

Winter 2009

## Guaman Poma dibujante o la oralidad como “lengua traductora”

Roberto Viereck Salinas  
*Concordia University*

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.utrgv.edu/hipertexto>



Part of the [Latin American Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Viereck Salinas, Roberto. "Guanam Poma dibujante o la oralidad como "lengua traductora"." *Hipertexto* 9 (2009): 36-51.

This Article is brought to you for free and open access by ScholarWorks @ UTRGV. It has been accepted for inclusion in Hipertexto by an authorized administrator of ScholarWorks @ UTRGV. For more information, please contact [justin.white@utrgv.edu](mailto:justin.white@utrgv.edu), [william.flores01@utrgv.edu](mailto:william.flores01@utrgv.edu).



**Hipertexto 9**  
**Invierno 2009**  
**pp. 36-51**

**Guaman Poma dibujante o  
la oralidad como “lengua traductora”**  
Roberto Viereck  
Concordia University

**Hipertexto**

Es un hecho conocido que la compañera del imperio, la lengua, es uno de los factores decisivos en el proceso de conquista espiritual de los pueblos indígenas de América durante el siglo XVI. Del mismo modo, aunque más recientemente, sabemos también que este proceso de imposición político-cultural no se llevó a cabo “en el aire” sino que tuvo como aliado estratégico a la escritura, los documentos y toda forma gráfico-alfabética de representación de la palabra. Ambos aspectos, íntimamente vinculados entre sí, nos ofrecen dos caras de una misma moneda: la traslación o traducción como instrumento clave para el proceso de revelación, absorción ideológica y ocultamiento del “original” nativo americano. Desde el diario de navegación de Colón hasta las crónicas mestizas de comienzos del siglo XVII, se observa la omnipresencia de este hecho, en principio lingüístico y cultural, que a la postre implicaría uno de los obstáculos más fascinantes y paradójicamente reveladores para el conocimiento del mundo precolombino: la lengua española y la escritura alfabética revelan pero al mismo tiempo ocultan el pasado prehispánico. La lengua de Castilla y el código escrito han traducido a las lenguas nativas y su oralidad, dándolas a conocer encerrándolas en sus parámetros bidimensionales, lineales y mentales.

En tal sentido, la presente comunicación tiene por objetivo incursionar en una de las crónicas indígenas más fascinantes producidas durante los últimos años del siglo XVI, aunque publicada a principios del XVII. Me refiero a la *Nueva Coronica y buen Gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, específicamente en lo que atañe a los casi 400 dibujos que ésta contiene, en tanto a través de la representación icónica no sólo se vislumbraría, como contenido y como código, la presencia simbólica de la oralidad andina sino que también se evidenciaría una inversión de lo que podríamos denominar el rol traductológico de los códigos implicados, en tanto la oralidad pasaría a ocupar una posición central y dominante que la identifica con la “lengua traductora”, mientras que la escritura una posición dominada que se homologa con la función de la

“lengua traducida”. Tal inversión, en total sintonía con el plan general de subversión implícito en la obra del que nos advierten las más recientes investigaciones, resultaría visualizable, al menos, en dos planos demostrativos complementarios: por una parte, en un nivel general y que apunta a la naturaleza misma de los códigos implicados (oralidad y escritura) y sus sentidos asociados (oído y vista) y, por otra, a la dinámica textual que los dibujos y la escritura establecen al interior de la crónica, de tal modo que en el plano connotativo del texto, en su dimensión si se quiere *literaria* y desde un punto de vista de la cosmovisión andina, los dibujos ocuparían un lugar dominante o traductor.

### **En torno a los dibujos como “oradores silenciosos”**

Primeramente, es importante señalar que la visualidad icónica comparte con la oralidad un tipo de pensamiento holístico, en oposición al lógico-analítico que caracteriza esencialmente a la escritura. Así, aun cuando las imágenes y el texto evidentemente interactúan y resulta muy esquemático identificar hemisferios cerebrales con habilidades cognitivas en forma mecánica, pues los procesos cerebrales tienden a ser integrales, sí parece posible impulsar, de cualquier modo, la idea de que los dibujos pueden ser interpretados como sucedáneos simbólicos de una oralidad primaria amenazada por la irrupción violenta de la escritura alfabética durante la conquista, pero que se resiste por cualquier medio a desaparecer. La utilización de casi 400 dibujos, aparentemente producidos con anterioridad o, al menos, en forma paralela al texto escrito, como ha hecho ver Rolena Adorno, respondería a la evidente necesidad de comunicarse del modo más asertivo posible para quien se encuentra, como Guaman Poma, objetivamente limitado por el uso del lenguaje escrito. “Ya sea desde el punto de vista de la cultura autóctona o desde el de la extranjera – escribe Adorno –, el medio visual le ofrece a Guaman Poma un vehículo de comunicación fidedigno. Al examinar su práctica artística, resultará obvio que considera que el dibujo es un medio de comunicación más poderoso que el lenguaje escrito.” (Adorno, *Guaman Poma: Literatura de Resistencia* 110). En tal sentido, la tesis de que los dibujos en la crónica no son meros complementos de la escritura se basa además en que el proceso de redacción que Guaman Poma emplea se revela por las gradaciones en el color de la tinta que utilizaba, lo que preemitiría afirmar que él hizo primero una serie de dibujos y que después redactó el capítulo escrito que los acompañaba. Tal afirmación, planteada por Adorno ya en 1991, vuelve a repetirse en 2003, a propósito del lanzamiento del sitio Web con la versión digital de la crónica: “If the reader peruses each of the 398 drawings and reads the act accompanying prose texts, it will be apparent that this “first picture – then – prose” method was, for Guaman Poma, not only his compositional procedure but the very heart of his conceptualization of his work. The pictures announce, dramatize, and “presentify” the book’s content’s; they are the work’s primary text, not it’s secondary “illustrations. (*New Studies* 55) Así, considerando todos estos antecedentes en conjunto con el hecho consabido de que la oralidad fue el modo primordial de comunicación practicado por las culturas indígenas hasta la invasión española, es posible preguntarse de qué manera podrían los dibujos estar ocupando ese lugar de privilegio desde una perspectiva andina; es decir, desde una mirada que claramente, y aun más allá, incluso, de la tradición visual andina, se encuentra marcada por el pensamiento oral primario. Asimismo, y dada la conocida posición de poder de la escritura y la

visualidad durante el siglo XVI, resulta interesante preguntarse si acaso este lugar tan central de los dibujos no se debe también, desde una perspectiva cultural profunda, a que las imágenes y la oralidad comparten, como códigos, elementos semióticos esenciales que resultan cruciales para la expresión indígena de Guaman Poma, es decir aspectos que encontrarían en los dibujos el mejor medio, al interior de una visualidad dominante, para la instalación de la obstinada memoria oral andina.

A pesar de los válidos cuestionamientos que se han hecho a la distinción estricta entre código visual v/s escritura, en términos de pensamiento holístico v/s analítico, como se observa en el caso, por ejemplo, de la valoración de la dimensión visual de la escritura, especialmente en el contexto de la literatura experimental o la infantil, donde observamos un protagonismo del diseño de la letra hasta el punto de que “leer” y “mirar” se vuelven actividades homólogas, a pesar de ello, no se puede desconocer que existe una diferencia notoria entre ambos códigos desde un punto de vista teórico más profundo. En efecto, la escritura correspondería, aun perteneciendo al campo de lo visual, más bien a un grado mayor de intensificación y especialización en términos analíticos del sentido de la vista, tal como lo señalara años atrás Marshall McLuhan.

As an intensification and extension of the visual function – dice McLuhan –, the phonetic alphabet diminishes the role of the other senses of sound and touch and taste in any literature culture. The fact that this does not happen in cultures such as the Chinese, which use nonphonetic scripts, enables them to retain a rich store of inclusive perception in depth of experience that tends to become eroded in civilized cultures of the phonetic alphabet. For the ideogram is an inclusive *gestalt*, non an analytic dissociation of senses and functions like phonetic writing. (87)

Como se observa, para McLuhan la visualidad efectivamente implica una potenciación del sentido de la vista que inevitablemente va en desmedro de otros sentidos, siendo la escritura el mejor ejemplo de esto. Sin embargo, al mismo tiempo, resulta evidente que para McLuhan la capacidad de integración sensorial reside con más fuerza en la visualidad no-analítica como es el caso de una cultura ideográfica como la china. Esta idea, que se observa repetidas veces desarrollada en las reflexiones de McLuhan, constituye una base indirecta para el soporte de la idea del surgimiento de una nueva era eléctrica eminentemente, aunque no exclusivamente, visual que por sus características mediáticas ha desarrollado un nuevo tipo de conciencia y percepción que, de alguna manera y paradójicamente, nos retrotrae al modo holístico e integrador de la oralidad primaria. Así, y en este mismo sentido, Walter Ong, quien observa el problema precisamente desde el punto de vista de la oralidad, ha señalado que “al mismo tiempo, con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cintas sonoras, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la ‘oralidad secundaria’” (134) Si bien es cierto que para Ong esta oralidad secundaria guarda muchas diferencias con la primaria, a su vez enfatiza el hecho de que en ambos casos las similitudes son sorprendentes, en cuanto, entre otras cosas, al interés que la oralidad secundaria genera por la colectividad, aun cuando el concepto primitivo de grupo sea bastante más reducido que el de la aldea global de McLuhan. En tal sentido, tanto desde la perspectiva de McLuhan como de la de Ong, pienso que es posible confluir en la idea preliminar de que la imagen visual – emparentada con la escritura, pero diferente de ella –, establece como código potentes vinculaciones con la oralidad en términos de funcionar, como lo ha demostrado por lo demás la psicología gestáltica, de un modo

más sintético que analítico, privilegiando la “lectura global” (del todo a las partes), por sobre la lectura “lineal-secuencial” (de las partes al todo), lo cual sin duda contribuye, en el contexto de este trabajo, a la suposición de que en el caso de Guaman Poma de Ayala tales vínculos no sólo también existían, sino que además se encontraban reforzados por los siguientes factores contextuales específicos:

1) por la clara vinculación que existía en el siglo XVI, como lo ha señalado Ong a propósito de *El Arte de la memoria* de Frances Yates, entre las imágenes iconográficas y los caracteres “pesados” o simbólicos del discurso oral, todo lo cual se asocia, como lo hemos señalado más arriba, con las conclusiones a que ha llegado Adorno con relación a la importancia de la retórica y las artes de la memoria, las cuales, a su vez, requieren del control oral del conocimiento.

2) por la necesidad de Guaman Poma de incorporar el componente somático al interior del texto, en términos no sólo de ofrecer imágenes de personas concretas o gestos humanos, sino también en el sentido de su evidente deseo y urgencia por “entrevistarse” con el rey de España para tener una conversación “cara a cara” con él, es decir, en persona para estampar su furibunda denuncia sobre los vicios e injusticias en el Perú colonial.

3) por la situación de tensión y conflicto objetivo entre oralidad y escritura, escenario en el cual las imágenes no sólo son un excelente medio visual de comunicación para reducir los problemas de traducibilidad lingüística, sino también para establecer, sin confrontar, un puente entre visualidad y oralidad al interior del soporte inexorablemente visual del libro.

Todos estos factores, sin ser los únicos, permiten en su conjunto no sólo comprender mejor el contexto particular en el cual se da esta afinidad entre imagen visual y oralidad, sino que también sientan bases, a mi modo de ver, para la continuación de la exploración profunda y siempre compleja del sentido indígena de los dibujos en la *Nueva Coronica y buen Gobierno*. En otras palabras, quiero decir que de ser correcto este camino teórico, la presente perspectiva podría contribuir, desde otro ángulo, al trabajo de profundización de aquello que acertadamente Adorno ha denominado los “oradores silenciosos o textos vivientes” al referirse a los dibujos del cronista peruano. El hecho de que la imagen visual se constituya, en el contexto de la didáctica religiosa de la época de Guaman Poma, en “orador mudo” y “texto viviente” (*Guaman Poma: Literatura de resistencia* 113) nos hace reparar en otros tres aspectos textuales vinculados a los tres factores contextuales que he expuesto más arriba:

1) por una parte, en la enorme importancia que la persuasión y la retórica tienen para Guaman Poma. La expresión “oradores silenciosos” sin duda alude a la enorme capacidad persuasiva que una imagen posee, pero también al hecho implícito de que su éxito se encuentra en directa relación con la capacidad que el dibujo tenga para vehicular un mensaje que se sobrentiende por sobre todo y en principio oral.

2) por otra, la tremenda necesidad de corporalidad que se revela implícita en la metáfora “texto viviente”. Las imágenes no sólo se decodifican o leen como textos visuales, sino que “objetualizan” elementos somáticos del lenguaje verbal como son los gestos o la representación física de seres humanos o incluso del sonido mismo como unidad evanescente. Aquí cabe señalar también tanto la auto representación como la incorporación de un punto de vista interior desde los dibujos que, además de las consecuencias señaladas por López-Baralt y Adorno en cuanto al simbolismo andino, puede interpretarse como la inclusión de un gesto personal, en el sentido de que los dibujos “miran” al lector desde adentro como si los dibujos (o el mismo cronista) mágica, simbólica o prácticamente estuvieran cara a cara con el lector anónimo del texto.

3) y por último, la evidente connotación política que el silencio como tal implica en una situación de conflicto como es la época de la conquista española. En tal contexto, este silencio trasciende el sentido de una simple limitante del código visual para alcanzar el sentido de autocensura, elemento que también ha sido reconocido por la investigación especializada con relación a las deliberadas omisiones de información que se observaría en los dibujos, según lo ha hecho ver Tom Cummins en su artículo “The Object of Imagery in Colonial Native Peru as seen through Guaman Poma's *Nueva Corónica i Buen Gobierno*.”

Tanto los factores contextuales como los elementos textuales que he señalado hasta aquí permitirían al menos mostrar que la funcionalidad de los dibujos en la *Nueva Corónica* desborda los límites de una visualidad meramente representacional (ya sea icónica, en el sentido más europeo o simbólica, en el sentido indígena andino), obligándonos a utilizar marcos de comprensión todavía más complejos que incorporen al código mismo y su naturaleza como parte del contenido del mensaje, lo cual implica asumir que, en el caso de los dibujos, el contenido de ellos quedaría definido tanto por la realidad mimética que se pretende reproducir gráficamente (las autoridades coloniales, los espacios, las instituciones, las acciones, etc.) como también por otro medio como es el caso de la oralidad andina, cuyo contenido es el pensamiento andino, especialmente en lo que se refiere al dualismo. Visto así, los dibujos aparecerían como “medio de otro medio”, el código oral, en tanto a través del dibujo se podrían simbólicamente, y desde una perspectiva mítica, “presentar” más que representar acciones, personajes, instituciones, etc. En otros términos, estoy hablando de la diferencia entre un mirar “interno” y un mirar “externo” al objeto visual, distinción que para Ong permite diferenciar al oído de la vista, respectivamente, pero que puede perfectamente correlacionarse con los dibujos si es que los miramos a través de la lente del pensamiento oral primario y el dualismo andino, ya que este filtro obliga a adoptar una mirada “desde adentro” de la ilustración para poder comprender el trasfondo cultural que opera tras su estructura composicional. ¿No es acaso este requerimiento de abandonar la posición externa una potente señal del código oral que está también operando en la composición de los dibujos? ¿No tiene sentido acaso pensar que el contenido simbólico-andino de los “oradores silenciosos” de Adorno es posible gracias a esta doble articulación del signo visual, en tanto no emana

directamente de la visualidad icónica sino de un segundo código oral implícito que emerge como consecuencia de un mirar holístico y no analítico?

Una organización verbal dominada por el sonido – escribe Walter Ong – está en consonancia con tendencias acumulativas (armoniosas) antes que con inclinaciones analíticas y divisorias (las cuales llegarían con la palabra escrita, visualizada: la vista es un sentido que separa por partes). También está en consonancia con el holismo conservador (el presente homeostático que debe mantenerse intacto, las expresiones formularias que deben mantenerse intactas); con el pensamiento situacional (nuevamente holístico, con la acción humana en el centro) antes que el pensamiento abstracto; con cierta organización humanística del saber acerca de las acciones de seres humanos y antropomórficos, personas interiorizadas, antes que acerca de cuestiones impersonales. (77)

A pesar de la falta de distinción por parte de Ong entre la escritura y el dibujo, podemos ver en estas palabras la importancia de lo personal y la visión de conjunto para la oralidad primaria, pero también observamos la estrecha vinculación que existe entre pensamiento holístico y oralidad en relación a múltiples otros aspectos cognitivos que definen un particular modo de pensamiento. La idea de que la dominancia del sonido sobre una organización verbal esté en consonancia con modos holísticos de pensamiento, abre también interesantes derroteros en el sentido de la gravitación del concepto andino de “pachacuty”, en tanto los dibujos se subvertirían como código toda vez que se accede a ellos “desde adentro”, es decir desde la lógica del código oral. De otro modo, al convertirse los dibujos en “oradores” al interior de un campo dominado por la visualidad, estarían simbólicamente cumpliendo con el designio inevitable de la transformación cíclica del mundo, pues ese sólo acto los sitúa automáticamente en una posición “hanan” de dominación según el dualismo andino. El consabido mundo “al revés” de Guaman Poma, por lo tanto, toma inesperadamente la forma particular de unos “dibujos al revés”, gracias a la inversión de la relación jerárquica entre el código visual y el oral en la recepción-lectura- percepción” de las ilustraciones.

El reemplazo de la oralidad por dibujos no es un acto deliberado, por cierto, para Guaman Poma, pues corresponde, más bien, a una acto de subversión de la cultura misma que se infiltra por la rendija de la vacilación que deja en el siglo XVI la relación visualidad y escritura, en tanto en ese momento, en el momento de las crónicas de Indias y de Guaman Poma, tanto en Europa como en América, los libros todavía eran un producto que circulaba en un entorno eminentemente oral:

Mucho después de inventada la imprenta – escribe Ong –, el proceso auditivo siguió dominando por algún tiempo el texto impreso visible, aunque finalmente lo impreso acabó por superarlo. El predominio auditivo puede percibirse notablemente en ejemplos tales como las primeras portadas impresas, que a menudo nos parecen disparatadamente caprichosas en atención a las unidades visuales de las palabras. Las portadas del siglo XVI, con gran frecuencia dividen las palabras importantes, incluso el nombre del autor, con guiones, y presentan la primera parte de una palabra en una línea con tipo grande y la segunda en otra con tipo más pequeño... (119)

En consecuencia, tal predominio del oído por sobre la vista no puede haber sido más que la exacta realidad para Guaman Poma al pertenecer a un ámbito donde la escritura alfabética tenía menos de un siglo de existencia. En tal contexto, resulta muy probable pensar que el tremendo esfuerzo del cronista peruano por darse a entender por medio

de un sistema gráfico-visual haya encontrado en los dibujos un modo más cercano, simple y, por supuesto, más familiar de expresión, en tanto los dibujos ocuparían una posición más próxima a la oralidad que la escritura, contradiciendo el sentido común que tiende a verlos como el perfeccionamiento del sistema visual desde el punto de vista del desarrollo del pensamiento lógico-analítico. Como me he referido antes, las imágenes se perciben del todo hacia las partes, lo que acerca al signo icónico a la oralidad, alejándolo paradójicamente de la escritura a pesar de pertenecer ambos al mundo de la visualidad. Si es que efectivamente los dibujos fueron producidos cronológicamente antes que todo el resto de la crónica, me parece que se reforzaría enormemente la tesis de que su reconocida importancia tiene profundidades incluso genéticas en cuanto a la construcción del texto, profundidades que se hundan en este predominio de lo oral por sobre lo visual, sobreponiéndose a la violencia colonizadora, al dominio de la letra, al prestigio de la visualidad y el consiguiente desprecio hacia la oralidad que, en el particular caso de los Andes, fue además objeto de persecución e intento de aniquilación. Para Guaman Poma debe haber sido no sólo una oportunidad, sino un respiro el haber tenido la habilidad para dibujar y absorber tan bien los modelos iconográficos europeos, pues a través de ellos la imagen lo acercaba a su deseo de comunicarse “de verdad”, no sólo con claridad, en el sentido analítico que hoy nos impone la cultura libresca. Guaman Poma dibujaba, luego escribía... para estar allí, para existir presencialmente, con gestos, con cuerpo, “en el mundo”, no separado de él ni frente a él, aunque sea a través de un objeto incrustado y congelado en el espacio finito (pero vivo) de la página.

Los oradores silenciosos de Guaman Poma, así, al pertenecer al doble dominio cultural se benefician del cruce esquizofrénico entre espacio y tiempo que el cine supo conjugar tan bien y sanamente sólo un siglo atrás. Al entrar en la dimensión de la oralidad, los dibujos de la Nueva Coronica adquieren movimiento, cierta “vida”, toda vez que la recepción logra desprenderse de los prejuicios letrados y acercarse a la comprensión de un todo vital en el que la inversión de la jerarquía texto escrito – dibujos resignifica la experiencia global del mensaje al resignificar precisamente de un modo simbólico la situación de comunicación misma, pues ya no se trata de una crónica escrita ilustrada, sino de unas ilustraciones comentadas, fijadas y ampliadas por un texto escrito.

### **La oralidad “traductora”**

Autores como Rolena Adorno o Mercedes López – Baralt, han destacado el tremendo desafío multicultural a que estaba sometido Guaman Poma. En tal contexto se han detenido en la demostración de una retórica “otra” que, tanto en el código escrito como en el visual, cumpliría la función de subvertir el canon occidental. Sin embargo, han sido Nathan Wachtel y Juan Ossio quienes, entre otros, desde un punto de vista más antropológico e histórico, han logrado un mejor acercamiento al sistema de categorías racionales internas de la cultura andina, hasta el punto de poder plantear la presencia de un auténtico “pensamiento salvaje” (indígena) en la crónica de Guaman Poma que contrastaría, por ejemplo, con el modo de aculturación mestizo de los Comentarios del Inca Garcilaso y que, según Ossio, se caracterizaría por un marcado concepto “milenarista” de la historia y un “mesianismo” andino rastreable hasta nuestros días en



las más diversas formas de la cultura, sobre todo en los aspectos que atañen a la actividad política.

Para estos investigadores la posibilidad de demostrar la existencia de un sistema de categorías de pensamiento andinas como organizadoras de la estructura narrativa de la crónica de Guaman Poma resulta un hecho evidente a la luz de sus análisis. Para Wachtel, por ejemplo, lo que para otros investigadores como Raúl Porras Barrenechea ha merecido el calificativo de “barbárico” o “caótico”, es justamente la expresión más patente de que el discurso de Guaman Poma pertenece a otro tipo de “coherencia”, básicamente no occidental:

Si existe tal barbarie – escribe Wachtel –, sin duda es preciso tomarla en el sentido de un pensamiento salvaje, tal como lo rehabilita Claude Lévi – Staruss. Guaman Poma percibe el mundo colonial a través de categorías auténticamente indígenas, que no por eso dejan de estar regidas por una lógica rigurosa. Pero su sistema de pensamiento es diferente al nuestro. La crónica de Guaman Poma no es confusa sino en la medida en que la juzgamos a partir de nuestro criterio occidental; si queremos escapar al vértigo de Raúl Porras Barrenechea debemos restituir el mecanismo particular del pensamiento indígena. Entonces, Bajo el caos aparente, se nos revelará la coherencia y el sentido de la obra de Guaman Poma. (166-7)

En lo que sigue, y basándonos en lo expuesto hasta aquí, intentaremos una demostración del comportamiento “traductor” del texto visual, con miras a que se observe la importancia generadora que la oralidad posee al interior del texto por medio de los dibujos. Para ello, tomaremos como referencia la tesis central de Juan Ossio sobre el mesianismo en Guaman Poma y su concepto metafísico de la Historia. Usando como presupuestos teóricos tales planteamientos veremos cómo la búsqueda de una inversión en la situación colonial (pachacuty) se vincula con una retórica ligada implícitamente a la traducción como mecanismo y racionalidad organizadora y productora de una textualidad específicamente hispanoamericana y, por lo mismo, tensionada desde todo punto de vista. La incorporación de tal lógica traductiva, incluso, nos coloca en la frontera de la posibilidad de hablar de una estética ligada a la construcción de textos marcados por el desafío de intentar resolver esta tensión entre lengua traductora – lengua traducida, en tanto desde la génesis de muchas crónicas se observa la motivación explícita de reescribir la historia en términos de ofrecer una mejor versión /traducción del mundo colonial, especialmente el indígena. Paradigmático es, en tal sentido, el caso del Inca Garcilaso de la Vega al presentarse él mismo como una suerte de cronista - traductor capaz de ofrecer una mejor interpretación del pasado prehispánico andino, especialmente incaico, gracias a su superior conocimiento del quechua.

En el caso de Guaman Poma, por su parte, observamos que el ideal andino se impone al menos en dos niveles: en el de la “separación de los contrarios”, en este caso representados por la sociedad española invasora y la sociedad indígena, y en el “deseo de restituir el orden” por medio de la inversión de la historia y recolocar el Tawantinsuyo en la posición dominante (hanan) que perdió tras la conquista española. Ambos aspectos sin duda son complementarios y responden a una misma visión andina de la historia. En la crónica, particularmente, podemos ver la omnipresencia de esta perspectiva no occidental, como ya he señalado antes, en la que los dibujos cumplen un rol protagónico para reubicar a la oralidad andina en el sitio de primacía activa y traductora que desde esa mirada le corresponde recuperar.

Es así, entonces, que en el caso de Guaman Poma asistimos a una dislocación en la relación significante-significado, de tal forma que la comprensión del texto al nivel del sentido, como en la comunicación literaria, sólo es posible en la medida que el lector (su lectura) acceda a la subtextualidad oral (mítica) que se encubre tras el significado normal de las palabras. Dicha subtextualidad corresponde al contenido profundo y restringido del mensaje global del texto, y sólo sale a la superficie en un ejercicio de interpretación en un nivel cualitativamente más complejo si no se está familiarizado espontáneamente con el universo simbólico – cultural asociado a esa subtextualidad. Guaman Poma no puede sencillamente trasladar su oralidad a la escritura, intentar integrar aquella a ésta, sin que se produzca una desviación del significado (una inversión) y eso conlleve un efecto estético – literario, al igual que sucedió con las primeras transcripciones de la oralidad a la escritura que, como Pané, se asimilaron invisiblemente a una noción “poética” a causa de la extrañeza y consiguiente admiración que los cantos y oraciones produjeron en los primeros transcritores – “traductores” del siglo XVI. “Siempre, sin embargo – dice Lienhard –, la dinámica propia del discurso rescatado desvía parcial o totalmente los textos escritos de su motivación inicial, creando una polisemia típicamente literaria”(69)

A simple vista, no cabe duda, que la primera asociación que establece el lector occidental culto al enfrentarse a la Nueva Cronica de Guaman Poma es la de los dibujos que allí aparecen con los de la tradición de la didáctica europea vinculada a la retórica eclesiástica, especialmente en el siglo XVI, como herencia, a su vez, de la tradición pictórica medieval. Tal como lo señala López – Baralt a propósito de la función de “anclaje” de las anotaciones en los dibujos, ya en la pintura medieval europea se advierte el uso de la escritura con fines de fijación ideológica del mensaje visual. Asimismo, pero en virtud de la relación imagen – texto escrito, la escolástica había impulsado una serie de estrategias y recomendaciones orientadas a potenciar el grado de persuasión del discurso catequizador (y evangelizador). Tales disquisiciones versaban básicamente, entre otras cosas, en la importancia de que la predicación del evangelio se ajustara con simpleza al nivel del entendimiento de la gente común y corriente, evitando las expresiones cultas o difíciles y, por el contrario, reforzando particularmente el uso de los ejemplos, por ser estos el mejor medio para el entendimiento del contenido del mensaje por todos, sin importar su clase social. En la Nueva Cronica el padre Fray Luis de Granada, tal como apuntáramos en otro momento, se constituye en el referente principal de este modelo.

Los escritos religiosos – escribe Adorno – representan el campo de las letras con el que Waman Puma está más profundamente comprometido. En efecto, construye su obra según el modelo de la retórica eclesiástica didáctica. No se trata de la elección arbitraria de modelos para imitar, sino el problema de cómo encontrar un vehículo adecuado para la presentación de sus argumentos. En este caso, y debido al intento polémico del autor, el discurso religioso le sirve aún más eficazmente que las *crónicas de indias* como modelo de presentación y de argumentación. De importancia primordial en este contexto son las obras de Fray Luis de Granada, uno de los autores cuyas obras aparecen con mucha frecuencia en las listas de los libros destinados al Nuevo Mundo durante la época colonial. Fray Luis de Granada ofrecía a Waman Puma una visión tolerante de la experiencia espiritual no – cristiana y una manera relativamente compasiva de juzgar las relaciones entre el mundo cristiano y la gentilidad.” (*Waman Puma: el autor y su obra* XXVI-XXVII)

En esta misma línea de argumentación, Adorno señala:

Tanto la obra de Fray Luis de Granada como las obras de instrucción religiosa producidas por el Tercer Concilio Limense (1583 – 1584) enfocaban explícitamente los problemas de la comunicación. Es fácil imaginar, por tanto, porqué Waman Puma debió preferirlas al modelo historiográfico. Mientras la historiografía se dirigía a la minoría letrada selecta que se aprovecha de recursos sociales y culturales reconocidos, la oratoria religiosa (un género oral, además) tenía como obligación primordial la comunicación con todos los grupos de todos los niveles sociales. En la teoría de la retórica eclesiástica, este principio se llamaba el acomodamiento o descenso a cosas particulares; lograrlo dependía de la grandeza del tema que se estaba considerando y de la habilidad del predicador para presentarlo ante los ojos del oyente: *propóngámosle como patente a sus ojos. (Waman Puma: el autor y su obra XXIX)*

Como se ve, e incluso más allá de la importancia genética de los dibujos en la confección del texto, la imagen aparece en la Nueva coronica cumpliendo un rol primordial de articulación de los elementos más significativos que el para-texto escrito ofrece a Guaman Poma para llevar a cabo su alegato con persuasión. Esta importancia, sin embargo, no es más que sólo un primer nivel de aproximación a una lógica andina más profunda que se encubre tras la fachada occidental:

El código representativo del arte pictórico europeo –escribe López – Baralt – distrae del sentido latente en los dibujos del cronista, articulado a través de un código no – mimético: relacional o posicional. Este complejo sistema icónico impone al lector dos lecturas distintas del texto visual: una que sigue los eventos de la narración pictórica, y otras más cuidadosa que atiende al mensaje simbólico que subyace en cada dibujo. La segunda lectura introduce al lector en el dominio de la ideología nativa. La subversión del mensaje literal por la estructura subyacente es quizá uno de los efectos más sorprendentes de la manipulación de códigos icónicos que caracteriza a nuestro texto policultural. Por lo que acabamos de señalar, el disfrute de los dibujos en su dimensión estética se enriquece notablemente al tener una comprensión más cabal de los mismos. La calidad artística depende en buena medida de la polisemia, lograda a partir de una gran economía de recursos. (195)

Una observación atenta de los dibujos desde esta perspectiva nos permite advertir cómo esta otra mirada andina se va poco a poco profundizando de las maneras más sutiles posibles para no dañar la comunicación en el contexto de las tensiones interculturales del siglo XVI. El modo de hacerlo será, en consecuencia, subvirtiendo el sentido a partir de una retórica indígena, oral “invisible” para los ojos del “lector europeo”, pero no necesariamente para quienes estuvieran familiarizados con los contenidos de la oralidad andina. En tal perspectiva, podemos afirmar que la inversión de las posiciones izquierda – derecha / arriba – abajo / hanan – hurin, es un detalle muy significativo de la mayoría de los dibujos, justamente en la medida de que amplifica el sentido del texto, otorgándole una “dimensión oral” que el texto escrito no alcanza por sus procedimientos normales, viéndose forzado a la literaturización para lograr un rango de credibilidad occidental (integrarse a la oralidad), estrategia textual que, sin embargo, desde el punto de vista andino, más bien sirve como un modo “occidental” de liberarse simbólicamente de la escritura, aunque sea – como en las “tretas del débil” – haciéndose de ella para conseguirlo.

Un buen ejemplo de esto lo encontramos en el dibujo titulado: “Conquista /Guaina Capac Candia / Inga Español”. La imagen escenifica un diálogo bilingüe entre un indio (el “intérprete” Felipillo) y un español que, como dijimos antes, expresa el ideal

de la separación entre las dos lenguas (y por ende los textos traductor y traducido) por medio del símil de la traducción, pues se supone que el español entiende lo que dice el indio. Junto a la boca de cada uno hay una anotación. Junto a la del indio se lee: “Cay coritacho micunqui? [¿Es éste el oro que comes?]”, mientras que junto a la del español: “Este oro comemos” (377). Guaman Poma no ofrece, en este caso, la traducción para las palabras del indio, lo que indicaría que, independientemente de que el español pueda entenderle, visualmente las lenguas están separadas (cada uno habla en “su” lengua). La aberración de “comer oro” sólo se explica por una inversión paródica que hace Guaman Poma para dejar claro igualmente las “aberraciones” que ha producido la conquista, es decir, la traducción, lo que nos invita a recordar el fantasma, una vez más, del Tercer Concilio, sobre la escritura de Guaman Poma. De cualquier forma, la inversión se escurre todavía por otras partes, siendo como anunciamos el cambio del indio a la posición Hanan, a la derecha (punto de vista interior), es decir la posición del vencedor. A pesar de haber sido conquistado el indio se redime éticamente frente a la “codicia” del español y, de burlado, se convierte subtextualmente en “burlador”. La posición hanan, a la derecha, también reivindica al quechua frente a la lengua española, al aparecer visualmente la frase del indio a la derecha y ligeramente “arriba” de la del español. La derrota se convierte en un triunfo “moral”, señal inequívoca de los ideales andinos que movilizan el plan de la obra.

Algo similar observamos en el dibujo titulado: “Conquista / Preso Atahualpa Inga” (395). Allí, otra vez, el conquistado ocupa el lugar Hanan del conquistador y el conquistador, el hurin del conquistado. La escena es altamente simbólica, por cuanto representa el cautiverio de Atahualpa, el Inca dominador del imperio al momento de la llegada de los españoles, es decir, la máxima autoridad. A pesar de estar conceptualmente reducido a la calidad de un prisionero, una figura como esa no puede ocupar la posición Hurin, eso sería igual a reconocer la derrota como una situación estática, lo que es contrario a la visión cíclica andina. Siguiendo a López-Baralt, quizás el ejemplo más extremo de esta reivindicación simbólica la encontramos en el dibujo “Padres / Mala Confición Qve haze los padres y curas de las dotrinas. Aporrea a las yndias preñadas y a las biejas y a yndios. Y a las dichas solteras no las quiere confesar de edad de beynte años, no se confiesa ni ay rremedio de ellas” (613). Como el título indica, un sacerdote aparece, a la izquierda (hurin, abajo, vencido), sentado en una silla mientras patea a una india embarazada que se encuentra arrodillada a sus pies y llorando a la derecha del encuadre (hanan, arriba, vencedor). Como en los otros ejemplos, lo que parece una derrota absoluta en el nivel del significante, en el significado connotativo es todo lo contrario: un guiño de esperanza encubierto tras un código restringido sólo comprensible por unos cuantos.

Llegado a este punto, sólo nos resta abordar un aspecto más relativo a la fuerza que adquiere el texto visual como máxima expresión de la “elevación” estética que incide sobre la traducción al incorporarse, por identificación con la escritura, como agente articulador de la dinámica interna de la relación texto / extra – texto. Así, al pasar a comportarse el texto oral traducido en texto traductor será, como hemos visto, la oralidad, a través especialmente de los dibujos, la que se cerrará sobre sí misma, independizándose simbólicamente del extra – texto escrito, a la inversa de cómo sucedía en el primer nivel de la apariencia meramente occidental. Así como la retórica andina “obliga” a una lectura “doble” de los dibujos (y por proyección, de toda la

crónica), subvirtiendo el contenido aparente de los dibujos, también los dibujos subvierten la función de la escritura al enfatizar el origen oral de toda comunicación escrita. Nos referimos especialmente al fenómeno de “absorción” que han advertido otros investigadores de la escritura por parte de la oralidad andina. Tal fenómeno, innegable, se explicaría justamente por la inversión de los roles textuales, al aparecer la oralidad paradójicamente “re –traduciendo” a la tradición historiográfica y “pictórica” europea (escritura), a la vez que a las categorías de pensamiento indígenas (oralidad andina).

Al invertirse los roles textuales, los dibujos se cierran frente al extra – texto escrito, produciéndose, a nuestro parecer, al menos dos situaciones destacables. La primera es que la escritura, al entrar en el campo visual “revela” toda su potencialidad oral, y la segunda, que los dibujos mismos expresan este comportamiento (de la verosimilitud literaria) articulándose con elementos de la retórica visual andina que revelan el ideal indígena de la separación entre texto traductor (escritura – españoles - hanan - arriba - masculino - vencedor) y el texto traducido (oralidad - indios – hurin – abajo – femenino - vencidos).

En cuanto a lo que podríamos denominar la “potenciación de la oralidad en la escritura”, resulta relevante la enorme presencia de formas “habladas” en los dibujos, tales como “diálogos” y “monólogos”, bilingües o monolingües, con traducción o sin ella, todos los cuales se combinan con la “voz en off” del autor implícito (el cronista). Si bien desde la interpretación occidental que hace López–Baralt estas anotaciones aparecen (porque lo son desde ese punto de vista) un “relevo” (ampliación) de los contenidos del dibujo, tenemos que decir que desde la “mirada andina” son también “anclajes” (fijación) de los elementos que Guaman Poma quiere asegurarse que serán correctamente interpretados por el receptor europeo, particularmente el rey Felipe III. La posición jerárquica de la escritura, composicional y “estéticamente” – como hemos visto –, es secundaria en la Nueva cronica. Siguiendo esta lógica, entonces, los monólogos y diálogos corresponderían a un nivel diegético distinto que el de la “voz en off”: los primeros estarían en el nivel del discurso de los personajes, mientras que la segunda se correspondería simplemente con una “voz narrativa” o simplemente con la figura lingüística del narrador. Visto así, tanto las anotaciones de anclaje como de relevo, que distingue López–Baralt, estarían incluidas dentro de esta voz en “off”: títulos, narración bajo el título (a continuación o no de éste) y, por extensión, nominaciones, identificaciones, etc.. Por último, vale la pena apuntar, antes de pasar a ver la expresión de la “separación” en los dibujos, el hecho de que tanto los monólogos como los diálogos aportan un grado de vida importantísimo a los dibujos, los vuelven más reales o, al menos, más realistas. La oralidad, una vez más, da vida al mundo andino o, si se prefiere, da vida a la letra “muerta”, aunque sea de un modo simbólico y/o estético literario. “Allí donde hablan los personajes – escribe López–Baralt – las imágenes cobran vida, produciendo una sensación de inmediatez. Se refuerza la connotación del testimonio, es decir, de la perspectiva interna del autor que presencia hechos o quiere crear la ilusión de que ofrece información de primera mano. Las cintas parlantes contribuyen al realismo de las escenas, y además, las destacan dentro del corpus de los dibujos como momentos importantes de la narración visual.” (395-6)

La separación hanan – hurin se identifica con la separación entre indios y españoles, lo que la hace proyectable sobre las respectivas lenguas (quechua y español), es decir, la lengua de partida y lengua de llegada respectivamente en términos traductológicos. La tensión que ha impuesto la traducción entre ambas lenguas potencia este ideal andino de separación, provocando una identificación entre hanan – hurin y Lengua Traductora (escritura) – Lengua Traducida (oralidad). La solución del “mundo al revés” que denuncia Guaman Poma, así, pasa por la articulación de este principio de separación con la propia dinámica textual de competencia interna entre texto / extra-texto, lengua de partida / lengua de llegada, oralidad / escritura, etc. Tal separación textual, sin embargo, sólo es posible en virtud de las posibilidades de la polisemia propiamente literaria, es decir, de la verosimilitud. Es allí donde esta separación se vuelve “posible” y “creíble” por medio de una inversión de los roles textuales, donde la oralidad pasa a comportarse “literariamente”, provocando el efecto de absorción de la escritura u “oralización” de que tanto se ha hablado en relación a la Nueva cronica.

Los dibujos que a continuación señalamos expresan visualmente no sólo el ideal andino de separación hanan – hurin, sino que además, por extensión, la separación simbólica entre texto traductor y texto traducido. Separación, claro, imposible realmente, puesto que se trata de una re – traducción, por lo cual la competencia textual continúa, sólo que invertida la relación de poder y desplazada a un plano utópico – connotativo propiamente “literario” desde la perspectiva libresca occidental. La “imposibilidad” del intento demuestra paradójicamente que lo que se hace es literalmente “volver a traducir”, pero traducir del mismo modo “absurdo” que emula a la experiencia evangelizadora y alfabetizadora del Tercer Concilio Limense. Escribir, así, se vuelve un arma de “resistencia” cultural, donde la separación de las dos lenguas aparece como el ideal de la separación hanan – hurin y, por extensión, una estrategia para alcanzar simbólicamente el estado “original” anterior a la conquista. La mayoría de los dibujos refleja esta aspiración subversiva y de separación, denotando la necesidad de dar “solución” a las tensiones coloniales. El ideal andino de la separación se proyecta sobre el texto, pero también el texto se proyecta sobre este ideal ofreciéndole las posibilidades de una textualización e imponiéndoles las limitantes propias de sus tensiones internas asumidas de la traducción como correlato verbal de la conquista. La separación hanan – hurin se textualiza, creando una simbiosis forma – contenido – sentido que hace de la *Nueva crónica* no sólo un texto que “habla” de una situación tensa y la necesidad de superarla, sino que ella misma se convierte en el ejemplo de ese mensaje, articulándose según las mismas dinámicas que denuncia. Ella se convierte en espectáculo de ese contenido o, lo que es igual, hace de las tensiones de la conquista y la traducción, un “espectáculo” del mestizaje interpretado como “conflicto”, cuya mejor expresión estética la encontramos en los dibujos. Guaman no puede escribir sin traducir y eso “se ve”. La compenetración con su contexto de producción es tan fuerte que ya nada puede ser realmente separado. La situación “original” se ha perdido para siempre y ese es el drama más grande del que hace gala la escritura de Guaman Poma. Pero es también su logro mayor: llevar las posibilidades de la traducción hasta sus últimas consecuencias, aprovechando todas las posibilidades de la escritura para “liberar”, aunque fuera simbólicamente a la oralidad andina del “yugo” de la escritura. Es una solución compleja, sin duda, que tiene el

mérito de inaugurar caminos estéticos insospechados para una futura escritura hispanoamericana diferenciada.

Aparte de dibujos como el de la separación de las indias (arriba) y Castilla (abajo), según dice Guaman Poma que “Dios ordenó la Historia” (12), o el de la muerte de Atahualpa (arriba) y el lamento de los indios (abajo), muchas otras imágenes revelan este ideal de manera más sutil, como puede ser, por ejemplo, interponiendo un objeto alargado (un báculo, una espada, un chuzo, un palo, etc.) entre los personajes o elementos que denotan a cada uno de los mundos o connotan a cada una de las categorías hanan – hurin. Es el caso del dibujo titulado: “Padres / se haze justicia”, donde se lee el comentario en “off” inmediatamente abajo: “el padre y prende y manda, no lo pudiendo hazello ciendo cura y beneficiado” (601). En la imagen se ve a un cura, de pie y en actitud regañadora (mano izquierda alzada con el dedo índice hacia el cielo), sosteniendo un báculo muy largo que atraviesa verticalmente casi toda la escena, dividiendo visualmente el encuadre en dos mitades, donde en la otra vemos a un indio sentado, rezando, con los pies engrilletados, lo que denota que está encarcelado (sobre su cabeza, además, hay una ventana que se infiere ser de la cárcel). El indio, una vez más, ocupa la posición hanan (derecha, vencedor), a pesar de su desgracia. El español, por el contrario, ocupa la posición hurin (izquierda, vencido). En este dibujo no hay diálogo y sólo se puede ver la separación y la subversión.

Algo similar ocurre con el dibujo: “Buen gobierno / Martín Arbieta I don Tomás Topa Ynga fue a la conquista de los Anti Suyo” (471). En esta imagen aparecen un indio y un español separados visualmente por la lanza que sostiene el indio en su mano derecha. Sin embargo, la diferencia es notoria, pues el indio ocupa la posición hurin (izquierda, vencido) y el español la de hanan (derecha, vencedor), lo que denota la situación colonial, el ideal de separación, pero no la inversión. Pero hay un dibujo titulado: “Corregimiento / corregidor tiene preso y amolestado a don Cristóbal de León, segunda persona, porque defendió a los yndios de la prouincia” (505), que lo incluye prácticamente todo y en todos los niveles, pues articula la denuncia de la situación en la colonia, separa e invierte, incluyendo monólogo (quechua), diálogo [que funciona como monólogo, porque el indio no le responde] (bilingüe), voz en “off” (todo el título) y, como si fuera poco, los textos ocupan posiciones que revelan también el propósito de inversión, a la vez que revelan cómo la traducción articula las tensiones que inducen a la separación como símbolo posibilitador de la liberación “literaria” de la escritura. El bilingüismo, como metáfora del protagonismo de la traducción, ocupa una posición justo en el medio, interponiéndose y separando los dos mundos. Es una posición estratégica y ambigua, pues revela la incomunicación (intraducibilidad) entre los dos mundos a la vez que su importancia para “separar” ambos mundos. Su posición denota separación, drama (el indio ni siquiera parece oír lo que dice el español), pero a la luz de la “mirada andina”, esa separación es un ideal. Guaman Poma desconfía de la traducción, de la mezcla que produce, su inherente contaminación, pero la usa para separar, al menos aprovechando la dimensión estética que le ofrece la escritura en el proceso de textualización. El indio, por su parte, “habla” solo y en quechua (la única lengua que “debe” idealmente hablar un indio). Está sentado, rezando, con las piernas aprisionadas por un cepo y las manos amarradas. Tiene la cabeza inclinada y mira hacia el suelo. Sobre el cepo dice: “Runayrayco cay sepopi nacarisac” que, según Urioste significa: “Por mi gente, yo voy a sufrir en este cepo.” (505) Cada uno de los

personajes se encuentra visualmente como encerrado en su propio encuadre, no se tocan, no hay ningún contacto, ni siquiera por parte de los textos. No hay espacio común alguno. Incluso el texto “dicho” por el español: “Uarcuscayqui, galerman carcoscayqui [Te voy a colgar, te voy a expulsar a las galeras], pleytista uellaco yndio” (505) se encuentra aislada visualmente entre las dos líneas verticales que separan toda la escena.

Como en la mayoría de los otros casos, como vimos, el indio aquí se encuentra en la posición hanan (derecha, vencedor), subvirtiendo el sentido aparente de desgracia que se aprecia a simple vista. Pero el monólogo también ocupa esa posición y, por ende, el quechua, lo hace extendible a la analogía de reivindicación también para la lengua. El texto bilingüe del español, por el contrario, ocupa un lugar central, sería el eje “generador” de la combinación de ambos principios. En tal sentido, podemos afirmar que la compenetración entre escribir y traducir conduce, en la re – traducción que hace Guaman Poma, a una compenetración entre oralidad y escritura articulada y “generada” por la presencia simbólica de la traducción como eje sintetizador de los contrarios. Pero síntesis no sólo en la modalidad occidental, sino también en la modalidad andina, donde la articulación de los contrarios no debe “nunca” confundirlos. Esta es la mayor complejidad y riqueza de este dibujo y de toda la crónica: la traducción ocupa el lugar de articulación privilegiado para la generación textual, pero lo hace a su manera, desde abajo, desde adentro, en una sólo aparente concesión a una noción “sincrética y pacífica” de mestizaje. Guaman Poma sabe que no puede hacer otra cosa que “volver a traducir” y este dibujo, como muchos otros, es la prueba fehaciente, desde su propia lógica, del lugar protagónico que ésta ocupa para poder comunicarse con los códigos culturales que lo oprimen.

### Obras citadas

Adorno, Rolena. “Waman Puma: el autor y su obra” (Estudio preliminar). Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Crónica y buen gobierno* (edición de John Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste), 3 Vols. Madrid: Historia 16, 1987

—. *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*. México: Siglo XXI editores, 1991

—. “A Witness unto Itself: The Integrity of the Autograph Manuscript of Felipe Guaman Poma de Ayala’s *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1615/1616) [Reprinted from *Fund og Forskning* 41 (Copenhague, 2002)]. Adorno, Rolena y Boserup, Iván. *New Studies of the autograph Manuscript of Felipe Guaman poma de Ayala’s Nueva corónica y buen gobierno*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2003

Lienhard, Martin. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990



- López-Baralt, Mercedes. *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*, Madrid, Hiperión, 1988.
- Mcluhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: The New American Library, 1964
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996
- Ossio, Juan. "Guaman Poma: nueva crónica o carta al rey. Un intento de aproximación a las categorías del pensamiento del mundo andino". En: *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima, Ed. Ignacio Prado Pastor, 1973
- Cummins, Tom. "The Object of Imagery in Colonial Native Peru as seen through Guaman Poma's Nueva Corónica i Buen Gobierno". [http://base.kb.dk/pls/hsk\\_web/hsk\\_vis.side?p\\_hs\\_loebenr=67&p\\_sidenr=1&p\\_illnr=0&p\\_frem=20&p\\_tilbage=20&p\\_navtype=rel&p\\_lang=eng](http://base.kb.dk/pls/hsk_web/hsk_vis.side?p_hs_loebenr=67&p_sidenr=1&p_illnr=0&p_frem=20&p_tilbage=20&p_navtype=rel&p_lang=eng) (30 de julio de 2007)
- Watchel, Nathan. "Pensamiento salvaje y aculturación. El espacio y el tiempo de Felipe Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega". *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 1973.