

## Examen hermenéutico de los dibujos de Guaman Poma relativos al Perú ancestral

*Federico Kauffmann Doig*

Ninguna de las crónicas escritas en los siglos XVI y XVII consigna, ni remotamente, el vasto material gráfico que registra el manuscrito de Guaman Poma (c.1600). La originalidad de su obra se acrecienta si se toma en cuenta la estructura del relato y el hecho de estar escrito en un español redactado con sintaxis quechua e interpolaciones de vocablos y de frases enteras provenientes de este idioma (Pietschmann 1912; Porras 1948; Adorno 1989; Aranibar 1990).

El material del presente estudio está constituido por los dibujos de Guaman Poma que se refieren a temas del pasado ancestral del Perú, y también por aquellos que ilustran aspectos etnohistóricos posteriores, mas o menos contemporáneos a su autor y en cuya composición intervienen modelos de tradición andina. Asumiendo diferentes puntos de vista y con mayor o menor intensidad, ésta temática ha sido abordada por Richard Pietschmann (1913), Julio C. Tello (1939), Juan B. Lastres (1941), José Varallanos (1946), Emilio Mendizábal Losack (1961); y por Rolena Adorno (1989) y por varios otros estudiosos con posterioridad a mi monografía redactada en 1962 y ampliada posteriormente a la temática de los *tocapo* (Kauffmann Doig 1964; 1978).

He aquí una síntesis de los argumentos de nuestro examen hermenéutico, siempre vigilante en asumir la mayor objetividad posible debido a que Guaman Poma invita a interpretaciones subjetivas: a advertir en él y en su obra una dosis acaso más 'andina' de lo que en realidad contienen:

1. Los gráficos de Guaman Poma se inspiran en xilogramados europeos que circulaban en libros de enseñanza del cristianismo, en almanaques populares ilustrados de sabor medieval, y en estampas religiosas cuya distribución debió ser considerable dado el fervor catequista (*Lám. I*). Las raíces xilográficas en la iconografía de Guaman Poma se expresan con elocuencia en la ejecución de los dibujos tanto como en el trazado de las letras capitales y -lo que

resulta interesante resaltar- en el tratamiento dado a la temática en que es graficado cada cuadro.

2. Guaman Poma vislumbró que el dibujo era una forma que le facilitaría expresarse y comunicarse con amplitud. Adoptó las formas europeas de graficar, en atención a la ausencia de una tradición pictórica andina siempre que exceptuemos la milenaria iconografía arqueológica excepcionalmente abundante pero que él ignoró. De haberla conocido, ésta no le habría ofrecido las bondades del dibujo difundido por los invasores del Incario para que, con eficacia, acometiera su objetivo de comunicar sus mensajes. Hay noticias del *Puquincancha*, recinto cusqueño que habría albergado pictóricamente la historia del Incario tocante a los sucesos protagonizados por cada uno de los soberanos incas, pero éstas referencias se reducen a alusiones aisladas y van expuestas con vaguedad (Molina c.1573). En cuanto a los lienzos histórico-genealógicos de los que Garcilaso (1609, L. 9, cap. XI) informa le fueron enviados desde el Perú a España, fueron obras pictóricas confeccionadas por nativos en tiempos post-invasión, por encargo y por lo mismo bajo parámetros establecidos por los que sufragaban los gastos; y hasta por mandato oficial español como es el caso de los 'paños' conteniendo pinturas históricas de los que nos habla Sarmiento de Gamboa (1572), y de los que se han ocupado Jimenez de la Espada (1879/Introducción) y Dorta (1975). Por su parte, las escenas pintadas en *quero(s)* son al parecer todas de data colonial (Rowe 1961; Flores Ochoa 1990, p.33), por mas que sus cultores hayan sido peruanos de tradición ancestral; se trata de una modalidad artística autodidáctica sin raíces en el Incario, surgida al contacto con patrones occidentales. Me refiero aquí a las escenas pintadas y no a la forma de los *quero(s)* que si es ancestral.

3. Puede afirmarse que Guaman Poma no copia el arte de los queros, ni las escenas de los queros. En todo caso en ambos casos podría tratarse de creaciones nativas nacidas bajo el mismo estímulo, occidental, del xilgrabado europeo difundido especialmente en estampas catequistas. Los queros, por añadidura, no consignan textos escritos, mientras que Guaman Poma si explicaba sus dibujos con textos escritos cuya meta estaba destinada a que fueran leídos por el propio Rey de España.

4. Atendiendo a éstas y otras consideraciones es que propusimos la "tesis de una trayectoria artística occidental de Guaman Poma" (Kauffmann Doig 1964, pp. 43-44), contraria a la enarbolada en una densa monografía por nuestro recordado colega Emilio Mendizábal Losack (1961) que veía en Guaman Poma al "último quellcacamayoc o pintor escritor incaico", asumiendo que éste "talvez recibió o aprendió su arte de dibujar de viejos quellcacamayoc que todavía vivían en la primera etapa colonial" (Kauffmann Doig 1978, p.306). ¿Pero, nos preguntamos, donde están los arquetipos nativos en los que se habría basado Guaman Poma?

5. Es preciso tener presente que Guaman Poma 'reconstruyó' en sus dibujos la historia prehispánica, que el no presencié por haber nacido con posterioridad a la invasión española. Esto, empero, no invalida por sí sólo la dosis testimonial que de hecho encierra una parte de sus dibujos; al modo como tampoco sucede, en principio, con sus escritos históricos redactados a menudo con distancias cronométricas considerables.

6. La reconstrucción histórica dibujada por Guaman Poma se apoya en la información oral *standard*, que circulaba en su tiempo y aun en algunas crónicas que, según parece, conoció de oídas y en otros casos de facto aunque no con acusiosidad. La 'degollación' de Atahuallpa (p. 390/*Lám. 2*) es un ejemplo: no se basa, evidentemente, en la consulta de crónica anterior alguna sino en la tradición oral popular nativa que no se ajustaba a los hechos puesto que como sabemos el último soberano fue ahogado por el verdugo. En cambio el hecho étnico, por el que representó a los nobles con cabellera rapada, concuerda con lo que efectivamente aconteció durante el Incario en esta materia. También el conocimiento directo de las por entonces florecientes pervivencias etnográficas, le permitieron el registro, en dibujo, de algunos distintivos regios y de lo básico del vestuario al trazar la galería de los soberanos incas. Como sabemos, la indumentaria ancestral siguió siendo usada en tiempos de Guaman Poma por los descendientes de la antigua nobleza cusqueña durante las grandes festividades, aunque por lo general con influencias españolas como se percibe en los cuadros coloniales de nobles cusqueños pintados en los siglos XVII y XVIII existentes en el Museo de la Universidad del Cusco y publicados por John H. Rowe (1984). Asimismo, diversos aspectos costumbristas arraigados, como por ejemplo la forma de portar al hombro el 'aríbal', ostentan valor histórico-etnográfico incuestionable en los retratos de Guaman Poma.

7. La comunicación visual utilizando el dibujo, permitió a Guaman Poma visualizar, por otro lado, representaciones de su propia cosecha, imaginando escenas históricas totalmente ficticias y en lo que era diestro, como se aprecia por el dibujo que evoca su entrevista con el monarca español que nunca tuvo lugar (p.961/*Lám. III*). Es preciso tener en cuenta este factor de gran imaginación, en el seguimiento y valorización de su iconografía relativa al mundo peruano ancestral.

8. Los elementos de prosapia andina que aparecen como agregados en varios de sus dibujos que trazan escenas cristianas, vienen siendo destacados y comentados con especial entusiasmo por los estudiosos. Consideramos que un cierto grado de una tal vez desmedida suspicacia, los ha conducido a que estimen que estos ingredientes sean de hecho una especie de 'contrabando' de signos de la cultura andina ejecutados por Guaman Poma con carácter intencional, aunque al amparo de una estrategia velada. Tal el caso de la figu-

ra de lo que parece ser un halcón, que aparece reemplazando la simbólica paloma que encarna al Espíritu Santo de las sagradas escrituras bíblicas, en algunos de los varios cuadros de crucifijos. En la exhaustiva investigación de Rolena Adorno (1989, p.200) ella propone una sustitución de símbolos, precisamente para el caso mencionado, que habría conducido a una 'andinización' del signo de la paloma al trocarlo por el de un halcón. Esto le lleva a advertir "una estrategia tan audaz como poderosa". Estimamos que en la interpretación de aspectos como el citado es preciso considerar lo que es simple fruto de lo que se entiende por arte *naif*, y además tener presente la condición cultural híbrida de Guaman Poma; en otras palabras la formación de escritor autodidacta de este personaje conjuntamente con su ancestral origen andino. Un Guaman Poma moderno, de una localidad cordillerana perdida en las *puna(s)*, obraría hoy probablemente en la misma forma y ofrecería un producto simbiótico similar al de Guaman Poma: sin por eso, necesariamente, mediar una intención solapada de un 'activista' ideológico. Es por lo mismo, que en el zoológico del Arca de Noe Guaman Poma hace figurar, sin ambages ni intenciones de mimetismo subterráneo, una mismísima llama al lado de animales propios del Viejo Mundo (p.24/*Lám. IV*); que conciba al "pontifical mundo" dividido en dos espacios determinados por "lo alto" y por "lo auajo" (p.42/*Lám. V*); que relacione "la ciudad del cielo con el agua vital" cuya significación en los Andes posee connotaciones especiales (p.938/*Lám. VI*), etc.

9. Consideramos finalmente que los dibujos de Guaman Poma son equiparables a la expresión literaria que acusa su texto: una obra europea en términos generales, articulada por un andino mestizado como lo era Guaman Poma. Por lo mismo: el cristianismo que pregona, tampoco pertenece al mundo de las creencias ancestrales suyas, sino a las que palpitaban en su hogar ya cristiano. Guaman Poma recusó las primeras con sinceridad, subestimándolas frente a la fe cristiana como lo evidencia un repaso de su obra que revela su entrega total a la cristiandad, en la que estaba inmerso con ingenua pureza. Es por eso que la actitud misma de condena y denuncia del maltrato sufrido por los peruanos de tradición ancestral bajo el régimen colonial español, puede ser explicada como emanada en los postulados de la moral y de la piedad cristiana, de inspiración similar a la que indujo a Bartolomé de las Casas a protestar contra los abusos. De igual modo, su añoranza socio-económica, de ver tiempos de "buen gobierno", de un equilibrio justiciero entre mandones y pueblo, no nos descubre a un Guaman Poma enarbolando una críptica bandera de resistencia andina frente a la invasión de Occidente sino a un Guaman Poma occidentalizado ideológicamente, a disgusto de lo que muchos de nosotros quisiéramos hoy en nuestro amor por el mundo andino. Confieso que sentimentalmente me encuentro en este grupo, y que me apena advertir que la constelación no se presente como quisiéramos que hubiese sido.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO (Rolena)

- 1989 *Cronista y príncipe. La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala* (Pontificia Universidad Católica del Perú). Lima.

ARANIBAR (Carlos)

- 1990 *Huamán Poma. Nueva crónica y buen gobierno. Selección y prólogo de Carlos Aranibar* (Ediciones Rikchay Peru). Lima.

DORTA (Marco)

- 1975 "Las pinturas que envió y trajo de España don Francisco de Toledo". *Historia y Cultura* 9. Lima.

FLORES OCHOA (Jorge A.)

- 1990 *El Cuzco. Persistencia y continuidad* (Serie Arqueología, Etnohistoria y Etnología de la Ciudad del Cusco y su Región, 1). Qosqo.

GARCILASO DE LA VEGA (Inca)

- 1609 *Comentarios reales de los incas*. Lisboa.

GUAMAN POMA DE AYALA (Felipe)

- 1936 *Nueva coronica y buen gobierno* (Codex péruvien illustré). Ediciones posteriores varias: La Paz 1944, Caracas 1980, México 1980, Madrid 1987. Paris.

JIMENEZ DE LA ESPADA (Marco)

- 1879 *Tres relaciones de antigüedades peruanas* ('Prólogo'). Madrid.

KAUFFMANN DOIG (Federico)

- 1964 "Felipe Guaman Poma de Ayala". *Biblioteca Hombres del Perú* 4, pp. 41-75, apéndice gráfico. Lima.

- 1978 "Los retratos de la capaccuna de Guaman Poma y el problema de los tocapo". *Amerikanistische Studien. Estudios Americanistas* (Collectanea Instituti Anthropos 20) 1, pp. 298-308. D-5205 St. Augustin 1.

LASTRES (Juan B.)

- 1941 *La medicina en la obra de Guaman Poma de Ayala*. Lima.

MENDIZABAL LOSACK (Emilio)

- 1961 "Don Phelipe Guaman Poma de Ayala, señor y Príncipe último quellcamayoc". *Revista del Museo Nacional* 30, pp. 228-330. Lima.

MOLINA (Cristóbal de)

- c. 1573 "Fábulas y ritos de los incas". *Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana* (Ed. Francisco A. Loayza) 4, pp. 1 (89)98. Lima 1943. MS. Cusco.

## PIETSCHMANN (Richard)

- 1913 "Some account of the illustrated chronicle by the peruvian indian D. Felipe Huaman Poma de Ayala". *International congress of Americanists. Proceedings of the XVIII Session* (London 1912), pp. 510-521. London.

## PORRAS BARRENECHEA (Raúl)

- 1946 "El cronista indio Felipe Huaman Poma". *Mercurio Peruano* 227, pp. 35-61. Lima.

## ROWE (John H.)

- 1961 "The chronology of inca wooden cups". *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology* (Ed.: Samuel Lothrop et al. Harvard University Press), pp. 317-341, 498-500. Cambridge, Massachusetts.
- 1984 "Retratos coloniales de los incas nobles". *Revista del Museo e Instituto de Arqueología* 23, pp. 109-128. Cusco.

## SARMIENTO DE GAMBOA (Pedro)

- 1572 *Historia de los incas* (Buenos Aires 1942). MS.

## TELLO (Julio C.)

- 1939 *Las primeras edades del Perú por Guaman Poma. Ensayo de interpretación por Julio C. Tello. Versión al castellano de los términos indígenas por Toribio Mejía Xesspe. Ilustraciones de Guaman Poma, Pedro Rojas Ponce y Florián Ponce Sánchez* (Publicaciones del Museo de Antropología 1, 1). Lima.

## VARALLANOS (José)

- 1946 *El derecho indiano a través de Nueva Coronica y su influencia en la vida social peruana*. Lima.



LAMINA I. Xilogramados europeos. Arriba: grabado Anónimo (Brescia 1490), Abajo: grabado anónimo popular, tomado de un calendario de sabor medieval tardío alusivo al mes de Abril. Nótese la forma de dibujar el Sol y a la Luna en sus diversas fases, muy similar al estilo utilizado por Guaman Poma.

# EL SEGUNDO MUNDO DE LA OIE

24



LAMINA II. El Arca de Noe en la que no podía faltar la llama en la concepción de un andino mestizado culturalmente como Guaman Poma.

# PREGUNTAS V.M. RESPUESTAS DON FELIPE EL TER

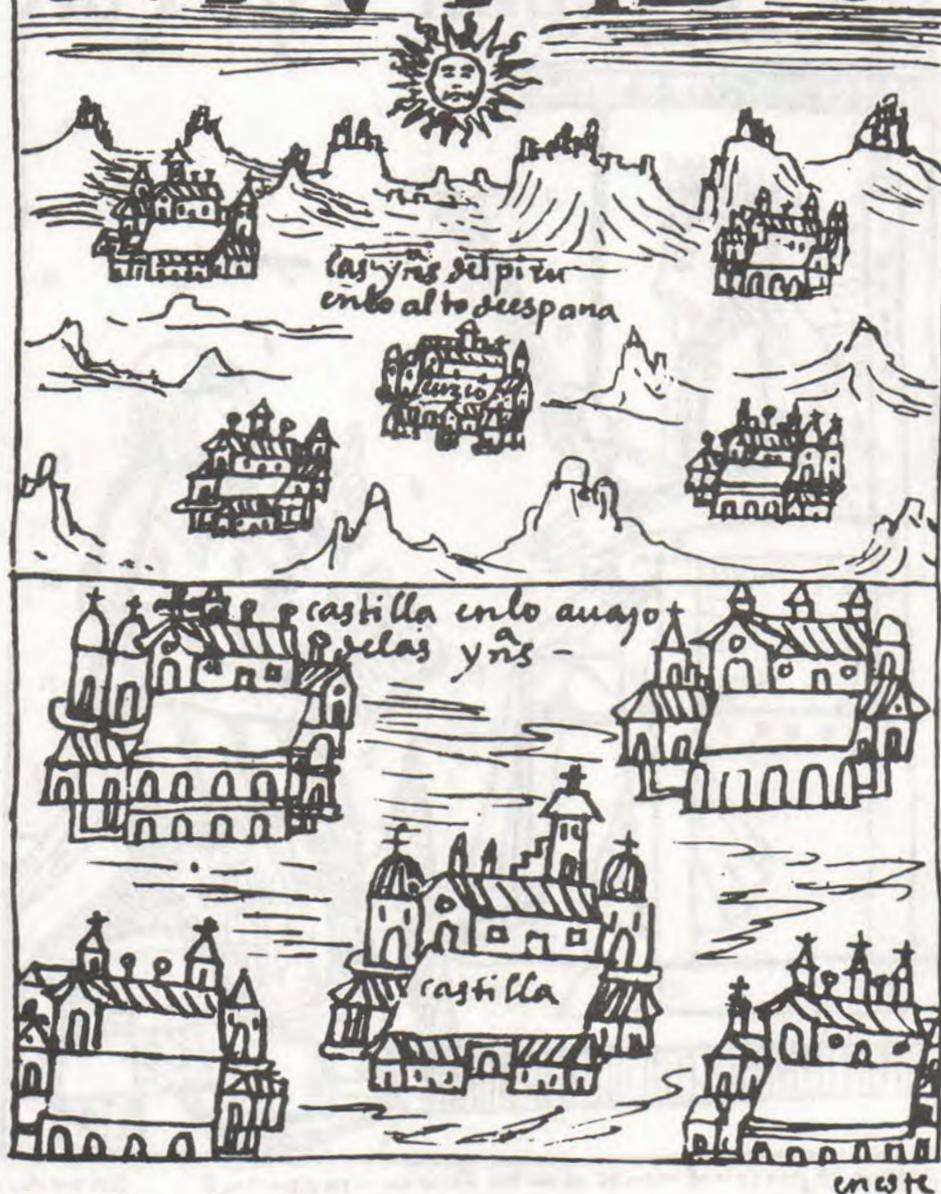


presenta personalmente el autor la corona a sumas sacra

LAMINA III. Una imaginaria entrevista con el monarca español graficada por Guaman Poma.

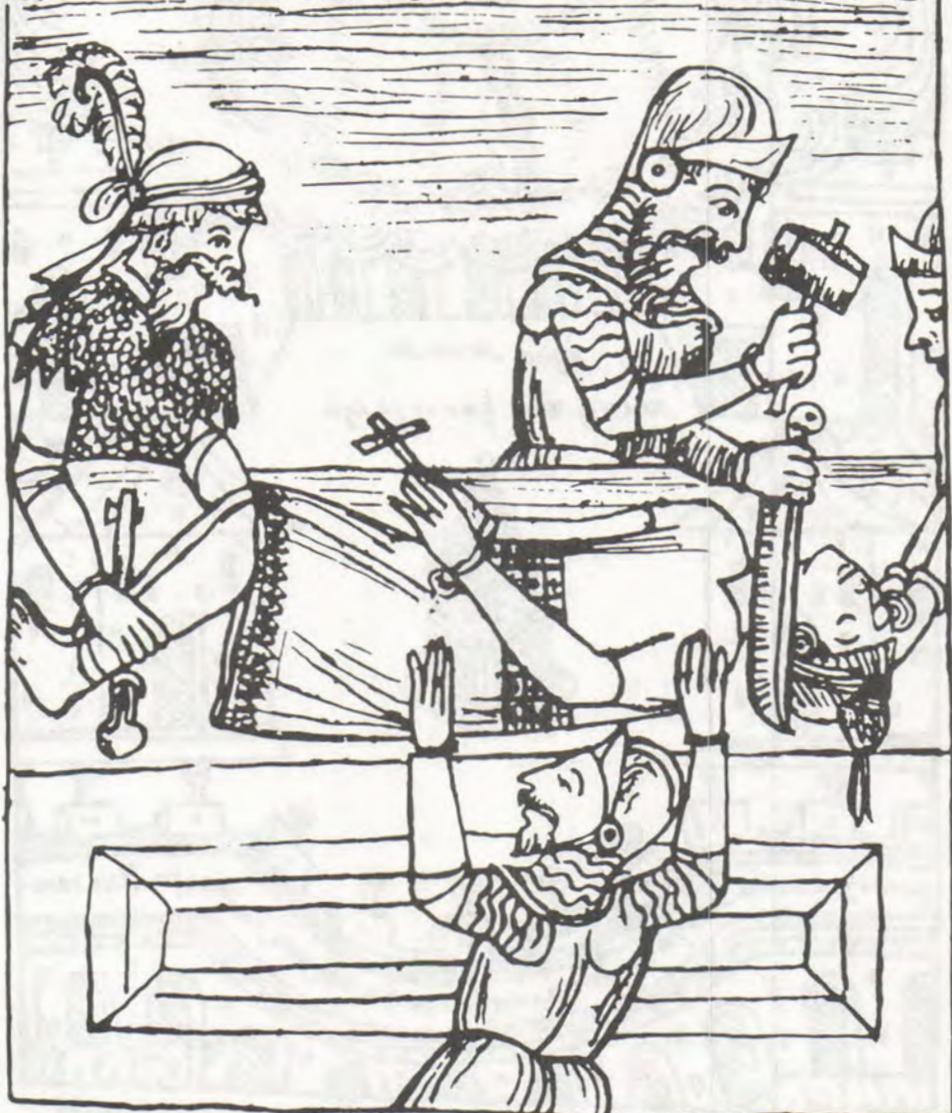
# PONTIFICAL MUNDO

42



LAMINA IV. El "mundo pontifical" dividido en un sector alto y un sector bajo. concepción geográfica aplicada por Guaman Poma en vista a su bagaje cultural híbrido.

# CONQUISTA CORTALELACAVESAA ATAGVALPAINGA VMA TACVCHIV



musio atagualpa  
con la ciudad de Cuzco

je como

LAMINA V. La versión popular nativa transmitida oralmente en los estamentos de tradición ancestral, de la 'degollación' de Atahualpa. En realidad fue ahogado por el verdugo.

# CONFEDERACION CIVDADDELCELOPARA



LAMINA VI. La "ciudad del cielo", morada del Santo Padre, de Cristo y de la Virgen María. Adviértase como por su bagaje cultural andino Guaman Poma relaciona la escena celestial con la lluvia, recurso vital en los Andes y temido a que por falta de agua sobrevinieran sequías devastadoras.