

Diálogos y sátira en la *Crónica* de Felipe Guaman Poma de Ayala¹

Catherine Poupeney Hart. Université de Montréal

La *Primer nueva corónica y buen gobierno*², del autor andino Felipe Guaman Poma de Ayala comparte muchas determinaciones formales, temáticas y pragmáticas, con un conjunto de textos que tiende a designarse como Crónicas de Indias, apelación cómoda por lo que tiene de potencia de evocación de una inscripción en una tradición historiográfica, una insistencia en la importancia estructurante de una dimensión temporal construida de forma lineal, marca de un discurso relacionado con el poder, que remite a una política colonial con respecto a la que el locutor adopta una postura más o menos crítica, o por lo menos disconforme.

Sin embargo, llama en seguida la atención un fenómeno que confiere a la obra del cronista andino un estatuto excepcional: la evidencia de una exploración y explotación inauditas de “los repertorios disponibles del discurso europeo”³. El experimento con muchas fórmulas de procedencia europea, entre ellas un recurso espectacular a la imagen, responde, por cierto, a un doble constreñimiento: la legitimación de la toma de la palabra del curaca andino ante su interlocutor principal (Felipe III, instancia suprema del Imperio), gracias a la adopción de un vehículo conforme al decoro retórico y epistemológico, y, por otra parte, la bús-

191

¹ Una versión de este trabajo ha sido presentada en el III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Université de Toulouse-Le Mirail, 1993).

² Citamos a partir de la edición realizada por John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste de la obra de Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, Historia 16, Madrid, 1987. Retocamos detalles de las citas en función de la edición facsímil del manuscrito, *Nueva crónica y buen gobierno, Codex péruvien illustré*, Institut d’Ethnologie, Paris, (1936), 1989.

³ Mercedes López-Baralt, *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*, Hiperión, Madrid, 1988, p. 23.

queda del instrumento más adecuado a su propósito de reivindicación personal y colectiva, instrumento que haga justicia al mundo por él evocado. Si estos requisitos parecen típicos de la crónica mestiza⁴, el talento y las circunstancias particulares de Guamán Poma construyen con ellos un caso límite, como pulverizado, de escritura. Efectivamente, ya en la organización material del manuscrito, el hibridismo es la nota dominante, con páginas de dibujos que se completan con letras y páginas de textos que juegan con la grafía, el tamaño de los caracteres, por no mencionar, en algunos casos, una disposición en triángulos que rompe el recorrido lineal acostumbrado de la escritura occidental. Sin hablar del establecimiento de unas relaciones de continuidad imagen/texto poco habituales en esa misma tradición, que tiende a separar las dos prácticas en su dimensión física tanto como creativa⁵.

La ambigüedad genérica se afirma también desde el inicio, reivindicada como programa. Además de la doble adscripción propuesta en el título, a la historiografía (“corónica”) y la literatura de consejería real (“buen gobierno”), el texto sigue obviamente después una serie de modelos que combina libremente: el modelo religioso de la guía de confesores, pronto relevado por el del sermón, la retórica jurídica, el informe administrativo de tipo relación geográfica⁶, etc. Completan el repertorio unos cuantos discursos que asumen un estatuto de *cita* (cita propiamente dicha, pastiche, parodia) más que una dimensión estructurante: sermones y poemas en quechua⁷, breves discursos en castellano y en quechua, diálogos satíricos, entre otros.

Las modalidades *dialogicas* en la obra abundan y se diversifican, por cierto: es posible detectar la presencia de diferentes voces, a las que corresponden diferentes registros verbales, y que emanan de posturas autoriales variadas, las *personae* del cronista andino, que van del predicador vehemente, al príncipe asesor de otro príncipe más poderoso, pasando por el narrador impasible de la historia⁸. Nos detendremos más sin embargo sobre un fenómeno relativamente circunscrito de diálogos potencialmente dramáticos, que evocan un amplio panorama de tipos

⁴ Martín Lienhard, “La crónica mestiza en México y el Perú hacia 1620: apuntes para su estudio histórico-literario”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 17 /18 (Año IX, 1983), pp. 106-115.

⁵ Tom Cummins, “The Uncomfortable Image. Pictures and Words in the *Nueva Corónica i Buen Gobierno*”, *Guaman Poma de Ayala The Colonial Art of an Andean Author*, Americas Society, New York, 1992, p. 48. Véanse también, por supuesto, las obras de Rolena Adorno y Mercedes López-Baralt.

⁶ Véase Rolena Adorno, *Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*, Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo editorial, Lima, 1989.

⁷ Véase Jean-Philippe Husson, *La poésie quechua dans la chronique de Felipe Waman Puma de Ayala. De l'art lyrique de cour aux chants et danses populaires*, L'Harmattan, Paris, 1985.

⁸ Rolena Klahn Adorno, *The Nueva Corónica y Buen Gobierno of Don Felipe Guaman Poma de Ayala: A Lost Chapter in the History of Latin-American Letters*, Tesis de Ph. D., Cornell University (1974), p. 14.

de la sociedad colonial andina: encomenderos, padres de doctrina, soldados, mujeres criollas, indios tributarios, esclavos de origen africano, corregidores, escribanos, mineros, jueces, etc. Veamos algunos de ellos, en un segmento continuo que abarca dos folios y medio del manuscrito y forma parte de un conjunto mayor calificado de “Plática y conuerzación entre pre[tenc]ior” por el autor:

[1] Plática y conuerzación de entre soldados que anda en este rreyno, dize acá:

Señor, soldado, ¿qué emos de hazer? Somos pobres.

Señor, lo que podemos hazer es que somos jugadores. Con ello pasemos hasta *Potocí*, ganando o perdiendo. En los *tanbos* comeremos de gratis y jugar los rreales de los saserdotes que ellos ganan cantando, y de los corregidores que ellos ganan durmiendo y comiendo. Y jugemos a los encomenderos que ellos ganan paseando [...]

[2] Plática y conuerzación de entre señoras, donzellas deste rreyno, dize acá:

Mi señora; no sé qué lo que hagamos para pazar la uida.

Señora, a de sauer vuestra merced que muy bien se puede pasar: Buscar media dozena de yndias *chinas* [criada] y otras mestizas y le bistamos. Como uea esto, se juntarán los mosos y galanes y uendrán y trayrán plata a nosotras y a las mestizas, yndias *chinas*. Con ello cin trauajar comeremos, bistere-mos y pasaremos la uida en esta ciudad. Y acá mejor es acá que no casado. Esto me parese.

[3] Plática y conuerzación de entre los yndios pobres tributarios en este rreyno, dize acá:

Señor, somos tan pobres yndios, ¿qué haremos?

Señor, hagámonos caciques de fuerza y pongámonos un capote y chamara y compremos un cauallo y aunemos con el corregidor y padre. En pidiendo yndios o mandando algo luego se la demos. Y acá nos hará alcalde y comeremos a la costa de los pobres yndios.

Señor, somos tan preciguídos. El primero, de los españoles, mineros y de los españoles del *tanbo* [mesón], de los comenderos y de sus mayordomos y de haziendas del corregidor y de tiniente, escriuano y del padre y de sus hermanos y de los caciques, alcaldes y *curacas*, mandoncillos, estamos tan apurado. ¡O que salgamos y nos ausentaremos porque acá conbienes ausentarnos y huyrnos a los otros pueblos! Y allí des-

cansaremos y nuestras mugeres y hijos descansarán del traujo que le pone el padre y los fiscales. Y acá salgamos.

[4] * [Plática y conuersación de las yndias putas asenta [...] un rruedo de ellas. Dizen:

“*Nana yanasa, bacu Cuscon, Potocima, Guamangaman, minasman, Limaman [...]n Uira cochauan, negrouan, Colquita couas. Pacta [...] uan uanosunpas uira cochauanca* “. Dize: “Ermana, a mí [...] amos a las ciudades, a Lima. Ermana, no nos moramos allá [...] moramos con españoles, padre, cura y no *mitayo* “.

[5] Plática y conuerzación de entre los negros esclabos catibos deste rreyno, dize acá:

Ací no Fracico, mira qué hazemos to amo tan uellaco, mi amo tan uellaco. Cienpre dize daca plata, toma pallo, quebra cauesa y no dale tauaco [...] ha comer.

Pues, ¿qué haze?

Mira, companiero Fracico mío, toma bos una, separa yo [o]tra y picamos monte. Allí lleuamos negrita y rranchiamos á yndio, español matamos. Y ci coge, muri una ves. Allí dormir, comer, tomar tauaco y lleuar uino, chicha, borracha no más Cacaua, Fracico, vámonos.

[6] Pregunta sobre tratos y grangerías de los corregidores. Le pregunta el que pretende a los pasados corregidores deste rreyno, dici acá, en la ciudad de los Reys de Lima dize:

Señor, vuestra merced me haga merced de dezirme que vuestra merced fue de tal prouincia corregidor qué es lo que tengo de hazer [...] ⁹

En otro momento, anterior, de la *Corónica*, nos encontramos con una escena todavía más claramente dramática, escena de varios personajes, de mayor amplitud, y cuyas características (recurso a una *comicidad de repetición*, segmento final cantado, etc.) la asemejan al entremés¹⁰:

⁹ *Ed. cit.*, fols. 716[730] a 718[732].

¹⁰ Definido por Javier Huerta Calvo “como un texto breve en prosa y/o verso, de carácter cómico, al cual en algún momento de su desarrollo puede introducirse un apartado musical y/o bailable, siempre mínimo en relación con la parte representada”. “Los géneros teatrales menores en el siglo de oro: status y prospectiva de la investigación”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983, p. 32.

[7] Lo que ymaginan los cristianos españoles teniendo muchos hijos: Procura, ymaginan todo en plata, oro y tener rriquesas y están de día y de noche pensando marido y muger.

Dize el marido a la mujer: “Señora, no sauey nada; que cienpre estoy pensando que todos nuestros hijos entren al estudio, que poco o mucho que sepa la letra a de ser saserdote”.

Responde la muger: “¡Qué bien dicho y pensado, señor mío de mis ojos! Pues que Dios nos a dado tantos hijos para ganar plata y ser rrico, el hijo llamado Yaquito será cleriguito, y Francisquillo también. Porque ganarán plata y nos enbiará yndios, yndias a seruirnos. Y demás desto, mucho rregalo de perdís y gallinas, güebos, fruta, mays, papas hasta las yeruas que comen los yndios. Y nos enwiará *chenitas* y muchachitos, yndias depocitadas. Pues señor, ¿no será bueno que Alocito sea flayre agustino, y Martinillo, dominico, Gonzalico, merzenario? ¡O mi Dios, que viene tal al justo que nos a de rregalar mucho estos hijos?”

“Señora, ¿no será bueno que Alocito sea flayri franciscano, y Martinillo fuera de la Conpañía de Jesús?”

“No, señor, que es esa horden que no se acuerda de su padre y madre y son pobres órdenes y se hazen santos y no ganan plata ni tendrá que darnos”.

Responde los hijos: “Padre, madre mía, mejor era seruir a Dios cazado y tener hijos y alzar una barreta y trauajar que no rrobar a los pobres de los yndios con poco temor de Dios. Bueno era ya que fuera saserdote, fuera flayre franciscano”.

“Calla, hijos, que no sauéis nada. Soys tontillo. Que muchos saserdotes enrriquesen a su padre y madre y a sus ermanos. Y ellos están rricos de plata, de oro [ma]ciso. Con más de cinquenta mil pesos se uan a Castilla, que lo e visto a vista de ojos. Y ací otros muchos están en la dotrina y tienen hijos mesticillos y mesticillas y esos niños tu madre les criará; estando grandes, seruirán en casa. Más uale eso que no comprar negros que cirua en casa. Y ací no andéys rrumiando, cino que aués de ser dotrinante y rrico y aués de uerbos con mucho tesoro”.

“Señor, el saserdote puede ser rrico. Yo e oydo que el primer saserdote fue Jesucristo y fue el más pobre. Y luego sus apóstoles San Pedro fue muy pobre y la pobreza que tenía lo dexó todo y ciguió a Jesucristo como no fueron rricos”.

“¿No [o]s digo que calléys?, tontillos, que no sauey nada. Uení acá, ci agora el obispo lo quitase y lo aplicase a la yglecia y tomase quenta del salario de y las misas y ofrendas y todo lo aplicase para la yglecia y para los mismos pueblos. Sería malo como lo hazen los frayres y mandase que no fuesen rricos como la ley de Dios. Sería otra cosa y no quicieran ser saserdotes ni se llamaría propetario”.

“Señor padre, señora madre, que agora digo que emos de ser saserdotes, todos clérigos que no flayres. Y mañana en aquel punto hagamos una fiesta muy solene y cantemos desta manera:

O qué bien dicho, Dios mío,
 O qué bien dicho, Dios mío,
 Que con el cantar el rréquiem
 Seremos rricos, seremos rricos.
 Qué buen pensar de padre,
 Seremos rricos.
 Qué buen pensar de madre,
 Seremos rricos.
 Y nos embarcaremos a España
 Seremos rricos,
 Que en España seremos rricos,
 En el mundo seremos rricos”
 (536[550]-537[551]).

Como lo subraya Rolena Adorno en su tesis, texto en el que intenta revelar el alcance de la filiación erasmiana en la obra de Guaman Poma, este recurso al diálogo satírico tiene sin duda mucho que ver con los *Coloquios* del maestro de Rotterdam y el interés por esta forma, en un principio utilitariamente pedagógica, que renovaron en los humanistas españoles. Es muy probable por lo menos que, dadas sus relaciones privilegiadas con el medio eclesiástico, haya asistido Guaman Poma a una lectura-representación de coloquios edificantes creados y organizados por la Compañía de Jesús en sus Colegios, otra vertiente de la tradición medieval del debate contradictorio de la que surgen los *Coloquios* erasmianos¹¹. Sin negar la posibilidad de una filiación erasmiana (y lucianesca), los diálogos de Guaman Poma, que vuelven a encontrar en su obra el estatuto habitual del teatro

¹¹ Notemos, sin embargo, que para designar su propia contribución no recurre nuestro cronista ni al término de coloquio ni al de diálogo, ambos fuertemente connotados en la cultura humanista, sino a los más triviales de “plática y conversación”, sin duda más acorde a las esferas sociales (y morales) evocadas, según la teoría occidental clásica de los estilos.

breve en el Siglo de Oro de complemento de una obra mayor, nos parecen revelar de parte del cronista una familiaridad con prácticas propiamente teatrales, prácticas que implican el recurso a una variedad de códigos, y una realización en el marco de una representación. Además de la lectura/audición de obras dramáticas impresas de las que se nos confirma la presencia en el mercado del libro limeño¹², es muy probable que haya podido presenciar las representaciones públicas de autos y entremeses realizadas gracias a la existencia de compañías ambulantes que iban de Lima hasta Potosí, pasando por Huamanga o el Cuzco¹³, o motivadas por la obligación para los gremios profesionales y cofradías de indios, negros, etc. de organizar autos y bailes en ocasiones como la fiesta del Corpus.

Ahora bien, a diferencia de los *Coloquios* erasmianos que remiten a la condición humana en general, las secuencias consideradas ofrecen un amplio panorama discursivo de una sociedad local, el virreinato del Perú: se trata de una crítica articulada sobre la base de principios morales, es cierto, pero cuyo blanco son unos tipos o estratos sociales particulares. La elaboración estética de las escenas es mínima y se explica en gran parte por ese mismo carácter de crítica de tipos más que de individuos: ninguna acotación organiza el contexto espacial y temporal de la toma de la palabra de los personajes; éstos aparecen poco caracterizados, fuera de su dialecto o sociolecto, y de su posición en el intercambio verbal, eco diluido del esquema maestro/discípulo propio del diálogo didáctico¹⁴. El planteamiento de una intriga eventual es elemental y repetitivo: se nos presenta de forma reiterada un discurso previo a una acción, cuya realización se efectuará fuera del *escenario*. Como en el entremés, el eje central es el robo, el “medrar mediante varios engaños”¹⁵. Estamos muy lejos sin embargo de la mofa carnavalesca que suele hacer el teatro breve de los valores promovidos por la hegemonía

197

¹² Irving Leonard cita en particular a Torres Naharro y Lope de Rueda (*Books of the Brave*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1992, p. 224). En el teatro de Torres Naharro pudo haber percibido más particularmente Guaman Poma las posibilidades dinámicas de un discurso multilingüe.

¹³ Guillermo Lohmann Villena, *Historia del arte dramático en Lima durante el Virreinato, t. I Siglos XVI y XVII* [Biblioteca Histórica Peruana t. III], Lima, [1941], p. 44.

¹⁴ Esquema que volvemos a encontrar, invirtiéndose el contenido moral, en algunas obras teatrales breves, como el “Paso de Los ladrones” de Lope de Rueda, cuyo inicio tiene muchos parecidos con nuestros diálogos andinos: “BUITRAGO: Señor Cazorla, aquí te habemos sacado para que nos des alguna licioncita, porque como nosotros somos nuevos en el oficio, queríamos de ti que nos enseñases algunas trechas sotiles de las que tú sabes. CAZORLA: Ya, ya os entiendo. Vosotros querríades ser ladrones viejos y regiros de la suerte que yo me rijo. BUITRAGO: Eso mesmo; pero, señor Cazorla, cuanto a lo primero, ¿cómo te regías para defenderte destes jueces de Castilla? [...]” (Lope de Rueda, *Teatro completo*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1967, p. 596).

¹⁵ Expresión citada por Manuel Fernández Nieto, “El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983, p. 197.

como sagrados (propiedad, justicia, castidad, etc.): en una especie de *mise en abyme* de la dinámica de la *Corónica*, el punto de partida de la toma de la palabra de los protagonistas es la expresión de una disconformidad con una situación, que desembocará en la propuesta de un remedio (el engaño, el robo, el asesinato), pero no cabe la menor duda de que el lector de la *Corónica* sabrá descodificar este remedio como negación del Buen gobierno, proyecto utópico de instauración de un orden que ofrece la obra global¹⁶.

Si numerosos casos de hibridez genérica en el Siglo de Oro han sido documentados y analizados, como el entremés en la novela o el diálogo en las letrillas¹⁷, por no citar más que dos fenómenos un poco análogos al que estamos evocando aquí, sobre todo si consideramos la secuencia [7], lo que realiza nuestro cronista nos parece añadir una dimensión interesante a la aclimatación americana de modelos europeos. Se expresa en particular en estas secuencias una notable y compleja “conciencia metalingüística”¹⁸.

Se revela Guaman Poma perfectamente capaz de dominar un español arcaico, es cierto, pero todavía relativamente estándar si se consideran las vacilaciones vocálicas en el habla de los mismos hispanos, así como las vacilaciones ortográficas y sintácticas habituales en los escritos de su época¹⁹, pero construye (parodia) en algunos casos este español *castizo* como sociolecto, colocándolo en el mismo plano que el quechua de las indias o la expresión de los esclavos. Es lo que evidencia el abuso de diminutivos en el discurso de la madre española (“el hijo llamado Yaquito será cleriguito, y Francisquillo también”) y la dimensión burlesca que cobra un momento la redundancia caballeresca de los “vuestra merced” en el intercambio verbal: “Señor, vuestra merced me haga merced de dezirme que vuestra merced”, etc. En cuanto a otra categoría de la sociedad colonial, los esclavos *criollos* de origen africano, observamos un fenómeno interesante de recreación contrastada de su discurso. A la reivindicación por parte de Guaman Poma de unas condiciones dignas de existencia para ellos al principio de otra secuencia, sigue una *cita* relativamente estándar del discurso de un esclavo:

198

¹⁶ Estas secuencias se encuentran en lo que podría considerarse como segunda parte de la obra de Guaman Poma: después de la crónica de los tiempos antiguos, y de los acontecimientos recientes, las propuestas de “Buen gobierno”, reconstituibles en muchos casos a partir de antimodelos.

¹⁷ Véase el volumen *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983.

¹⁸ Expresión de José Luis Rivarola, “Para la historia del español de América. Parodias de la lengua de indio en el Perú (siglos XVII-XIX)”, *Lexis*, XI (nº 2, 1987), pp. 137-164.

¹⁹ Véase José Varallanos, *Guaman Poma de Ayala. Cronista precursor y libertario*, G. Herrera Editores, Lima, 1979, p. 176 y ss.

[8] [...] Y acimismo todos sus hijos o hijas de una casa no lo pueda uender, apartar de sus madres y padres y parientes porque no abrá quien se duela de ellos, acá en la uida como en la muerte. Y a éstos les degen libremente ci pueden senbrar sementera para ellos y tener ranchos y gallinas y tener hacienda de sus sudores y trauajos y sauer leer, escriuir y dotrina y cristiandad y pulicía, onrra.

Un negro criollo de un hombre decía: “Este mi amo no me quiere bien. Es gran uellaco, fornicá a sus comadres y gasta con hazienda los pobres menores. Es mísero, ni come ni ueue, amigo de comer en ualde. Auía de estar cuartezado”. Mira, cristiano, de que os confiáys de buestros esclabos que procura buestra muerte y procura de buscar buestra muerte y uida (705[719]).

Comparemos pues esta expresión con la secuencia [7] en la que nos parece que domina el propósito de denuncia del peligro que representan: éste motivaría quizá el recurso al *habla de negro*, recurso tópico de teatro menor para provocar la hilaridad del público a expensas de una categoría social habitualmente poco representada entre el público de los corrales de comedias. Un fenómeno similar se produciría con respecto a la *lengua de indio*. ¿Cómo explicar, en efecto, que mientras recrea el texto de Guaman Poma en el modo burlesco la expresión de los esclavos, o los sermones en quechua de los sacerdotes españoles, cuando hace hablar a los indígenas, nos encontramos con dos tipos de registros dialectales: un quechua con influencia lexical del castellano (secuencia [4]), y un castellano que hemos calificado como relativamente estándar, en la medida en que las anomalías propias de las interferencias del quechua o del aymara en el español (aquí sobre todo confusión de la e/i, discordancia de número), no se pueden comparar cuantitativa ni cualitativamente con un discurso como el que Juan del Valle y Caviedes reproduce: “Balca il diabli, gorgobado, / que osastí también ti casas, / sin hallar ganga in so doti, / sino sólo mojjiganga”²⁰.

A esta ausencia de una parodia del discurso que sería propio de la categoría socio-cultural a la que pertenece el autor (el ladino andino), encontramos varias explicaciones posibles.

1. Se debería, tal vez, a la falta de modelos *dramáticos* como los que existen para el *habla de negro*. Afirma José Luis Rivarola que “el tipo cómico del indio

²⁰ José Luis Rivarola cita así lo que considera “el más antiguo reflejo metalingüístico de carácter paródico” de la variedad de español hablado por hablantes bilingües en el Perú (*art. cit.*, respectivamente pp. 146 y 144).

parodiado en su español precario aparece ocasionalmente en el teatro colonial”²¹, sin embargo, el ejemplo más temprano que haya podido encontrar es posterior a la redacción de la *Corónica*. Menciona, por otra parte, el caso de la tradición dramática de representación de la muerte de Atahualpa en la que el personaje parodiado en su *español motoso* es Felipillo, el *renegado*, dato muy interesante por lo que tiene de relación con el fenómeno que nos ocupa.

2. Otra explicación de la ausencia de parodia, se debería a una inconsciencia de esas diferencias por parte de Guaman Poma. No nos parece satisfactoria ya que, justamente, se manifiesta de forma constante en la *Corónica* una clara percepción de los diferentes registros lexicales y de los códigos retórico-pragmáticos imperantes en la colonia²², así como una capacidad de minimizar las anomalías en algunos segmentos importantes, solemnes de su obra. Notamos que, muy temprano en la obra, nos ofrece el autor un planteamiento metalingüístico que entraña un programa de desarticulación del vehículo lingüístico principal (medio de comunicación con su primer destinatario explícito, el rey) por la yuxtaposición de códigos lingüísticos:

Escogí la lengua e frasis castellana, *aymara, colla, puquina, conde, yunga, quichiua ynga, uanca, chinchaysuyo, yauyo, andesuyo, condesuyo, collasuyo, cañari, cayanpi, quito*²³
(10[10]).

200

Si, además, tomamos al pie de la letra (lo que muy bien podría ser por otra parte el acostumbrado topos de *captatio benevolentiae*) su juicio sobre el conjunto del estilo de su obra, en la que los dibujos y la variedad (¿de qué?) compensarían la “falta de enbinción y de aquel ornamento y polido ystilo que en los

²¹ *Ibid.*, p. 150.

²² Contrastemos un instante el “Muchas uestes dudé, Sacra Católica Real Magestad, azeptar esta dicha ynpresa y muchas más después de auerla comensado me quise bolber atrás, jusgando por temeraria mi entención, no hallando supgeto en mi facultad para acauarla conforme a la que se deuía a unas historias cin escriptura nenguna, no más de por los *quipos* y memorias y rrelaciones de los yndios antigos de muy biejos y biejas sabios testigos de uista, para que dé fe de ellos, y que ualga por ello cualquier sentencia jusgada” (8[8]), de un innegable estilo elevado, por la solemnidad de la apóstrofe, la amplitud del período, con un pasaje bastante típico del estilo *bajo* que caracteriza la evocación de los abusos del sistema colonial: “[Padres] Y jugáys y puteáys y gastáys en conbites a los españoles porque os diga que soys rico y le sostentáys a buestros hermanos, hermanas y padre, madre e hijos y cuñados y suegros. Ellos, ellas están holgando y pedorreando y paseando, uellaqueando a buestra costa” (608[622]).

²³ El que lo realice o no (según J. Varallanos, “una minuciosa anotación en las páginas de *Nueva Crónica*, nos diría que los giros del quechua y aymara, dialectos mayormente empleados, son relativamente pocos, y ninguno los del puquina, charcas y otros.”, *op. cit.*, p. 177) no quita nada a la fuerza del *manifiesto*.

grandes ingeniosos se hallan” (10[10]), constatamos que Guaman Poma asume el carácter heterodoxo de su texto con respeto a la norma retórico-gramatical.

La ausencia de parodia de la lengua de indio encontraría finalmente su explicación en la voluntad de dignificación del indígena o por lo menos, dadas las durísimas críticas que dirige a veces hacia amplios sectores de la sociedad indígena, al rechazo de su construcción como personaje cómico, construcción que entraría en contradicción con el propósito reivindicativo articulador de su obra. Por otra parte, la expresión híbrida del conjunto de la *Nueva corónica* (castellano desarticulado por la sintaxis y la fonética quechua) aparecería hasta cierto punto más como el resultado de una decisión de orden estético e ideológico que como el resultado de un proceso *malgrado* de aculturación (entendiendo aculturación como asimilación *satisfactoria*, ortodoxa, del canon europeo, cuyas realizaciones paradigmáticas encontraríamos en el Inca Garcilaso o en los mexicanos Tezozomoc e Ixtlilxóchitl). Manifiesta efectivamente nuestro autor un control particularmente fino de su medium: nos habíamos dado cuenta ya de un dominio global en Guaman Poma de las posibilidades puestas a la disposición de las élites indígenas por el Contacto, con el acceso a la letra y al dibujo. Tenemos a cada paso en la *Corónica* la evidencia de una exploración y explotación de todas esas posibilidades-actuales y potenciales: entre ellas, ya lo señalamos, un uso inaudito de las relaciones imagen/texto, o aquí, como fenómeno casi complementario del recurso a lo iconográfico, la interpolación de elementos dramáticos. Efectivamente las secuencias en cuestión tienden a presentarse sin los acostumbrados (en la *Corónica*) soportes iconográficos. Este fenómeno podría encontrar una explicación en el carácter de mayor accesibilidad a un público iletrado de esas dos formas de expresión, de ahí su puesta a contribución por la política contrarreformista. El texto de Guaman Poma establecería pues una especie de equivalencia implícita entre los dos sistemas (o conjuntos de sistemas) semióticos (el icónico y el dramático) como complementos alternativamente posibles de la *letra*, demostrando así una percepción particularmente aguda de la dinámica discursiva occidental