gayton (1967: 276).



Figura 4. Las ánimas en el Purgatorio (845).

determinado momento, el artista identifica Chinchaysuyu, uno de los cuatro territorios del reino antiguo, como el espacio de la cultura, y las tres otras subdivisiones del imperio, como la no-cultura; dentro del espacio cultural de Chinchaysuyu, vemos que el artista representa su propia provincia de Andamarcas-Lucanas-Soras con la cultura y, todo fuera de ella, como la no-cultura⁹.

El aspecto significativo de estos dos subtipos del modelo cultural es que se emplean en determinados momentos en la narración cronológica. Guamán Poma traza la línea que separa la cultura de la no-cultura entre Chinchaysuyu y el resto del imperio cuando retrata el estado incaico precolombino. Después de la narración de la conquista española del Perú, el signo vestimentario que había empleado para hacer la distinción, desaparece de la narración pictórica.

⁹El primer caso, I = Chinchaysuyo, E = los otros territorios imperiales, resulta de la representación de los señores más altos del Chinchaysuyo como los ministros principales del Inca y como figuras claves en la historia de la conquista. El emisario de los Inca que se sometió a Pizarro, y los capitanes indios que defendieron el interés de la corona contra los conquistadores rebeldes, están así identificados (pp. 377, 434). En el segundo caso, los compatriotas provinciales de Guamán Poma se especifican cuando los andinos están retratados llevando a cabo tareas tradicionales, ocupándose en obras ejemplares de caridad cristiana, o sirviendo de funcionarios coloniales fidedignos (pp. 645, 814, 818, 879, 891, 1146, 1175).

En aquel momento, lo que es la cultura se identifica no con el antiguo imperio sino con la provincia contemporánea.

Representa el concepto más limitado de I, y el más extenso de E, porque de esta manera el artista traza la línea que separa la cultura de la no-cultura entre su propia provincia y el resto de mundo indígena y colonial. Aunque el adorno florido provincial aparece en las representaciones de los tiempos precolombinos, se presenta con mucha más frecuencia en los dibujos del período colonial. De esta manera, en la concepción visual del artista, la identidad que se asocia con la provincia local permanece como la única fuente de auto-definición étnica que queda después de la decapitación y fragmentación del imperio incaico. Mientras tanto E (el espacio de la no-cultura) pasa los límites de I (el espacio cultural andino) a través de la colonización, I se reduce al espacio de la provincia local. Para volver al revés esta tendencia, que el mismo texto documenta, todo un sistema semiótico nuevo se emplea para comunicar al mundo exterior la importancia y el mérito de los valores culturales de I.

La sustitución del *llauto* y sus atributos por el sombrero europeo es el gesto artístico que significa visualmente la conservación del estatus del señor andino durante el período de la transición colonial. Mientras que el artista usa el ropaje europeo en los retratos de sí mismo y de otros andinos de abolengo, el indio común se viste exclusivamente en sus ropas tradicionales. Entre estos dos extremos, Guamán Poma construye un modelo vestimentario nuevo, basado en la combinación de rasgos andinos y no-andinos (europeos), lo cual crea una nueva semántica cultural en la *Nueva corónica y buen gobierno*. Esta articulación vestimentaria singular es un signo complejo de la organización andina interna y sus relaciones vis-a-vis con la sociedad europea. La Tabla I resume, por la enumeración de los elementos andinos y europeos, los trajes correspondientes a las élites andinas en el esquema que ofrece Guamán Poma para la creación de una nueva sociedad indo-hispana.

LA COORDINACION DEL RANGO Y DE LA VESTIMENTA CONCEBIDA POR GUAMAN POMA PARA REPRESENTAR EL ORDEN JERARQUICO

Rango	Vestimenta andina	Vestimenta europea
<i>Capac Apo, Capac Churi:</i> "príncipes y sus hijos" (Fig. 5; p. 755)	pelo estilo andino, al borde de las orejas túnica	sombrero camisa cuello jubón capa calzón corto botas y medias espada rosario
<i>Apo:</i> Segunda persona (p. 757)	pelo al borde de las orejas capa túnica	sombrero camisa cuello jubón calzón corto botas y medias espada rosario
<i>Cacique de mil indios: curacas:</i> señores étnicos (p. 759)	pelo al borde de las orejas capa túnica	sombrero bufanda ¹⁰ calzón corto botas y medias rosario

¹⁰El pañuelo llevado alrededor del cuello en éste y el dibujo siguiente es un elemento de origen no muy claro (pp. 759, 761). Ya que no aparece como parte del vestuario tradicional andino en cualquier otro dibujo, y como está descrito por el autor en español solamente, ("un paño de manos colgado en el cuello" y "un paño colgado en el cuello", pp. 760, 762), lo ponemos entre los atributos del vestuario europeo.

Rango	Vestimenta andina	Vestimenta europea
<i>Pisca Pachaca</i> <i>Camachicoc</i> : administrador con autoridad sobre 500 indios (Figura 6); (p. 761)	pelo al borde de las orejas capa túnica	sombrero calzón corto botas de cuero a las rodillas bufanda rosario
<i>Pisca Chunga</i> <i>Camachicoc</i> : administrador con autoridad sobre 50 indios (p. 763)	pelo al borde de las orejas capa túnica	sombrero ropa de manga larga calzón corto botas y medias rosario
<i>Pacha Camachicoc</i> : administrador con autoridad sobre 100 indios (p. 765)	pelo al borde de las orejas capa túnica	sombrero calzón corto botas y medias rosario
<i>Chunga Camachicoc</i> : administrador con autoridad sobre 10 indios (p. 767)	pelo al borde de las orejas tradicional; insignia en el sombrero túnica manta bolsa para la coca	sombrero calzón corto alpargatas medias rosario
<i>Pichica Camachicoc</i> : administrador sobre 5 indios (Figura 7; p. 769)	<i>llauto</i> (cingulo) túnica capa bolsa para la coca <i>ojotas</i> (sandalias)	rosario
<i>Coya</i> : "reina;" <i>Ñusta</i> : "Princesa;" <i>Palla</i> : hijas de los señores Inca (Figura 8; p. 771)	acxo (vestido) lliclla (manta) <i>topo</i> (prendedor) <i>chunbe</i> (cinta) <i>tocapo</i> (pañó bordado) pelo largo	redecilla mantilla gargantilla sortija corpiño faldellín chapines pañuelo rosario
<i>Apo Curaca Uarmi</i> : mujeres e hijas de <i>Curacas</i> y <i>Pisca</i> <i>Pachaca</i> ; <i>Capac Apo</i> <i>Mama</i> : grandes damas, esposas e hijas de <i>Capac Apo</i> y <i>Apo'</i> (Figura 9; p. 773)	mantilla <i>acxo</i> (vestido largo) <i>lliclla</i> (manta) <i>topo</i> (prendedor) <i>chunbe</i> (cinturón) <i>tocapo</i> (pañó bordado) pelo largo huso	faldellín mangas largas botas

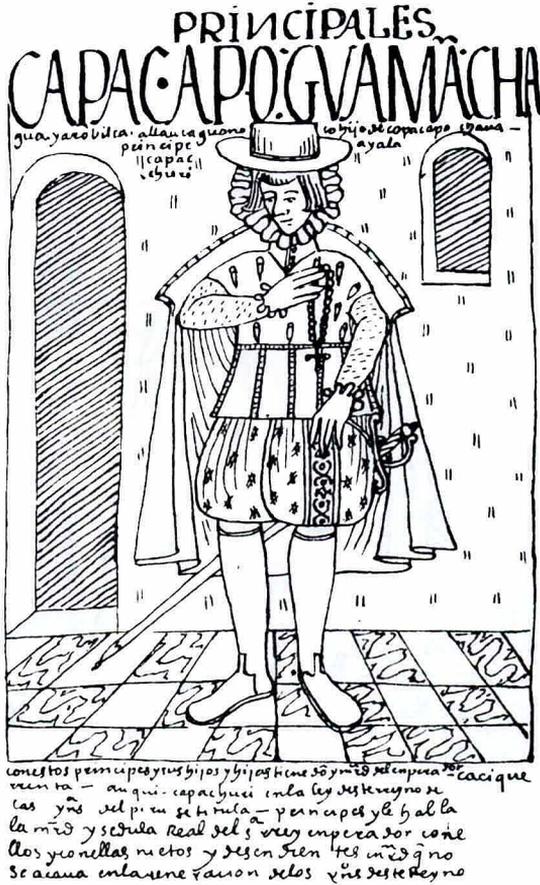


Figura 5. Capac Apo, señor poderoso: el príncipe Ayala (755).

Como indica la Tabla, los niveles más altos de esta jerarquía emplean un número mayor de rasgos vestimentarios europeos; los rangos más bajos a su vez, se distinguen por la predominancia de aspectos tradicionales andinos (ver Ossio 1973: 159-161). Históricamente, la ley española había otorgado a las clases altas andinas y a ciertos funcionarios coloniales indígenas el derecho de llevar el traje castellano de caballero (Espinoza Soriano 1975: 378). En la Nueva corónica y buen gobierno, tanto como en la sociedad colonial, el traje europeo se emplea para comunicar el estatus tradicional de la élite andina a través de un nuevo código, resolviendo así el problema de comunicar al mundo europeo los valores sociales tradicionales andinos.

Aunque la tendencia parece ser europeizar lo más prestigioso de las figuras señoriales, descubrimos que las características básicas de cada uno son andinas. En el traje masculino, por ejemplo, uno de estos atributos indígenas es la camiseta o túnica, la cual aparece en todos los casos, ocho dibujos; el otro es la manta tradicional, que aparece en siete de los ocho casos. La camiseta se lleva sobre el jubón europeo y la manta o la capa sobre todo, así disminuyendo la prominencia de los elementos europeos del traje. Lo mismo se puede decir del axco y llicla [aqsu y llklla] de los trajes femeninos; aún más exageradas de las prendas no andinas, el faldellín y los chapines, se esconden empleando otras prendas andinas por encima de ellos.



Figura 6. *Pisca Pachaca Camachicoc*: administrador de 500 indios (761).

En este esquema, la señal del estilo del peinado es también importante. El uso exclusivo del corte de pelo nativo para todas las clases de señores andinos está acentuado en el texto escrito y preservado en todos los dibujos (pp. 756, 758). Para las mujeres, el estilo indígena de pelo largo y sin peinar se mantiene igualmente aún donde el pelo se cubre con una redcilla europea (Figura 8). La preservación de los peinados tradicionales indica que el único aspecto natural y por lo tanto el más íntimo del traje, queda sin tocar y sin alterar en el modelo de Guamán Poma.

Todos estos elementos, en cuanto constituyen parte de un modelo cultural, sugieren que la calidad de I, el espacio cultural andino, se mantiene a pesar de la integración con los signos de E. Los variados atributos del traje de E que están incorporados en el código de I sirven de marcadores metalingüísticos que interpretan las características étnicas fundamentales de I a un público de E.

La relación entre los espacios culturales de I y de E está articulada por un signo que sirve de mediador de las dos entidades: el rosario católico. Lo lleva en la mano el sujeto pictórico en nueve de los diez dibujos de esta serie, siendo así, usado con mayor frecuencia que el atributo indígena, la bolsa de tela para la coca. El rosario es sin duda la señal europea de uso más generalizado, no solamente en este paradigma de élites andinas sino en todos los dibujos de la *Nueva corónica*; su función en todos es metalingüística.



Figura 7. Pichica Camachicoc: administrador de 5 indios (769).

Entre todos los aspectos significativos del código vestimentario, el rosario es un signo mágico importado dentro del espacio de I, llevando consigo el más potente de los valores culturales de E. Como la calidad fundamentalmente andina de la indumentaria se mantiene hasta en la serie altamente sintética de los dibujos de esta serie de señores étnicos andinos, este símbolo religioso no rompe la frontera esencial que existe entre los dos espacios culturales, pero sí transmite información a través de ella. En el contexto presente, el rosario es una manera de decir que I abarca los valores espirituales de E pero no sus principios de organización social.

Semióticamente, este mensaje se transmite porque el rosario funciona en el texto como un ícono que indica y comenta sobre los otros íconos (Valesio 1978: 24, 34). Al destinatario de E (el rey español y el público hispanohablante en general), los signos de la indumentaria andina no transmite ningún mensaje aparte de identificar la categoría de lo indio (barbarismo, paganismo). Por consiguiente, el empleo del rosario presta inteligibilidad y valores positivos a los demás signos exóticos. El término "presta" es exacto porque el artefacto de significado religioso lleva consigo sus propias connotaciones de una humanidad cristianizada y por consiguiente civilizada; es decir, que se caracteriza no solamente por la aceptación del evangelio sino también por formas de organización social e institucional no evidentes en la mera



Figura 8. *Capac Apo Mama*: "señoras principales" (771).

presentación de la figura andina¹¹. La presencia de los atributos de la indumentaria europea y sobre todo del rosario omnipresente, convierten la jerarquía social soñada por Guamán Poma en un mensaje inteligible para el público europeo a la vez que no se niega ni se cambia fundamentalmente la identidad esencial de I, el mundo cultural andino.

La desnudez y la nueva sociedad colonial

Si la presencia de la vestimenta indígena conserva la identidad esencial de I a la vez que ciertos atributos europeos comunican a los lectores de E significados positivos, la falta de todos ellos, y también la desnudez, transmiten significados. Hay dos clases de desnudez humana en la *Nueva corónica*; una es naturalista, la otra, simbólica. La desnudez se estiliza en los dibujos de significado simbólico, tales como la creación de Adán y Eva y la antigua práctica de la brujería, donde las figuras, ambas femeninas y masculinas, están retratadas sin genitales (Figs. 10 y 11).

¹¹El valor connotativo del rosario para comunicar valores de orden social en la *Nueva corónica* está basada en el uso conspicuo de este elemento en algunos de los retratos de los virreyes españoles, quienes representan la parte seglar y europea del buen gobierno (pp. 438, 440, 466).



Figura 9. Curaca Uarmi: "señoras, que son mujeres de la uaranga y piscapachaca" (773).

La presencia de los íconos del Dios cristiano y, anacrónicamente, del diablo cristiano en estos dibujos respectivos confirma el carácter simbólico de las representaciones. En contraste, la descripción naturalista de la desnudez incluye la representación explícita del sexo masculino y del femenino; esto se encuentra significativamente donde el artista documenta la explotación y el abuso físico de los indios por los colonizadores (Figuras 12 y 13).

Aunque la figura del indio desnudo puede sugerir al espectador actual la condición natural del salvaje noble, tal interpretación está fuera de propósito en los dibujos, que revelan la vulnerabilidad física del andino colonizado (Figuras 12 y 13), y es incongrua con la concepción del desarrollo de la civilización andina que se materializa en la obra. En la primera representación de la antigua raza india, las figuras están retratadas llevando trajes de hojas, a los cuales el autor se refiere concretamente como el "traje de Adán" (p. 875). Las variadas generaciones míticas de antiguos indios, creadas por Guamán Poma, siempre están vestidas completamente; no están nunca desnudas ni siquiera en la manera idealizada del dibujo de Adán y Eva (compárese Figuras 10, 14 y 15).

El contraste entre las descripciones estilizadas y representativas de la desnudez establece una red definitiva de significación. La ausencia de los genitales en los dibujos de figuras

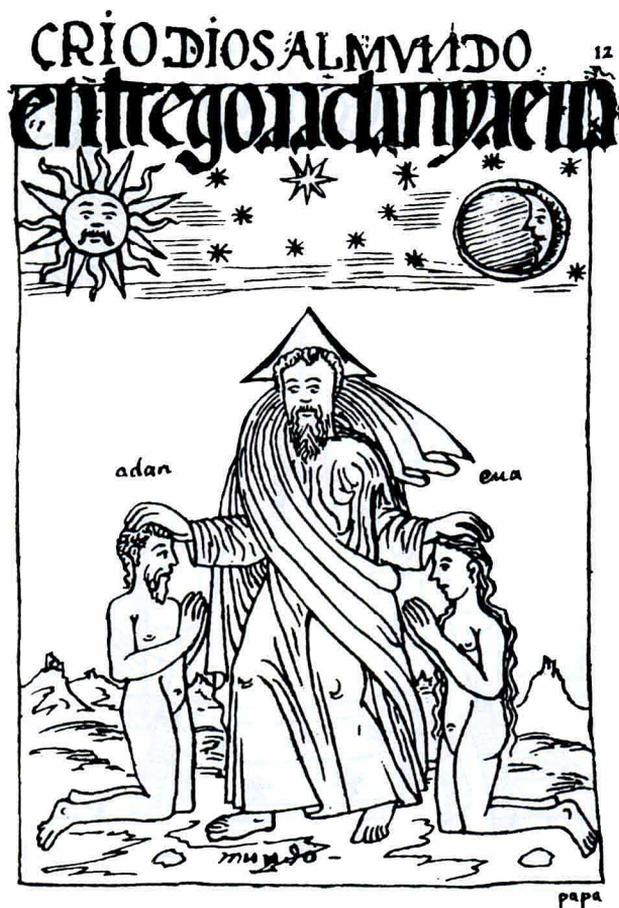


Figura 10. Dios crió el mundo y lo entregó a Adán y a Eva (12).

generalizadas o abstractas (Adán o los hechiceros andinos antiguos) subraya el significado de la denotación física concreta de la sexualidad en los dibujos posteriores. La sexualidad como vulnerabilidad y como el signo de ataque o degradación por el colonizador es la significación exclusiva de la representación de los genitales. Es el significado de relación logrado gracias a otro término de la oposición, como se verá ahora.

La representación naturalista de la desnudez de los indios está interpretada como una característica no-andina en el texto de Guamán Poma y lleva la connotación negativa del indio como víctima. La claridad con la cual la sexualidad femenina está interpretada, por ejemplo, cuando su misma exposición requería que el autor creara una posición corporal extremadamente exagerada, es enfática y grotesca. La actitud de complicidad descarada que la figura misma proyecta significa que la mujer es más cómplice que víctima; el hombre andino, en contraste, es exclusivamente víctima y sufridor (pp. 539, 599, 684). Cuando está representada naturalísticamente, la desnudez es siempre e irónicamente el signo de una condición no natural, un estado social descaminado.

Sin duda en reacción al estereotipo del americano autóctono como un bárbaro desnudo, creado por el europeo, Guamán Poma constituye el signo de la desnudez como una anomalía y



Figura 11. Hechiceros de los Incas (281).

una irregularidad fuera del esquema del desarrollo de la civilización andina. En su narración iconográfica del pasado antiguo, sólo los hechiceros malvados y una pareja que está siendo ejecutada por el crimen abyecto de adulterio se muestran desnudos. Así, en el contexto de la invasión extranjera de los tiempos modernos, ser desnudado significa un fenómeno igualmente desviado: la intrusión de E en el espacio cultural de I y la destrucción subsiguiente de las normas culturales andinas.

Representación de fondo: la caracterización de las diferencias del interior/exterior

Mientras los signos del código del traje diferencian la experiencia andina de la no-andina, el efecto del fondo pictórico es aparentemente juntar los datos anecdóticos de diversos fenómenos culturales en un solo continuo ininterrumpido. En general, la escena interior es la misma para temas tan diversos como la casa familiar del autor en el Cuzco, el palacio del Papa en el Vaticano, las viviendas palaciegas de las *Coyas*, y la jefatura administrativa de la provincia colonial. De una manera parecida, el paisaje que sirve de trasfondo para Adán y Abraham, los



Figura 12. Padre verdugo (596).

antiguos Incas y los indios coloniales es sólo uno; consiste en picos de montañas cuya connotación es la sierra andina. En sus connotaciones temporales y espaciales, esta estrategia pictórica tiene el efecto, en la superficie, de unificar la extensión entera de la experiencia humana desde sus principios míticos hasta la vida diaria en el virreinato peruano. Sin embargo, las oposiciones entre escenas interiores y exteriores constituyen declaraciones evaluativas sobre la importación de la cultura europea a los Andes.

Los prototipos del espacio cultural

La primera secuencia narrativa de sujetos pictóricos proporcionan un claro ejemplo de la oposición interior/exterior. Este consiste en la narración de la creación del mundo, las épocas bíblicas subsiguientes y el nacimiento del Mesías cristiano. Las tres primeras épocas bíblicas, representadas pictóricamente por Adán y Eva después de la expulsión del Paraíso, Noé en su arca y Abraham preparándose para sacrificar a Isaac, son escenas que se desarrollan sobre un trasfondo exterior convencional. El origen del género humano se asocia así con el mundo de la naturaleza. Con Adán, el ícono del mundo natural se convierte en la escena prototípica privilegiada (Figuras 10, 14). La historia de la antigua civilización sigue la misma fórmula. Como Adán, los



Figura 13. "El corregidor, y padre, teniente anda rondando y mirando la vergüenza de las mujeres" (507).

primeros indios están retratados al aire libre (Figura 15); hasta las "generaciones" o épocas subsiguientes de indios preincaicos se ven al lado, no adentro, de la casa que es en sí un signo de la civilización (Figura 16).

Volviendo otra vez al esquema agustiniano de épocas bíblicas seguido por Guamán Poma, vemos que la representación de la cuarta época, identificada con el rey David, consiste en una sala palaciega tan primorosamente adornada que llama la atención del espectador (Figura 17). Mientras el rey David toca su arpa, la narración que acompaña el dibujo anuncia el advenimiento de la justicia, el bienestar cívico y la industria durante este período que también se caracteriza por la pérdida de la inocencia y la corrupción moral de la humanidad (p. 29). En contraste al modelo bíblico, la civilización andina no se representa por el traslado a escenas interiores. Cuando Guamán Poma pinta la cuarta edad andina, que corresponde a la bíblica del rey David, presenta dos ejércitos ocupados en una batalla fuera del *pucara* o fuerte que sirve como emblema de este período caótico (Figura 18).

Desde este punto en la narración pictórica en adelante, la escena interior se convierte en el código iconográfico para representar el orden social occidental; al mismo tiempo, la civilización



Figura 14. El primer mundo de Adán y de Eva (22).

andina está consistentemente puesta en la escena exterior¹². La posibilidad de interpretar el espacio pictórico como espacio moral y social se había anunciado en el dibujo del rey David. Descubrimos que las características de representación de fondo forman parte de los sistemas de significado moral y social y que estos signos funcionan metalingüísticamente mientras comentan y evalúan los sujetos iconográficos principales. Específicamente, estos signos articulan la exclusividad mutua de lo natural (lo moral y lo bueno) y lo socializado (civilizado pero también corrupto) en el modelo guamanpomiano del desarrollo cultural europeo, gracias a la oposición exterior/interior (Adán/David). Los atributos del fondo pictórico funcionan contrariamente en el modelo de la cultura andina. Puesto que la escena exterior se usa casi exclusivamente para describir las dos sociedades andinas –la moderna tanto como la antigua– los espacios morales y sociales constituyen una sola entidad integrada.

¹²La totalidad de la narración pictórica de la historia incaica se ubica en escenarios al aire libre. Los Inca, sus capitanes, sus administradores públicos y todas las clases y castas del pueblo se representan haciendo sus trabajos diarios o ocupándose en actividades rituales de la vida espiritual tradicional andina en escenarios exteriores.



Figura 15. La primera generación de los indios de Vari Vira Cocha Runa (48).

El problema de la edificación del palacio del rey David en la tierra labrada por Adán, es decir, la cuestión del reemplazo de un modelo cultural occidental por otro, es que los dos no son adecuados para expresar el carácter preciso y el significado de un suceso que Guamán Poma considera el acontecimiento central en la historia de la civilización occidental: el nacimiento de Jesucristo. El dilema se resuelve iconográficamente de tal manera que los atributos del fondo interpretan el significado convencional de la escena del Nacimiento en este dibujo que representa la quinta y última época en el paradigma histórico bíblico.

El niño Jesús se muestra acostado en el pesebre, rodeado de María y José (Figura 19). Las figuras están obviamente al aire libre: el establo se ve detrás de ellas, la estrella de Belén brilla desde lo alto, y un buey y un asno completan la escena. El aspecto curioso de este escenario es el suelo de baldosas sobre el cual la Sagrada Familia está acomodada. En el contexto de los dibujos de Adán y de David, esta configuración del espacio pictórico sugiere el valor moral del mundo de la naturaleza con sus picos de montañas parecidos a los de la sierra, en combinación con los valores sociales de la alta civilización (justicia y orden) que se connotan a través del suelo fabricado por manos humanas.

Interpretando el suceso del cual los íconos religiosos son significantes, los atributos del campo pictórico localizan el nacimiento de Cristo espacialmente en la juntura de los mundos



Figura 16. La tercera generación de los indios de *Purun Runa* (57).

naturales y sociales (el campo y la corte), en la frontera que conecta el espacio de la virtud e inocencia naturales con el de la civilización humana estructurada, su orden y su corrupción. Desde la perspectiva de la relación entre el mundo antiguo y el nuevo, este cuadro vivo ubica el nacimiento del Mesías cristiano en la frontera entre los reinos andino y no-andino, en cuanto los picos de montaña y el suelo de baldosas connoten las respectivas entidades culturales. Así, la configuración iconográfica hace de la ideología de la salvación cristiana el mediador entre la experiencia europea y la andina. De acuerdo con el mensaje transmitido por el signo del rosario católico en los dibujos de personajes andinos, esta escena dualista simbólicamente crea el nacimiento de Cristo como el punto de contacto entre los espacios culturales distintos e irreconciliables de Europa y de "las Indias del Perú".

El espacio cultural europeo: jerarquía política y depravación moral

La distinción entre los espacios culturales de los andinos y los colonizadores europeos está cuidadosamente articulada por los íconos del fondo que identifican lo europeo casi exclusivamente con la escena interior. Contra el trasfondo de este escenario, Guamán Poma plantea dos tesis básicas sobre la cultura extranjera: El espacio cultural no-andino proporciona



Figura 17. La cuarta generación del mundo: el rey David (28).

nuevos tipos de instituciones sociales muy estructuradas, a la vez que engendra la depravación moral y la explotación criminal de la raza india. La clave de la codificación de esta organización política y social es el dibujo de la página titular de la obra, donde la relación de los íconos del Papa, del rey español y del príncipe andino se define claramente por un sólo atributo del fondo de la escena (Figura 20).

Las líneas que indican el suelo de baldosas crean espacios separados pero contiguos sobre los cuales estas figuras están ubicadas. Aunque el Papa está situado a la izquierda, desde la perspectiva del espectador, su posición de centralidad está indicada por las líneas del suelo que convergen en un punto de desvanecimiento inmediatamente delante de su trono. La ubicación jerárquica de la autoridad imperial española está similarmente definida. El escudo que es la señal de este poder temporal está puesta de tal manera que es meramente uno de los dominios sobre el cual el Papa tiene autoridad (el otro término, potencialmente ubicado enfrente del escudo español, está ausente). Sin embargo, con respecto a sus posesiones coloniales, la corona española ocupa la posición de centralidad. El patrón repetido de líneas significa que "el reino de las Indias del Perú" ocupa el puesto idéntico con respecto a la corona española al que ése ocupa con respecto al papado.

La colocación de las figuras de autoridad civil y eclesiástica en escenas interiores de

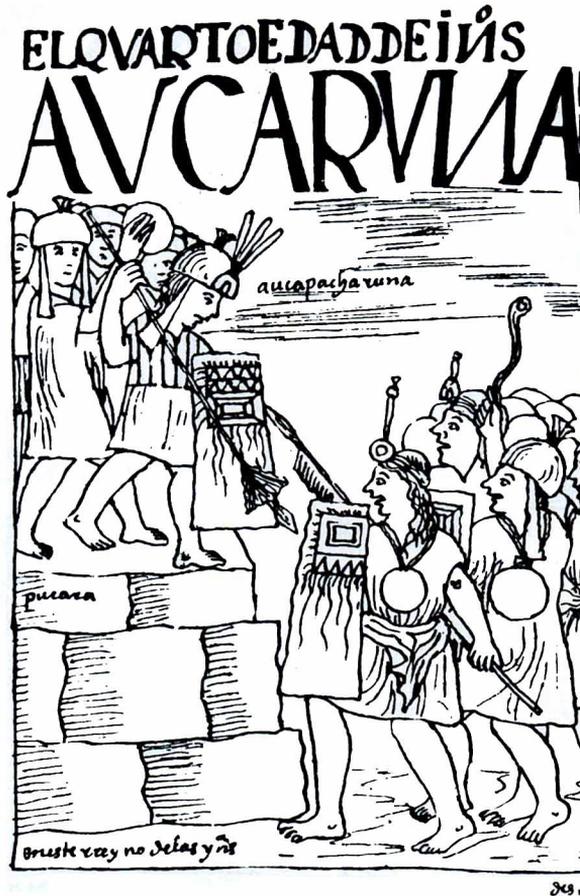


Figura 18. La cuarta generación de los Indios: *Auca Runa*, hombres de guerra (63).

elaboración detallada es un rasgo permanente en la *Nueva corónica y buen gobierno*. La historia del papado romano se presenta así, al igual que el modelo del nuevo orden civil, esto es, el gobierno virreinal (Figura 21 y 22). En muchos de estos dibujos, un asiento o un trono es otro signo del poder político; el trono, una simple silla, o los asientos dibujados para la audiencia virreinal son todos signos que subrayan la dignidad de los diversos cargos representados.

La invención de un modelo moral-ético del espacio cultural europeo toma otra forma. Curiosamente, Guamán Poma nunca vuelve a pintar el fondo primordial que creó para Adán. Cuando describe las cualidades morales de los europeos, no usa las escenas interiores ya discutidas para prestar un tono moral a los asuntos. Esta omisión es consecuente con la concepción de corrupción moral originalmente simbolizada por el palacio del rey David (Figura 17).

En cambio, la ausencia de todos los rasgos del fondo llega a ser el signo para representar el espacio moral no-andino.

Se puede concluir esto al examinar los seis dibujos que representan los oficiales eclesiásticos del *Buen gobierno* ideal. Aparte del asiento, emblemático de la estructura y autoridad de la Iglesia, que aparece en tres de ellos, el paisaje moral ejemplar se caracteriza por la ausencia de los atributos que normalmente se usan para significar los aspectos sociales del espacio cultural no-andino (Compárese figuras 23 y 24 con figuras 21 y 22).



Figura 19. La quinta generación del mundo: el nacimiento de Jesucristo (30).

Cuando se trata de europeos en la obra de Guamán Poma, los sujetos exclusivos de los retratos ejemplares en el sentido moral-ético son los funcionarios eclesiásticos. A la vez, descubrimos que mucho más común es el retrato del sacerdote vicioso y avaro (Figuras 12 y 13). De acuerdo con los criterios ya discutidos, los actos malévolos tienen lugar en escenas interiores. Las únicas excepciones son las acciones que suelen ocurrir al aire libre, tal como la agresión de un salteador de caminos a un caminante indio o los abusos que sufre una tejedora a manos del amo colonial, en este caso un sacerdote (pp. 578, 657, 659).

El resultado final del uso de varios fondos pictóricos para acompañar los diversos sujetos es la separación de los aspectos morales de la experiencia colonial europea de los exclusivamente sociales; es decir, la categoría de las acciones morales ideales y la del comportamiento europeo en la sociedad colonial no tienen nada que ver la una con la otra. El comportamiento social y el principio moral dejan de integrarse en un solo patrón, según la red de relaciones que se establece por los signos de fondo. En el último análisis, la recreación guamanpomiiana del espacio cultural europeo revela que el modelo que propone de la cultura extranjera es uno en el que falta la integración y predominan la desunión y la discordancia.



Figura 20: *El primer nueva corónica y buen gobierno* (portada).

El modelo original de la cultura occidental se inventó de acuerdo con el modelo andino del paisaje de sierra; una vez las murallas de la estructura social y la depravación moral se levantaron, la escena original e inocente no se recuperó pictóricamente. En el modelo de la cultura no-andina de Guamán Poma, el paisaje de la inmoralidad es cercado con murallas; el escenario de la moralidad y de la santidad está en blanco. Ni natural ni artificial, este espacio es tan infrecuentemente encontrado y tan difícil de reconocer que exige la introducción de un marcador verbal especial; la palabra "obediencia", sobrepuesta en el campo pictórico, funciona para interpretar los íconos principales (Figuras 23, 24). Al presentarlo así, Guamán Poma propone la rareza y la singularidad de la figura del santo sacerdote.

El espacio cultural andino: La integración del orden político y social con la filosofía moral

El retrato negativo y fragmentado de la cultura europea se contrasta por la presentación de modelo andino, que es coherente e integrado. El paisaje montañoso que constituyó el escenario de la edad dorada del antiguo Vari Vira Cocha Runa llega a ser el emblema universal de la experiencia andina, hasta e incluso la época colonial. Igual que sus antepasados, las figuras que representan los indios modernos se colocan junto a las fachadas de sus casas (Compárese Figuras



Figura 21. El buen gobierno: El virrey Don Luis de Velasco (470).

16 y 25). Se puede interpretar este escenario como un equilibrio entre la civilización avanzada (las murallas) y los valores morales primitivos (el paisaje montañoso). Establecido en los dibujos sobre tiempos antiguos, este escenario llega a ser imprescindible para retratar simbólicamente los andinos contemporáneos.

Las escenas interiores se emplean como significantes que comentan sobre el estatus o el valor de determinados sujetos pictóricos. En la historia del pasado lejano andino, estas figuras son las *Coyas* o reinas incaicas y un particular capitán incaico quien es despreciado por sus costumbres perezosas (Figuras 2 y 26). En la narración de los tiempos coloniales, el fondo interior está delineado sólo en los dibujos de la jerarquía de los señores andinos, cuyos trajes se han discutido anteriormente y en los dibujos de los funcionarios indígenas de la administración colonial cuyos cargos eran creados por los europeos: el notario, el mayordomo de la iglesia y el escribano del cabildo (pp. 820, 822, 828).

La representación de los Inca sigue el modelo proporcionado por el Vari Vira Cocha Runa, y la de los señores actuales sigue la fórmula del modelo virreinal del *Buen gobierno* (Figuras 15 y 21). Con la excepción del caso de las *Coyas*, quienes reinan tranquilamente desde el lujo de sus salas palaciegas, la escena interior es un signo de aberraciones sociales y de conducta indígena en la sociedad incaica. Por otra parte, el interior hace un papel positivo en el modelo social de los andinos contemporáneos. Aquí las paredes y las ventanas de la escena familiar de



Figura 22. El buen gobierno: La audiencia real (488).

Guamán Poma significan la dignidad e importancia del *Capac Apo* y la nobleza andina, de la misma manera en que estos íconos comentaron sobre el estatus de los virreyes del *Buen gobierno* en sus retratos. Guamán Poma emplea símbolos de valor europeo para comunicar al espectador europeo la dignidad de todo administrador o funcionario andino, sea éste un señor étnico tradicional o un nuevo funcionario en la administración colonial.

Un nuevo modelo social de la cultura andina, sin embargo, se presenta juntando rasgos tradicionales y modernos. Tal como la representación de la escena del Nacimiento de Jesucristo, la cual juntó los dos modelos de la cultura bíblica-occidental (Adán y David) para crear una versión nueva del mismo, el retrato del mandoncillo humilde ocupa una posición clave semejante, con respecto al desarrollo de la civilización moderna andina (Figura 7). El fondo contra el cual este funcionario se presenta es simultáneamente interior, en el estilo moderno europeo, y exterior, en la manera tradicional andina. La superposición de la fachada del edificio de piedra y las paredes adornadas y el suelo de baldosas es un signo clave de la continuidad social e histórica que es el fundamento del modelo cultural andino de la posconquista creado por Guamán Poma.

Aquí de nuevo se articula una yuxtaposición de espacios culturales; en la localidad del

BVEN GOBIERNO REBRENDRE TOR



Figura 23. El buen gobierno: El reverendo rector general de la Compañía de Jesús (482).

Pichica camachicoc, los límites del *Purun Runa* y del *Buen gobierno* se encuentran (Figuras 7, 16, 21). La posición de la frontera detrás de esta figura convierte el signo del mandoncillo mismo en el mediador social entre los dos reinos desemejantes. Haciendo referencia otra vez al cuadro de código vestimentario presentado anteriormente, encontramos que los atributos personales de esta figura son exclusivamente andinos, salvo uno: el rosario. Este representa no sólo una ideología religiosa nueva sino, en este contexto administrativo social y político, una entidad que permite que su dueño cruce la frontera que separa las dos esferas sociales.

El retrato moral del espacio cultural andino es menos complejo que el modelo social antes descrito. Para los tiempos modernos, el espacio moral tiene significado de acuerdo con el modelo de los antiguos; los atributos cristianos ejemplares de los sujetos andinos se indican típicamente por el empleo del escenario al aire libre. Un ejemplo, de los muchos posibles, se proporciona en el retrato idealizado de una pareja noble andina ("buen cristiano principal") (Figura 27) que concluye la serie de retratos de la aristocracia andina. En un contraste notable con el escenario interior, cuyo referente era el estatus social, este cuadro de señores andinos enfatiza su virtud moral. (Fíjense en el hecho de que Guamán Poma pone como título al dibujo no la palabra *cacique* sino cristiano). De tal manera, la escena se pinta al aire libre y las figuras

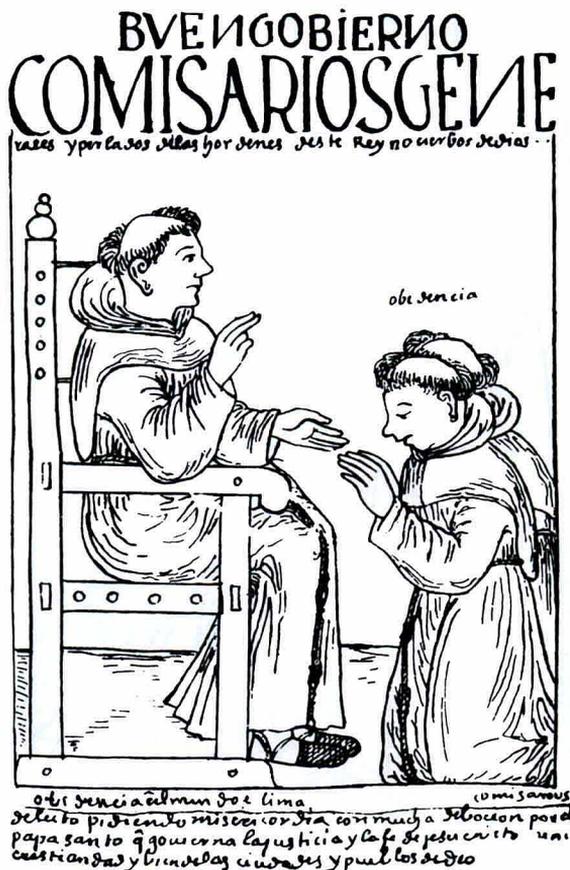


Figura 24. El buen gobierno: Comisarios generales y prelatos de los santos órdenes (478).

principales se sientan en la *tiana* y la almohada, símbolos tradicionales de estatus andino, mientras se protegen del antiguo sol al dedicarse a sus devociones cristianas.

Si la moralidad y la virtud cristianas del andino de la posconquista se comunica por el signo del escenario exterior, parece raro que no se empleara en el retrato moral de las figuras identificadas como los padres y hermanastro cristianos del autor. Aquí la excepción es la mejor prueba de la regla, porque confirma las hipótesis hechas sobre el significado de la oposición interior/exterior como una dicotomía esencialmente europea/andina. Una composición pictórica casi idéntica a la ya discutida muestra una figura de hombre y otra de mujer sentados cada uno en la *tiana* y la almohada tradicional, pero la escena entera está trasladada al interior (Figura 28).

Por haber asociado la escena interior con el espacio cultural europeo, esta escena singular de una familia andina puede explicarse sólo porque la historia que este dibujo cuenta tiene que ver con la confrontación de las dos culturas. La pareja andina, vestida enteramente con el traje tradicional en los primeros momentos después de la conquista española, se encuentra en un escenario interior, lo cual significa la desaparición de su ambiente cultural tradicional y la ruptura social producida por la conquista. Estas paredes de casa son el signo de la extrañeza; corroboran el mensaje comunicado por dos signos igualmente exóticos: el niño mestizo y la paloma del Espíritu Santo.

Aquí, el escenario no conocido revela el carácter crítico de la experiencia reciente de estos



Figura 25. El cacique pide tributo de la pobre vieja (900).

personajes. Simbólicamente encerrados, los dos han tenido que enfrentarse con dos nuevas realidades de la vida andina: la creación del mestizo y la llegada de la nueva religión cristiana. El empleo consistente del escenario al aire libre en la representación de todas las generaciones posteriores andinas señala su sobrevivencia después de este momento del choque cultural.

Básicamente, las historias presentadas en el texto iconográfico comunican mensajes sobre la integración de la organización social con la conducta moral y la piedad religiosa en la experiencia andina y la ausencia de tal armonía en la europea. No se permite que la fragmentación grotesca de la vida colonial no-andina corrompa la esencia de la vida andina o adultere su pureza cultural; éste es el significado de la imagen de la vida andina representada en la *Nueva corónica y buen gobierno*. Las alegorías pictóricas más pertinentes en este respecto son las que representan los signos del rosario y del administrador andino como mediadores entre espacios culturales aislados el uno del otro. Sin embargo, el sentido intrínseco del tratado pictórico queda más allá de estas formulaciones; tiene que ver con la relación entre los signos de significado literal y representativo por un lado y los de significado figurativo y simbólico por otro.



Figura 26. El perezoso capitán Inca Yupanqui (145).

El significado iconográfico intrínseco: Robar los signos de sus inventores

La introducción de la iconografía simbólica religiosa en composiciones evidentemente documentales levanta la duda sobre la relación de los modelos culturales europeos y andinos; hasta aquí los hemos interpretado como distintos y aislados. Aunque el empleo de los íconos cristianos puede que parezca ser una estrategia por la cual la experiencia andina está obligada a conformarse a un modelo no-andino, se puede demostrar que ciertos signos, como el rosario ya discutido, funcionan como mediadores entre los mundos andino y no-andino. Los referentes de estos nuevos signos no son los artefactos ordinarios de la vida diaria sino, al contrario, conceptos teológicos simbólicamente representados.

Estos signos no sólo señalan un referente externo (la iconografía tradicional cristiana = la importación de una ideología extranjera a los Andes); más significativo todavía es el hecho de que funcionan metalingüísticamente para interpretar las otras configuraciones de signos. En este nivel del análisis, el término "andino" sigue refiriéndose a fenómenos temporales concretos y la etiqueta "no-andino", a los valores espirituales y fenómenos simbólicos cristianos.



Figura 27. Los buenos cristianos principales (775).

La paloma/halcón, la hoja de higuera y la borla real del Inca

Más revelador que la representación de la relación social entre el andino y el colonizador europeo en la *Nueva crónica y buen gobierno* es la representación de la relación entre la sociedad andina y los valores espirituales cristianos. La importancia crítica del conjunto total de valores, dogmas y principios morales del cristianismo es que viene a ser el mediador entre los espacios culturales europeos y andinos. El repaso del texto sugiere esta estrategia; el cronista y vasallo quechua-hablante se dirige al rey extranjero a través de los íconos del papado católico y la Santa Trinidad en las primeras páginas del libro. Incluso emplea la paloma que representa el Espíritu Santo en el primer dibujo que ofrece de personas andinas (Figuras 20, 28, 29).

El signo de la paloma interpreta el signo del señor andino en el traje exótico, proclamando así su cristiandad devota y su alta civilización a la vez que niega cualquier sugerencia de barbaridad. Sin embargo, la paloma efectúa la mediación terrestre-andino/espiritual-cristiano de una manera todavía más sutil y comprensiva. Esta paloma no es la que convencionalmente representa el Espíritu Santo en la iconografía occidental; en cambio, sus talones extendidos, en el dibujo de la Santa Trinidad, lo hacen parecer más un pájaro de caza que una paloma de la paz (Figura 29). Las uñas feroces, en realidad, hacen que la figura sea casi idéntica al halcón que

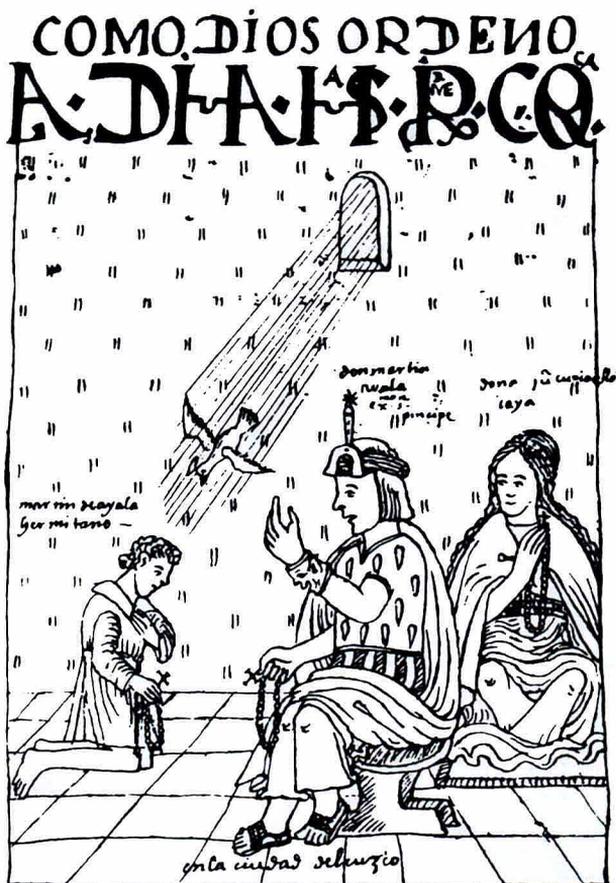


Figura 28. En la ciudad del Cusco: La conversión de los caciques y del hijo mestizo (14).

apoya y aparece en el escudo inventado por el autor, representado en la portada de la obra (Figuras 20)¹³.

El conocimiento y el dominio de los códigos iconográficos de la pintura occidental religiosa por parte de Guamán Poma, sugiere que esta paloma tan libremente interpretada, es una transformación de una figura clave iconográfica. Este paloma/halcón representa la síntesis de un motivo naturalista andino y un concepto simbólico religioso dentro de una sola forma; así, este signo media entre la cultura andina y los valores extranjeros no sólo al entrar en el espacio cultural andino sino al tomar una de sus formas indígenas. Como el símbolo cristiano más frecuentemente usado en el texto, la andinización del signo de la paloma es una estrategia tan audaz como poderosa.

El "áuito de Adán", las ropas de hojas de Adán y de Eva, ya fueron descritas como el signo asociado con los orígenes de la raza andina. Sin embargo, vista en relación con las descripciones de la mitología bíblica, tanto la ropa de hojas como la borla real del Inca (el *masca paycha*) son

¹³El autor identifica específicamente este pájaro como un halcón cuando da los significados de sus nombres totémicos, (*quaman* quiere decir halcón y *poma*, león, p. 65); el mismo escudo se representa en el dibujo que retrata a su abuelo, el señor de Chinchaysuyu, Guamán Chava (p. 167).

CORONICA

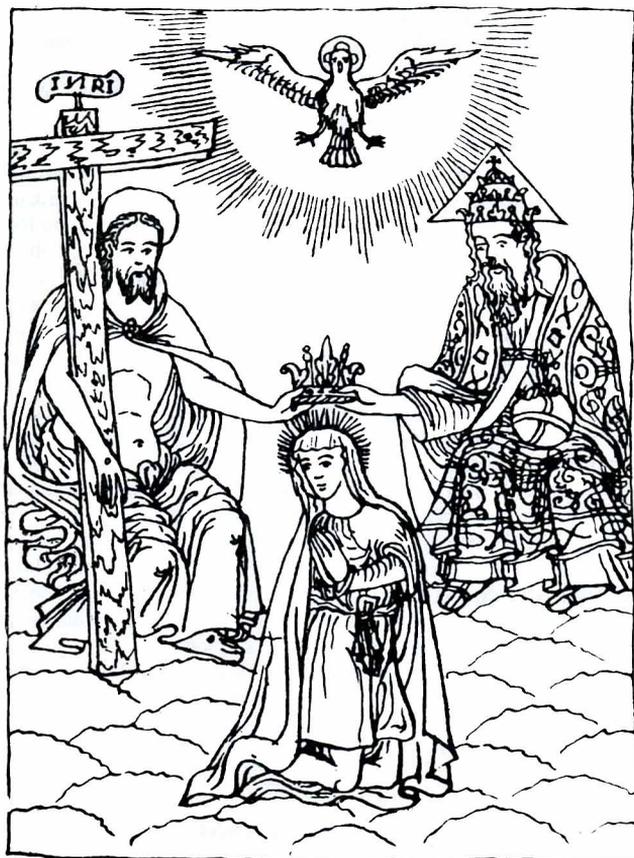


Figura 29. La Santísima Trinidad y la Virgen María (2).

signos que señalan la integración de temas temporales andinos y los simbólicos bíblicos. En el primer caso, la representación naturalista de una escena andina se modifica por la incorporación de una forma simbólica extranjera (el traje de hojas); en el segundo, la presentación documental andina se ve afectada por la introducción de un concepto simbólico cristiano (el nacimiento del Mesías).

Aunque el dibujo de la generación original andina, la *Vari Vira Cocha Runa*, representa una época mítica, el dibujo mismo tiene un significado literal (Figura 15). La figura del hombre emplea el palo andino, el *taki chaglla*, que se usa todavía hoy en los Andes; su esposa le ayuda a sembrar la tierra. El signo simbólico es el traje de hojas, y, curiosamente la barba de estilo europeo en el rostro del indio que normalmente no es barbudo¹⁴. (En un momento determinado de su narración de la historia antigua, Guamán Poma insiste en la falta de barba por parte de los

¹⁴Fiel a la norma, Guamán Poma siempre retrata a los hombres indios sin barba. La única excepción en la obra, salvo el barbudo hombre *Vari Vira Cocha Runa* que así indica su ascendencia de Adán, es un compatriota y enemigo personal de Guamán Poma cuyos feos bigotes de gato pueden interpretarse como señal de la práctica de un libertinaje a la europea.

andinos para probar que no descendieron de las razas semíticas (p. 60). Puesto que Adán mismo se retrata en el texto sólo en una desnudez estilizada o llevando pieles de animales (Figuras 10, 14), el uso selectivo de los trajes de hojas presta un valor simbólico al tema pictórico indígena que no está presente ni en el dibujo del sujeto original (Adán).

El "áuito de Adán" está identificado explícitamente por Guamán Poma como una característica distintiva de la civilización de su raza (pp. 89, 875). El empleo de este signo en el retrato de los primeros andinos, que copia también el detalle de la barba masculina, hace a la figura representada más como Adán que Adán mismo.

La *masca paycha*, un atributo del traje histórico incaico, se convierte por su ausencia en el signo simbólico de valores cristianos. Es decir, en todos salvo uno de los retratos de los Incas y las narraciones en prosa que los acompañan, la *masca paycha* es un rasgo característico. La borla real está visiblemente ausente del dibujo y de la descripción verbal de Sinche Roca, el Inca cuyo reinado coincidió, en la versión guamanpomiana de la historia incaica, con el nacimiento de Jesucristo (Figura 30). Al interrumpir en este momento la narración de las biografías de los Incas para retratar una segunda vez la escena del Nacimiento e interpolar varias páginas de prosa relacionadas al tema, Guamán Poma permite que la ausencia de la borla real en el retrato de Sinche Roca sea interpretada como un medio iconográfico de integrar simbólicamente los acontecimientos que había organizado para ocurrir simultáneamente. Es decir, la *masca paycha* ausente es una "flecha" invisible que indica la incorporación del acontecimiento fundamental en la historia espiritual del Occidente en los vaivenes de la historia antigua andina.

Los dos usos simbólicos de la vestimenta sugieren la creación de un modelo cultural en el cual E (el espacio cultural exterior) se refleja en I (el espacio cultural interior andino). Esto es, los valores simbólicos extranjeros se integran gráficamente al espacio aparentemente documental andino. Los signos iconográficos proyectan sombras muy largas, y su efecto es el de colorear la pintura de los primeros andinos con toques de la tradición bíblica y pincelar el retrato del Inca de tal manera que se indica el conocimiento implícito de la venida del Mesías cristiano. La paloma/halcón del Espíritu Santo también se desliza en las salas donde los andinos devotos practican su nueva fe; la paloma es la flecha que señala su piedad¹⁵.

Todas las estrategias descritas aquí parecen razonables, dada la defensa ardua de los andinos como cristianos por parte de Guamán Poma en su intento de reclamar los derechos de ellos como ciudadanos de una nación cristiana. Uno se pregunta por qué, al mismo tiempo, el cronista-memorialista pinta a la vez y determinadamente, a su pueblo en compañía del mismo Satanás.

El signo del demonio: su presencia y su ausencia

La aparición de Satanás como acompañante de las figuras que representan a personas andinas ocurre en dos tipos de situaciones; una en la que andinos de épocas antiguas o modernas se dedican a la brujería (Figura 11), y la otra en la que el indio contemporáneo está representado cometiendo crímenes, como el robo de una llama y un caballo, que se presenta en una composición titulada "la vida de los ladrones" (Figura 31). El ícono del diablo es la bestia convencional con cuernos, alas y rabo y su supervisión de los ritos de los brujos incaicos está de acuerdo con el esquema narrativo en el cual Jesucristo nació durante el reinado del segundo Inca y San Bartolomé fue al Perú a cristianizar al pueblo andino en la época apostólica (p. 92).

Aunque Guamán Poma no llega a declarar que los Incas practicaban el cristianismo, su empleo del motivo del diablo es el signo negativo de un gesto afirmativo. El demonio entre los brujos significa implícitamente una conciencia, aunque vaga, de la ideología cristiana del mundo por parte del pueblo andino.

¹⁵Ver Valesio (1978: 26-27). Los andinos arrodillándose en una actitud de piedad y de veneración cristianas siempre se encuentran sobre un fondo de paredes y ventanas (pp. 835, 837, 847, 852). Guamán Poma habría organizado así la representación de la cristiandad de los andinos para evitar cualquier confusión con la práctica andina pagana de la veneración de las *wagas* (los lugares y objetos sagrados).

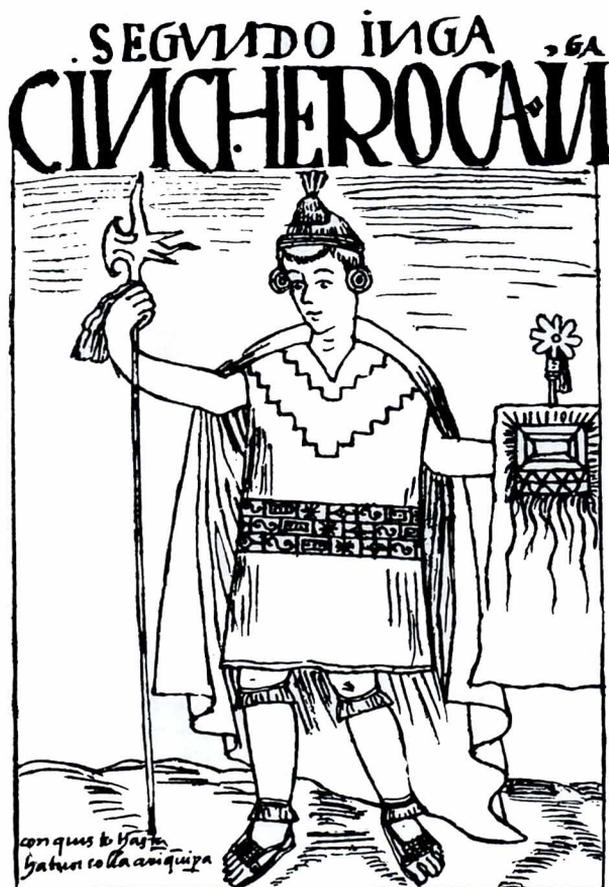


Figura 30. El segundo Inca, Sinche Roca (88).

Por otro lado, el significado de la presencia de Satanás en dos dibujos de la época moderna es la violación a sabiendas de los diez mandamientos por parte de los indios contemporáneos. La brujería es de nuevo la práctica que aporta la condena impartida por el signo del demonio; el robo es la otra ofensa tan severamente censurada. Mientras que Satanás no está presentado en otras escenas que muestran la violación de los mandamientos judeocristianos, su asistencia a la ruptura del octavo puede explicarse por la vestimenta desabrida de *dandy* europeo que lleva puesta el indio ofensor. A través de su obra, Guamán Poma llama a la presuntuosa utilización de formas ricas de atuendo por sinvergüenzas y trepadores sociales uno de los síntomas principales de un "mundo al revés" moral y socialmente¹⁶. Aquí condena la violación de un código semiótico usando el signo más poderoso de otro código semiótico.

El demonio y la paloma son automáticamente signos metalingüísticos cuando se emplean en dibujos cuya expresión es natural y cuyo significado es literal. Se mantienen necesariamente fuera del mensaje iconográfico sin convertirse en parte de él sino que lo comentan. En el

¹⁶Guamán Poma asocia el abandono por los andinos de su manera tradicional de vivir y la negación de sus deberes con el rechazo de la forma nativa de vestir (p. 887). El comportamiento vicioso y desenfrenado del colonizador y el indio igual, incluyendo la usurpación por los curas de poderes temporales, la prostitución y toda forma de vicio, están señalados por el uso de trajes lujosos que disfrazan y esconden el rango y el puesto del que lo lleva puesto (pp. 593, 942, 1138).

Conclusiones

Los extremos de significados simbólicos y literales del texto visual de Guamán Poma están ocupados por la imaginería de la iconografía cristiana y por la documentación de los códigos, europeo y andino, de indumentaria. Entre ellos se sitúa el sistema literal/simbólico de la representación de fondo. Estos códigos por separado funcionan en la interpretación de signos que representan los principales temas iconográficos de, primero, lo étnico andino, y segundo, lo europeo colonial. Aunque el significado transmitido por estos signos metacríticos varía de acuerdo a su valor como significantes literales o simbólicos, el principio que define y moviliza su actuación es el mismo.

A nivel de la relación de I, como sociedad andina, con E, como la europea, un sistema de significación queda establecido por el cual ciertos signos, identificados tradicionalmente con la cultura occidental, se transfieren al espacio I (andino). El significado establecido por los criterios de E se substraen de E y se revivifican en I, como en la transferencia del atuendo cortesano de virrey español al noble *Capac Apo*. En el caso de la indumentaria cortesana femenina, el efecto es mayor porque los signos se toman por modelos abstractos europeos sin nombre y se vivifican en las personas de la *Coya* y la *Apo Curca Uarmi*. Con respecto al fondo pictórico, el paisaje de Adán en su perfección casi total se convierte en el campo de la experiencia andina y permanece en él.

A nivel del contacto entre el mundo andino como I y el otro mundo de la espiritualidad cristiana como E, el patrón idéntico de transferencia se apropia de la vestimenta convencional de Adán como el símbolo prototípico del hombre andino; la eliminación del signo imperial de realza incaica traslada simbólicamente el nacimiento del Mesías cristiano al reino andino. Del mismo modo, la representación inicial del valor negativo de E del demonio con brujos incaicos reitera el ejemplo de aportar trazas de E a I y establece, en este caso, una relación exclusiva. Una estrategia similar ocurre no a través de la combinación de varios sino en la constitución de motivos individuales, cuando la paloma como Espíritu Santo y el paisaje serrano de Adán se materializan como formas indígenas andinas.

Estos son todos signos europeos, sin embargo, y hay que enfatizar que no constituyen el mensaje del texto; son por el contrario sus señales metalingüísticas. Vistas como tales, el uso de esos signos no-andinos aclara el carácter de la *Nueva crónica y buen gobierno* con respecto a su orientación codificadora o descodificadora. El mensaje del texto, descifrado de acuerdo al diseño espacial de la modelación cultural, establece que el límite cultural general, y específicamente el social y moral, entre los mundos coloniales andino y europeo, es firme; que el espacio cultural de I y el espacio cultural de E son entidades separadas y diferentes entre sí en todas las formas posibles; y a la inversa que en el modelo europeo común, el andino representa la civilización, el europeo, la barbarie.

La civilización de I es, no obstante, ininteligible a E. Mientras que el texto iconográfico transmite un mensaje que es orientado hacia I (el codificador) a través de signos parcialmente indescifrables por el público E, la transmisión de ese mensaje depende de signos metalingüísticos que son orientados al descodificador.

El dibujo del mandoncillo o *Pichica camachicoc* llevando el rosario y presentado delante de un fondo medio europeo medio andino encarna esta aproximación (Figura 7). Para el espectador de E, esta figura extraña no transmite más que su propio exotismo. A pesar de esto, el cuadro, una vez descifrado, nos dice que ese humilde funcionario andino ha de ser la fundación de la organización socio-política indígena de la colonia. La función del rosario y de la habitación de estilo europeo en este contexto es la de domesticar la imagen, la de hacerla inteligible y aceptable.

No obstante, la integridad de I, comunicada a E por medios que a éste último le son familiares, permanece intacta. Como ya se ha dicho, la recreación de la relación entre los andinos y los valores simbólicos cristianos hace un papel mayor en este texto que el de los andinos y la sociedad europea como tales. En efecto, la fusión concienzuda de valores cristianos y la cultura andina resulta de haberse eliminado en la primera la identificación con la esfera colonial europea. En el modelo cultural de Guamán Poma lo europeo y lo cristiano nunca están presentados en relación de privilegio o de equivalencia; por lo tanto la integración de lo andino

con lo cristiano nunca significa la europeización del indio o la imitación de costumbres extranjeras a expensas de las suyas.

El dibujo del mandoncillo es un signo perfecto del modelo indocristiano, y su pureza y separación de E se suma en esta representación, cuya exclusividad se confirma por la ausencia de otro signo potencial: En ninguna parte del texto existen representaciones de andinos y europeos juntos en actitud de armonía cívica. En un momento legendario en la historia de la conquista, el príncipe Inca Sayri Topa y un virrey español están presentados conversando tranquilamente (p. 442). Esta imagen, sin embargo, se pierde y no se recupera en la historia de la colonia peruana. La dicotomía fundamental de los espacios culturales andinos y europeos es el principio motivador del modelo cultural presentado en la *Nueva corónica y buen gobierno*. Sólo simbólicamente, en las fauces del infierno, vemos a las figuras del europeo y del indio reunirse en espíritu comunitario (Figura 32).

La capacidad que tienen estos signos visuales para significarse e interpretarse mutuamente se desata efectivamente por el uso de métodos semióticos. Estos dibujos en particular se han juzgado muchas veces como emblema de un consentimiento tímido a la fuerza abrumadora de la aculturación. Transmiten, sin embargo, un mensaje contrario, implícito pero bien definido. El descifrar ese mensaje y todas sus sutilezas sugiere que se puede entender la producción artística de la experiencia policultural, creando perspectivas nuevas sobre las aparentes asimilaciones y vislumbrando las formas dinámicas de la resistencia a la colonización.



Figura 32. La ciudad del Infierno (955).

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Rolena
1974 Racial Scorn and Critical Contempt. *Diacritics* 4(4): 2-7.
1984 Paradigmas perdidos: Guamán Poma examina la sociedad española colonial. Revista *Chungará* N° 13, Universidad de Tarapacá, Arica-Chile: 67-91.
- BEAUJOUR, Michel
1977 For a Science of Literature. *Punto de Contacto/Point of Contact* 1(4).
- BOKLUND, Karin
1977 On the Spatial and Cultural Characteristics of Courty Romance. *Semiótica* 20(1/2): 1-37.
- ESPINOZA, Soriano
1975 Los mitmas huacacuntu en Quito o guarniciones para la represión armada. Siglos XV y XVI. *Revistas del Museo Nacional* (Lima) 41.
- GAYTON, A. H.
1967 The Cultural Significance of Peruvian Textiles: Production. Function. Aesthetics. En: *Peruvian Archaeology: Selected Readings*, John Howland Rowe and Dorothy Menzel (eds.), Palo Alto, Calif.: Peek.
- GUAMAN POMA de AYALA, Felipe
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.
- LOTMAN, Juri M.
1975 On the Metalanguage of a Typological Description of Culture. *Semiótica* 14(2): 97-123.
- LOTMAN, Juri M.; USPENSKIJ, B. A.; IVANOV, V. V.; TOPOROV, V. N. y PJATIGORSKIJ, A. M.
1973 Theses on the Semiotic Study of Cultures (as applied to Slavic texts). En: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Jan van der Eng and Mojmir Grygar (eds.). El Haya: Mouton. pp. 1-28.
- MURRA, John V.
1962 Cloth and its Functions in the Inca States. *American Anthropologist* 64: 710-727.
- 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. pp. 155-213. Lima: Biblioteca de Antropología.
- PANOFSKY, Erwin
1955 *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday.
- SCHAPIRO, Meyer
1973 *Words and Pictures: On the Literal and Symbolic in the Illustration of a Text*. (=Approaches to Semiotics, Paperback Series, ed. by Thomas A. Sebeok, 11). El Haya: Mouton.
- SHUKMAN, Ann
1977 *Literature and Semiotics*. (=Meaning and Art, ed. by Benjamin Hrushovski and Jonathan Culler, 1). Amsterdam: North Holland.
- VALESIO, Paolo
1978 *The Practice of Literary Semiotics*. *Punto de Contacto/Point of Contact* 2 (1): 22-41.