

Una tentativa espacio-escritural de la conquista de una identidad: El manuscrito de Huaman Poma de Ayala

MARC BOUYER

Con una apreciación tal vez un poco libre del tema de este seminario, he centrado mi ponencia sobre la escritura en el espacio de la imagen. Así que no voy a contemplar la escritura en su momento de aparición en el nítido espacio de la hoja blanca, ni en el proceso creativo de espacio propio cuando ella genera en el acto de la producción escrita su íntimo mundo de existencia. No diré nada, o casi nada del «no escrito» que la aspira y le ofrece el aire y la respiración cuando la mano del escritor o el teclado de la máquina alteran el tenso silencio del espacio prometido. ¡No! Yo quisiera más bien como lo declara *Claude Frontisi* en el N° 15 de la revista «*Art Studio*»: precisar las formas del «intercambio que existe entre lo icónico y lo escrito cuando tienden a liberarse de sus respectivos papeles consagrados, cuando convergen o fusionan en la práctica pictórica». Es que me parece que aquellas formas de intercambio, de comunión, de convivencia, aquellos senderos de citas, aquellos atajos o recovecos alimentan una dinámica de la lectura y entretienen una relación intelectual y cultural, pasional y a veces humorística con el lector-espectador. He escogido para presentar estas posibles formas de relación, escritura-espacio de la imagen, la obra de *Huaman Poma de Ayala* escrita a finales del siglo XVI y principios del XVII: *Nueva Coronica y Buen Gobierno*.

¿*Cuáles serán las preguntas?* Pues diré que mi intención es de saber un poco mejor cómo la escritura y la imagen se las arreglan para romper esta represión inicial de la escritura que fue la imagen, y viceversa. Saber cómo en un mismo espacio coinciden dos discursos de naturaleza aparentemente tan distante y comprender porqué no disyuntan, y cuando pasa, ¿Qué pasa? También creo que preguntando a la escritura porqué y cómo se mueve en el espacio de la imagen se cala la primera intención del artista, incluso la segunda, cuando no algo más hondo, relacionado con la memoria histórica, con la recreación de una sociedad o de una época. Además, de paso, pueden

aparecer unas hipótesis que son a mi parecer en el descubrimiento de realidades el momento más excitante de la investigación.

¿Por qué la obra de Huaman Poma de Ayala? Porque es un monumento clave de las crónicas de la conquista de América. Ofrece a la vez una suma icónica considerable, con más de trescientos dibujos y abundante texto. Porque en estas láminas aparece la escritura como un constituyente natural del discurso vulgarizador y didáctico. Porque también este corpus iconográfico fue hasta los últimos años poco investigado.
¿De qué se trata en este documento?

Cinuenta años después de la Conquista Española, un indio, un hombre andino, cuenta la grandeza y la destrucción del imperio inca. El manuscrito titulado «Nueva Crónica y Buen Gobierno» fue escrito entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII. Acabado en 1615, fue descubierto en 1908 en Copenhague por el investigador alemán Richard Pietschmann y presentado en el XVIII Congreso Internacional de Americanistas en Londres en 1912. Es más que una mera crónica, es una crítica de la religión impuesta, un requisitorio violento contra la Conquista y la pacificación. Es un fresco de la vida del indio oprimido por el Inca y por el Virrey y también una crónica autobiográfica en imágenes. Presenta precisión y riqueza temática, desde la organización del mundo hasta los detalles de la vida cotidiana. Es una «información andina», entre los criterios andinos tradicionales y los europeos importados en el siglo XVI. A pesar de esas aportaciones extranjeras se puede considerar sin embargo como la menos «contaminada» por «lo europeo». Presenta un estilo abigarrado y confuso, debido a la práctica de los dos idiomas: *el quechua* y *el español*, pero esto no le quita esta cualidad fundamental de ser el conjunto más importante de representaciones gráficas de cualquier tipo de documento andino durante la época colonial. Además es un documento comprometido que propone mejoras para un «Buen Gobierno» de PERU. Su intención no es solamente la de enseñar sino demostrar y convencer. ¿A quién? Al rey Felipe III de España a quien va dirigido. La presencia casi constante de letra en los dibujos, y a veces de dos letras, la quechua y la española, sus formas de aparición y su papel de intervención en el mensaje verbo-icónico nos pareció merecer una particular atención.

De manera general, aunque no exclusiva, la iconografía se presenta en dibujos que ocupan un folleto del manuscrito, en frente, una página correspondiente contiene el texto que cuenta los hechos referidos. En numerosos dibujos aparecen frases o trozos de frases, palabras sueltas, o nombres, o apellidos, o fragmentos de diálogos, párrafos cortos explicativos, como si existiera entre el texto de la crónica y el espacio del dibujo, un fenómeno de deriva, de translación, una ósmosis entre lo escrito y lo pictórico, una presencia residual apreciable de lo verbal en la imagen, como si, al fin, la escritura se escapase del relato compuesto para aparecer en los huecos blancos del dibujo, en los capiteles y nichos de la imagen, pero bajo otra forma. Entonces: *¿Dónde y cómo aparece?*

Primero, en la parte alta de la imagen, dos líneas de escritura encabezan el dibujo, una en letra pequeña, la otra en letra gorda con la grafía acostumbrada de la época, es decir, con esta dimensión llamativa tradicional en los manuscritos enluminados que infiere al texto la majestad y la solemnidad de la interpelación al lector. Es ésta una tradición ornamental y decorativa que atraviesa la Edad-Media y el Gótico y sigue viva en el Renacimiento. Huaman Poma que solía consultar los libros religiosos, pudo asimilar esta tradición de los manuscritos y textos de la época y reutilizar esta inflación de las primeras palabras como regla del buen escritor. Esta manera de proceder da un *carácter decorativo* a la letra que la desestabiliza de la norma escrita regular y le confiere ya un carácter icónico. Así que la letra es letra mayúscula de tamaño mayor en la segunda línea. Domina, corona el espacio del dibujo y sigue después en letra cursiva el texto; un texto que no es el de la crónica a pesar de que a veces aparezcan las mismas ideas, los mismos hechos, o los mismos detalles. Esta escritura cursiva recorre el espacio del dibujo, aparece y desaparece, se cifra en los sitios más variados, se interna en los cuerpos de los personajes, en los objetos, desborda del cuadro, se destruye y flota en el aire cual palabra voladora. Conviene aquí recordar que lo esencial del conocimiento que tenemos de la historia de la América precolombina proviene de crónicas tardías, compuestas por lo que contaron los indios informadores después de la conquista, es decir esencialmente a base de tradición oral recogida por los cronistas españoles a mediados del siglo XVI: *Bernardino de Sahagún* y *Diego Durán* en México y *Huaman Poma de Ayala* en Perú. El quechua no existía como lengua escrita. Este predominio de las fuentes orales de información, con su poesía y su fragilidad, es fundamental para entender cómo la escritura en el espacio de la crónica que nos ocupa, concretizó en el dibujo la veracidad de lo contado.

Pero, *¿Qué cuenta esta escritura y con qué formas?* En muchos dibujos sirve para identificar a los personajes, los animales, los sitios y los objetos, con una preocupación realmente científica de historiador de Indias. Entonces, puede formar una aureola seglar alrededor de la cabeza del personaje, en el caso de querer identificarle con pelos y señales; pero lo hace de manera bastante torpe, casi basta, sin la elegancia de un Simone Martini o de una Fra Angélico, pero imponiéndole el sello de la verdad, de la autenticación verificada, con el realismo humano del testigo verídico. Otras veces, aparece en el pecho, o sobre el brazo o en el mismo hombro del personaje. Este papel identificador de la escritura se sitúa entonces en un espacio que puede considerarse como revelador, específico de la persona en su situación social: al Padre sobre el hábito, al soldado en el casco, al intérprete en el «brazo hablador». Entonces la escritura toma posesión del espacio del cuerpo de los personajes del dibujo cuando éste describe sus acciones, sus características. Se encarna en ellos, se amolda a sus medidas, a sus vestidos. Se integra. Con este proceso de integración corporal al dibujo, se puede hablar de la plasticidad de esta escritura y este carácter flexible se puede verificar aún mejor en las escenas de diálogo. En estas, la escritura respeta los movimientos, los subraya, vivifica su grafía para amoldarse a la manta del indio, al cuello del caballo, para *traducir plásticamente* la tensión de un *diálogo de opresión*. Da así la

impresión de acercarse más íntimamente al dibujo, casi ya de incorporarse a él. Tal vez por nostalgia de sus lejanos orígenes, tal vez por su específica adaptabilidad a repartirse en todo el espacio como lo hiciera la voz sonora de una palabra enunciada. Al manar de la boca concretiza flechas verbales, armas retóricas que rasgan el espacio del diálogo. Así puede rellenar todo el espacio que separa a los locutores cuando el artista quiere hacernos sentir y visualmente compartir la entonación. En el campo fundamentalmente de la evangelización la visualización retórica cubre el espacio de la iglesia para construir concretamente el puente de las palabras divinas que unen al Padre con la comunidad india. Entonces la escritura cursiva forma una trama triangular y densa de las palabras en el *espacio de la relación ideológica*. Otra forma de relación espacial es el intercambio de discursos cuyos finales de frases se encuentran simbólicamente y concretamente reunidos en un espacio común de cita y de comprensión. Este espacio puede ser más o menos reducido, pero *simboliza el tiempo de elocución* y también la actitud mental de comunicación de los locutores. Las líneas se acercan, se reúnen, y a veces se cabalgan, hasta formar un texto único, como en las escenas de requerimientos... de amores («Sombra de nuestros secretos, sombra que nos oculta ¿Dónde está la rosa? Aquí está. ¿Dónde están los verdes prados de Chiuna? Aquí están...»).

Si en unos dibujos la escritura reintegra su papel de expresión escrita, ofreciendo ejemplos de documentos escritos, o en elaboración: una petición, una carta, una cédula; en otros la cursiva acompaña el movimiento flexible de las manos de los locutores y rompe entonces con las normas directivas de la escritura reglamentada, se relaciona más con la libertad de expresión de los bocadillos y de las pompas de las tiras cómicas y de los tebeos. Toma libremente posesión del espacio, no limita ni cerca su terreno de expresión, queda flotando. Este espacio, lo estructura y lo dinamiza por los negros trazos que relacionan a los personajes entre sí, a los personajes y a los objetos, a los personajes con la acción y recíprocamente. En breve la escritura *concretiza el peso de la oralidad*. Incluso, a veces, se hace conquistadora cuando se escapa del cuadro como si su vitalidad la hiciera beneficiar de una libertad más allá de las consabidas fronteras del marco. En fin, se puede decir que el texto pictórico de la crónica de Huaman Poma de Ayala presenta una *doble dimensión espacial*, la del mismo dibujo llano, sin sombras, con ingenua perspectiva, que hace pensar en una iconografía más bien documental que no artística, y la de otro espacio, el de la escritura y de la palabra que se mueven con toda libertad, integrando al dibujo la dimensión verbal que permite organizar la lectura histórica.

Última notación: la escritura es doble, ambigua, mezcla en un mismo espacio el español y el quechua. Esta realidad visual es el eco en la escritura de otra realidad, la de la historia del hombre americano y la de las fuentes de información. Cuando hace coincidir los dos idiomas en el espacio del dibujo, Huaman Poma realiza simbólicamente en el Perú del final del siglo XVI la difícil cohabitación de dos mundos. Al poner en escena el choque cultural de las dos civilizaciones, la europea y la americana, realiza también la *visualización del mestizaje*. En efecto el contacto lingüístico fue un

aspecto clave de la Conquista. Imponer el idioma era mayor victoria que la de las armas. Pues, por primera vez la presencia visual del quechua frente al español, testimonia de una resistencia contra el idioma del conquistador y de cierta convivencia forzada en la colonia. Esta presencia de escritura fonética quechua cumple con el compromiso de la «Nueva cronica y Buen Gobierno», obra que defiende al hombre andino y a su cultura frente a las aportaciones del invasor. Esto se verifica en muchos dibujos donde la escritura hace del espacio un *espacio esencialmente quechua*. Pero este espacio es andino por otras razones.

Aludir al espacio quechua es evocar un punto importante de la organización de los dibujos. Huaman Poma cuando construye su crónica la estructura tanto en el espacio geográfico como en el de su relación pictórica a partir de los conceptos espaciales andinos y europeos. Cuando digo a propósito de un dibujo que la escritura indígena crea un espacio quechua, no me limito a constatar la omnipresencia del idioma indio, sino que afirmo también que el mismo dibujo responde o puede responder a los *criterios andinos tradicionales de la visión del espacio*. Esta visión es dual en toda el área andina. Se reparte entre el “*hanan*” que significa alto, la derecha, dentro, cerca y corresponde a lo masculino; y el “*urin*” que significa bajo, izquierda, fuera, lejos. Si examinamos con atención una serie de dibujos, podemos constatar que los oprimidos, los vencidos, los débiles, las víctimas están en “*urin*”, a la izquierda, en la parte baja, y que los vencedores, los ajusticiadores, los fuertes, los dominantes están en “*hanan*” a la derecha, en la parte alta. A veces se invierte la posición: el indio víctima está a la derecha y abajo, el opresor a la izquierda y arriba. Es que entonces podemos pensar que Huaman Poma toma posición y *subvierte el orden andino* para juzgar la acción, condenar la injusticia. Conserva la evidente dominación del conquistador para denunciar el abuso pero lo sitúa en «*urin*» en una posición moral de debilidad y de condena. El indio al contrario, está en «*hanan*» a la derecha y cobra entonces fuerza del derecho del oprimido. Así nos damos cuenta que los dibujos pueden obedecer a unas reglas bien precisas de representación del espacio y que la escritura en quechua sirve para reafirmar la especificidad del origen andino de la representación espacial. En otros casos esta escritura modera o activa la dinámica del espacio: lo puede transformar en campo de paz o en campo de batalla. En el primer caso la escritura es horizontal y reposada, en el segundo su desestabilización con oblicuas y diagonales visualiza el inquieto conflicto.

Quisiera ahora reparar en unas nociones que me parecen útiles para sintetizar lo que hemos intentado identificar en esta rápida observación de la crónica de Huaman Poma de Ayala. Refiriéndonos a los trabajos de Rolena Adorno («Cronista y Principe», 1989 Syracuse University. E.U.), podemos decir que Huaman Poma cuando emprende la *recreación del pasado*, no lo hace únicamente para dar explicación del presente sino también para dar forma al futuro, al suyo y al de la colectividad de su pueblo, para un «Buen Gobierno». Con este fin el artista-autor tiene que hacer la transición de la cultura oral de la herencia andina a la asimilación de lo escrito utilizando

el medio pictórico. Este proceso gráfico de la comunicación visual le permitió salvar la barrera que separa *las dos culturas* y fue un mediador entre el recuerdo del pasado andino y el enfrentamiento americano-europeo. En este punto se tiene que precisar que la noción de texto supone la interacción entre las representaciones visuales y verbales. Recuerdo que lo verbal representa aquí el texto voluminoso que acompaña los dibujos y que nosotros nos centramos también en otra realidad verbal, la interna del dibujo. A este nivel Adorno sugiere reemplazar la oposición binaria visual/verbal por un sistema de tres términos: 1) *lo visual* 2) *lo verbal y lo escrito* 3) *lo oral no escrito*. Hace también dos observaciones. Primero, que la oposición visual/verbal es aquí particular porque el que escribe y el que dibuja son una sola persona. Lo que es excepcional. Segundo, que Huaman Poma produjo los textos escritos y pictóricos en forma coordinada, dibujando a menudo un texto pictórico y luego elaborando el texto escrito para acompañarlo. Además, según Adorno que consultó el manuscrito, se puede pensar que la escritura cursiva fue añadida después de redactar los textos, respetando el siguiente orden: 1-*Dibujo*, 2-*Texto*, 3-*Escritura*. Esto significa toda la consideración que tenemos que dar a la imagen que no sería en este caso solamente la ilustración de un texto sino que sería «primera» en la estrategia del discurso de la crónica, la escritura viniendo a rematarla. Este discurso es la recuperación de una tradición oral que para Huaman Poma tiene un enorme valor frente a la tradición escrita. Tradición oral, palabra, que a veces en el espacio del dibujo desdice la escrita. Con tales perspectivas ya medimos la importancia de la parte escrita del dibujo tanto en el plano informativo como en el didáctico y conflictual. Huaman Poma utiliza sus propias leyes de composición para que lo visual realice el acto de mediación entre las tradiciones andinas y las europeas escritas. Desde luego estamos en un caso de *producción artística bicultural*, en el que la escritura visualizada en los dibujos desempeña un papel realmente original.

Recordemos ahora algunos elementos de la teoría semiótica sobre el poder de la comunicación visual expresados por *Roland Barthes*. Para él: «La imagen visual posee una capacidad especial para prestar a sucesos apócrifos la ilusión de la realidad y a los acontecimientos únicos, el aspecto de repetición que falta en la mera aseveración verbal». Los sucesos milagrosos o inauditos pierden entonces su elemento de rareza o incredulidad. La representación gráfica puede comunicar un sistema de valores como si fuera un sistema de hechos. En el caso de Huaman Poma se puede decir que el texto visual es un tipo de *discurso mítico*. Representa una estrategia de conocimiento y de interpretación de la realidad y puede ser considerado como un *mito pictórico* capaz de ofrecer una visión coherente de la historia andina. Según Barthes, el poder de la imagen procede por imperativo, ésta es al mismo tiempo generalizada, neutral e inocente. Así podría explicarse la confianza que Huaman Poma confiere a su narración pictórica. A esta inocencia de la imagen puede añadirse otra, la del estilo pictórico. En efecto, los dibujos sencillos, ingenuos, a veces bastos, presentan este frescor de los cuadros «primitivos», tanto en las figuras como en la escritura que asevera cierta autenticidad fundamental. Pero, veamos qué pasa en el dibujo, en el de la página 306 por ejemplo. A este dibujo corresponde el texto siguiente: «307/309 El

tercero castigo. Castigo de adúlteras, preguntaba si se consentían los dos para hacerlo de castigar igualmente, fueron sentenciados a muerte tirándole piedras en el sitio que le llaman Uinpillay; y si le fuerza el hombre a la mujer, sentencia al hombre a la muerte, a la mujer le sentencia docientos azotes con sogas de toclla y destierro al depósito de las monjas acllaconas, para que sirva toda su vida en aquella casa; ya no hace vida con su marido porque fue afrentada, uachoc, adúltera. Y si lo forzó la mujer al hombre, le sentencia a la mujer a la muerte, y al hombre a los azotes y destierro a la montaña, a los indios chunchos, para nunca más parecer; y si se consientes los dos, mueren juntamente y no le han de enterrar, que allí le han de comerle los buitres y zorras, y los huesos han de estar por los suelos tendidos; que esta justicia y ley tenía en todo el reino puesta y los castigaban los corregidores, tocríoc, y los jueces, michoc, y juez de omisiones, quileschachi cimiapac; y así andaba la tierra muy justa con temeridad de justicia y castigos y buenos ejemplos; con esto parece que eran obedientes a la justicia y al Inca y no había matadores ni pleito ni mentira ni peticiones ni proculadrones, ni protector, ni curador interesado, ni ladrón, sino todo verdad y buena justicia y ley».

El dibujo funciona como lo acabamos de afirmar, como un *sistema de hechos*. Afirma la realidad del castigo de los adúlteros por la justicia inca. ¿Qué añade la palabra quechua en las frases pronunciadas por la víctima y el Inca? En «hanan» (derecha, alto), la fuerza de la acusación, el rigor imperativo de la justicia, y la sentencia de muerte: «muere traidor» que acompaña el gesto de tirar la piedra. En «urin» (izquierda, abajo), están los culpables, y también el valor moral del arrepentimiento sin exigencias de perdón: «es mi vergüenza, Inca». La escritura fija de una manera concisa la ejemplaridad declarada del castigo como una lección congelada, sin contradicción, como si fuera la realidad. La palabra quechua no sigue el texto, texto técnico, que enumera los diferentes castigos según la ley, no, clava el castigo en su humanidad vivida y ejemplar. Y el: «parece que eran obedientes a la justicia y al Inca» no encuentra aquí su eco. El dibujo y la escritura fijan la autenticidad del hecho para la eternidad. La situación espacial de las palabras anticipa el trayecto de las piedras del castigo y los lectores reciben este *espectáculo ejemplar* como un mito.

Así se puede decir que Huaman Poma de Ayala confiere a lo visual una potencia de discurso convincente innegable, incluso estratégica. Para él, el espacio del dibujo es el campo de expresión libre y predilecta donde asevera y contesta a veces afirmaciones que aparecen en el texto escrito. Entonces podríamos decir que la escritura de los dibujos pudiera ser la expresión de lo más genuinamente andino, de lo más indio. Es que este espacio es antes de todo, *espacio de libertad oral*, acogedor de la tradición. En él se pueden transgredir las reglas que normalmente rigen al lenguaje escrito. Puede aparecer como el nexo de la tradición oral indígena y de la modernidad de la crónica.

Como ejemplo sigamos a Adorno en la contemplación del dibujo de la página 430 que representa un episodio de las guerras civiles entre los españoles después de la conquista. En este dibujo sobre el cañón de un arcabuz leemos: «*éste mató cien hombres*». En la relación en prosa en la página correspondiente Huaman Poma califica el informe como un sencillo rumor: «*Dicen que un solo arcabucero mató cien hom-*

bres»; Una primera observación atestigua la individualización del informe con el demostrativo: «éste» de «éste mató» y la fuerza de la visualización que se impone al espectador a través de una afirmación y nunca mediante la duda o la negación. La frase: «dicen que...» significa que Huaman Poma se distancia del comentario. Su informe es de segunda mano y no certifica su autenticidad. En el marco pictórico, al contrario, el carácter afirmativo del gesto verbal: «éste mató» confirma y asevera el acontecimiento. La escritura del dibujo funciona como el paso al acto de lo que cabe en el texto. La escritura sería entonces el mediador de la afirmación o de la infirmación más o menos realidad de un hecho histórico, individual o colectivo. Huaman Poma podría utilizar la escritura pictórica y el calificado verbal por añadidura para matizar o infirmar una opinión o un juicio expresados en el texto escrito. Esto deja suponer que en este caso, dentro del cuadro pictórico, la frase verbal aquí en cursiva, se ha liberado de las restricciones que tendría normalmente en la narración verbal, en español o en quechua, y que el texto visual no se rige como el texto escrito. Si creemos a Adorno, Huaman Poma utilizaría este material de la escritura en el dibujo para moderar en el plano visual los efectos creados por su texto en prosa. En otros casos podría crear una *distancia irónica* entre el dibujo y el texto escrito. Estas manipulaciones evidencian la importancia que él daba a la representación visual como medio de comunicación más poderoso que el escrito. Unos temas por ejemplo, demasiado estridentes no aparecen en su narración visual. Huaman Poma podría controlar el poder de la imagen valiéndose de la escritura.

Lo más evidente y original de su empresa es la utilización del terreno pictórico para integrar la esencia de las tradiciones orales y escritas. Las entreteteje visualmente como si perteneciesen a un mismo telar; y aquí se trata de la relación de sus relatos pictóricos y verbales con las tradiciones orales y escritas que generaban. En numerosos casos el campo pictórico sirve para imponer el contenido de las tradiciones orales a los ojos y a la mente del lector, en otros casos lo utiliza para *subvertir la autoridad de las fuentes escritas*. Estas tácticas tienen una meta bien clara: la defensa de una visión de la sociedad y de la cultura andinas en su historia de la conquista, Huaman Poma mezcla las fuentes historiográficas publicadas de origen europeo, con relatos indígenas de tradición oral. Para hacerlas coincidir utiliza el dibujo y su espacio. Así equilibraba y restablecía la visión histórica de la Conquista infundiéndole autoridad. Más, le daba una realidad. Al leer el relato y al mirar los dibujos, los lectores se daban cuenta de que lo que los incas creían ver en los españoles y lo que eran de verdad coincidía. Por el dibujo y por la escritura que lo rellena, Huaman Poma de Ayala proclama que lo que podía aparecer en la tradición oral como capricho o fruto de la imaginación era fuente de *información aseverada*. Para clavarlo en los ojos y la mente de los lectores, introduce la dimensión sonora y plástica de la palabra en las varias formas que hemos podido identificar y entre las cuales destacan las frases familiares y cortas y los diálogos vivos. Todo esto sirve una empresa ideológica bicultural de recuperación del pasado, empresa que sólo podía ser ambigua, híbrida, mestiza, autobiográfica.