

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV



**LA TRADUCCIÓN COMO INSTRUMENTO Y ESTÉTICA EN
LA LITERATURA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XVI**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Roberto Viereck Salinas

Madrid, 2003

ISBN: 84-669-1964-3

Universidad Complutense de Madrid

**LA TRADUCCIÓN COMO INSTRUMENTO
Y ESTÉTICA EN LA LITERATURA
HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XVI**

Facultad de Filología

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV

2003

Roberto Viereck Salinas

**ESTA INVESTIGACIÓN HA CONTADO CON LA
AYUDA DE UNA BECA DOCTORAL DE LA AGENCIA
ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL
(AECI)**

*... a Lee, mi dulce compañera,
con toda la palabra*

INDICE

I.	INTRODUCCIÓN	9
II.	MARCO TEÓRICO	39
1.	Traducción como práctica	40
2.	De las tensiones de la traducción a la traducción como tensión	72
3.	La traducción en el “Nuevo Mundo”: las tensiones del Tercer Concilio Limense	112
4.	Oralidad y escritura como tensión “ <i>traductiva</i> ”	138
5.	Traducción como “literaturización” del mito	170
	5.1 <i>La Conquista</i>	171
	5.2 <i>Mito: ficción – no ficción</i>	177
III.	TRADUCCIÓN – TRANSCRIPCIÓN: LAS MARCAS DE UNA TENSIÓN IMPUESTA POR LA CONQUISTA	183
1.	La “poesía” quechua en el siglo XX	189
	1.1 <i>Señalización: las marcas de la oralidad</i>	196
	1.2 <i>Absolutización: las marcas de la escritura</i>	244
	1.2.1 <i>Generización</i>	246
	1.2.1.1 <i>Marcas métricas</i>	264
2.	Volviendo al “origen”: las primeras transcripciones	289
	2.1 <i>El “espíritu” de la letra</i>	291
	2.2 <i>El “fantasma” de la oralidad</i>	309

IV.	RE – TRADUCCIÓN: LA TRADUCCIÓN COMO ESTÉTICA	321
1.	<i>Contra – traducción y re – traducción “literal”: la traducción más allá de la práctica</i>	326
1.1	<i>Guaman Poma: la desconfianza en la traducción y la oralidad como “texto” contra – traductor</i>	328
1.1.1	<i>El sermón en quechua: la traducción como tema inspirador de la parodia</i>	333
1.1.2	<i>La “mirada andina” o el texto traducido como texto re – traductor</i>	345
1.1.3	<i>El texto visual o la re – traducción “elevada” a un rango estético</i>	379
1.1.3.1	<i>Señalización: la escritura “ilustra” el dibujo</i>	382
a)	<i>Señalización a través de anotaciones de Anclaje</i>	394
b)	<i>Señalización a través del Relevo.....</i>	411
1.1.3.2	<i>Absolutización: la imagen “amplía” la escritura.....</i>	417
a)	<i>Relación retórica andina – retórica europea</i>	420
b)	<i>Relación dibujo – anotaciones.....</i>	436
1.2	<i>Inca Garcilaso: la confianza en la traducción y la escritura como texto re – traductor “literal”</i>	449
1.2.1	<i>El Inca “vuelve” a traducir.....</i>	458
a)	<i>Traducir, escribir.....</i>	461
b)	<i>Traducir, corregir: ni cronistas, ni “Felipillos”, ni misioneros.....</i>	472

	b) Traducir, re-cordar.....	487
1.2.2	<i>El verosímil de la crónica: la traducción como “armonización” simbólica entre texto traductor y texto traducido</i>	496
	a) Señalización: integración, el “viaje” hacia la oralidad	498
	b) Absolutización: el gran abrazo humanista.....	520
	b.1 León Hebreo: “armonía” humanista y traducción	523
	b.2 Historia y Literatura: la “verdad” como escritura	532
V.	CONCLUSIONES	542
	DIBUJOS GUAMAN POMA DE AYALA	553
	BIBLIOGRAFÍA	575

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi agradecimiento hacia algunas personas que, voluntaria o inocentemente, han contribuido a la realización de esta investigación doctoral: a Luis Sáinz de Medrano, tutor de esta tesis, por su ineludible paciencia y buena disposición para apoyarme, incluso más allá de lo académico. A todos mi maestros de mi valiosa Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, especialmente a mi querida Lucía Invernizzi que supo guiar mi camino, como el de tantos otros, con el ejemplo de la dedicación, amor y respeto no sólo por la investigación y la enseñanza de la disciplina, sino también por el alumno, el aprendiz y su libertad, finalidad última de un verdadero humanismo. Quiero agradecer también a Rolena Adorno por haber acogido con tanto entusiasmo mis ideas y compartir un diálogo fructífero sobre ellas, aún cuando las circunstancias personales tristemente lo interrumpieran.

Mis agradecimientos son también para la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), por haberme otorgado una beca que, a pesar de no haber llegado a su fin del mejor modo, me facilitó el tiempo necesario para la dedicación a este trabajo. Asimismo, no puedo dejar tampoco de agradecer a todos quienes en Chile, Ecuador y España (familiares, amigos, ex-amigos, chamanes, alumnos y ex-alumnos) hicieron posible con su afecto y preocupación que mis días fueran, durante estos últimos cuatro años como extranjero, lo más amables posible.

Esta investigación está dedicada a Lee La Paix, con todas sus letras, porque sin su amor, su libertad y fuerza sencillamente no habría tenido el apoyo fundamental para llegar a puerto.

Debo toda mi gratitud a mi madre y mi hermano que desde la distancia han sabido estar junto a mí, brindándome su amor y apoyo constantes.

Por último, dedico también el final de este largo camino de formación a la memoria de mi padre, mi querido padre.

“Habláronse pocas palabras por falta de buenos intérpretes”

**(Garcilaso de la Vega, Inca.
Historia General del Perú,
Libro II, Cap. XI)**

I. INTRODUCCIÓN

La presente investigación, en lo general, se vincula a lo que quizás deba considerarse como el concepto que mejor caracteriza a la producción literaria hispanoamericana desde el siglo XVI: el *mestizaje*. Sin embargo, en lo particular, su objetivo es hacernos cargo semiótica y literariamente de este rasgo desde el punto de vista de la *traducción* como una práctica definidora de una estética, posible de ser observada ya en dos de los primeros textos coloniales mestizos – los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega (1609) y la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala (1615)¹ –, a partir de la “elevación” que experimentaría esta práctica de comunicación intercultural del siglo XVI en dichas crónicas.

Así, por medio del análisis de las primeras traducciones – transcripciones que han llegado hasta nosotros, después de muchos años de traducción y “silencio”, como “poesía indígena” (“quechua” en nuestro caso), sería posible

¹ Si bien el Inca Garcilaso publica su obra en 1609 y Felipe Guaman Poma termina la escritura de la suya hacia 1615, las obras que analizamos de ambos cronistas son, en realidad, un producto escritural del siglo XVI, en tanto arrancan de las tensiones particulares de ese siglo. Refiriéndose al Inca Garcilaso, Bernard Lavalle ha escrito: “De todas formas, no hay que olvidar que si bien los *Comentarios reales* y la *Historia General del Perú* se publicaron a comienzos del XVII, su elaboración empezó mucho antes, en los decenios finales de la centuria precedente. Si apuntaban ya las primeras tendencias barrocas, el estilo natural, pausado y equilibrado típico del período renacentista seguía siendo el de la mayoría, de al modo que el *arcaísmo* de Garcilaso, indudable en algunos aspectos, fue quizás menor de lo que a veces se ha creído y dicho (...) Este estilo, por supuesto trabajado pero nunca afectado, corresponde a los esquemas en vigor durante la primera mitad del siglo XVI.” (Ver: Lavalle, Bernard. “El Inca Garcilaso de la Vega”. En: Madrigal, Luis Iñigo (compil.). *Historia de la literatura hispanoamericana* (Tomo I, época colonial), Madrid, Cátedra, 1998, pág. 141)

advertir, en primera instancia, algunas características medulares del comportamiento semiótico de estos textos, en tanto comprometen directamente a la traducción como base articuladora de la relación *tensa* entre oralidad – escritura, lo cual, en segunda instancia, sería a su vez proyectable “estéticamente” hacia estas dos *canónicas* crónicas mestizas de la escritura hispanoamericana.

Esto es, que a través de los *Comentarios reales* y la *Nueva crónica y buen gobierno* se podría observar la presencia protagónica de la traducción en términos de una suerte de “matriz estética” *generadora* de una textualidad diferenciada, en tanto no sólo incorpora a la traducción como una estrategia *práctica* para su propia elaboración, sino también como un *modelo estético* de la relación entre oralidad y escritura, su *tensión* y las posibles “soluciones” simbólicas de *superación* que ofrece, según la perspectiva ideológica con que se interprete este *instrumento* de comunicación.

La traducción, gracias a un procedimiento de textualización *sui generis* se convertiría en un *espectáculo* (juego de tensiones e identificaciones), incluso muy a pesar de algunos cronistas que, intentando hacer simbólicamente *desaparecer* a la traducción, ésta vuelve a “aparecer” e interponerse con sus tensiones entre el cronista y su proyecto. Tal fenómeno, como se verá, dependería de la relación de *confianza* (o desconfianza) que establece el cronista – traductor con el instrumento de comunicación, la traducción.

En el caso del Inca Garcilaso, por ejemplo, la exégesis de su obra evidenciaría una relación ideológica de *confianza* con el instrumento, motivada por una interpretación de la tensión *traductiva* como “síntesis”. Para Garcilaso, en consecuencia, la traducción *funciona*, a tal punto que el cumplimiento del objetivo hace que no repare en la traducción *en sí*, salvo en los *casos defectuosos* que él por supuesto critica y que evidentemente usa para legitimar su propia *re – traducción*. Este cronista mestizo ve a la traducción como un instrumento “util” que permite “superar” las tensiones entre oralidad y escritura, *conciliando* simbólicamente ambas lenguas sin interferencia alguna, todo lo cual, como se verá, sólo es posible y *creíble* gracias a un despliegue retórico en el plano del *verosímil* de la escritura que paradójicamente coloca dicha concepción “sintética” de la traducción como espectáculo: el medio se convierte en fin, pero no realmente el medio, sino la *interpretación* que de él se hace. Para el cronista mestizo la traducción no es una imposición cultural, aunque lo sea.

El caso de Guaman Poma de Ayala es distinto. Para el cronista indio, la traducción es un instrumento impuesto, un estorbo realmente y lo, por lo mismo, lo usa justamente estableciendo una relación de *desconfianza* que hace *emerger* a cada instante esta estrategia de comunicación como un “conflicto” que sólo se “supera” simbólicamente en la medida que se pueda revertir el *daño* provocado por la conquista y se pueda invertir la asimetría que *tensiona* la relación entre quechua y castellano para, en definitiva, “separar” los dos mundos y regresar a la situación “original”. Para Guaman Poma, la traducción se vuelve *espectáculo* y un

fin en sí misma siempre, porque para él la traducción constantemente se interpone e *impone* para la consecución de su objetivo “andino” de *separación*.

Independientemente de sus orígenes étnicos, ambos cronistas se desplegarían como *re – traductores* y, en esa medida, sus textos resultarían *mestizos* al incorporar *a su manera*, como medio y fin, la tensión que la traducción les impone. Tensión que críticos como Antonio Cornejo Polar, Walter Mignolo, Martin Lienhard o Raquel Chang - Rodríguez han identificado únicamente con la relación entre oralidad y escritura.

En este sentido, desde nuestro punto de vista sería posible hablar de un rasgo de *traductividad* en la base de la primera escritura colonial hispanoamericana, es decir, a una estrecha identificación observable en las primeras “letras” hispanoamericanas entre *escribir* y *traducir*.

Cualquier manual, historia o artículo crítico sobre una o varias producciones hispanoamericanas puede enseñarnos que la *mesticidad* continúa siendo el sema preferido para otorgar – o al menos sugerir – algún grado de *identidad* a la literatura hispanoamericana. La visión de una América caracterizada esencialmente por el cruce interétnico se ha impuesto – con el correr de los pocos siglos que van desde la conquista – como la imagen de una “matriz” conceptual a partir de la cual cualquier fenómeno *americano* puede ser explicado.

La noción de *mestizaje*, que logra empinarse con prestigio a partir del siglo XIX con las campañas de independencia y alcanza su mayor expresión en el siglo XX con las políticas nacionales lideradas por la revolución mexicana, proviene, como teoría, de la constatación en el presente de un hecho biológico con raíces históricas: la descendencia mestiza resultante, desde del siglo XVI, a causa de las relaciones sexuales practicadas, en su mayoría forzadamente, entre españoles e indias.

Sin embargo, la noción de mestizaje trasciende el hecho meramente biológico. En *Contra el secreto Profesional: lectura mestiza de César Vallejo*, Jorge Guzmán apunta:

“Por cierto que entiendo la categoría “mestizo”, en primer lugar, como una característica del sistema semiótico latinoamericano y sólo secundariamente como un tema relacionado con la genética, es decir, como algo que tiene que ver con la forma y el color del cuerpo nuestro. Pero tampoco puede dudarse de que los dos componentes, el semiótico y el somático, son inseparables y en cierto modo, indistinguibles. Todo hombre y mujer vive en relación significativa con su cuerpo, pero ese cuerpo pertenece a una cultura determinada, y la cultura nuestra es, más compleja que las culturas no mestizas (...) A partir del hecho histórico de que la base popular nuestra es producto lejano de la cohabitación entre españoles e indias, se originó, a partir de la conquista, un

complejísimo sistema social. Cuesta pensarlo en su realidad que es a la vez concreta, porque en ella vivimos, y escurridiza, porque ha originado sociedades que precisamente por ser mestiza su cultura, tienen una intensa resistencia a reconocerla. La más señalada característica es la que consiste, de hecho, en la interacción dialéctica de dos culturas opuestas, interacción que existe en cada individuo de la región. Ellas son propias de todo latinoamericano, independientemente que sus genes sean puramente indios o puramente europeos. Se manifiestan en todas las esferas de la vida, pero más perceptiblemente en las más íntimas.”²

Como se ve, para el crítico chileno, no es sólo el hecho biológico, sino mucho más, el cultural (profundamente vinculado al devenir histórico de los pueblos) el que se constituye en responsable de la “interpretación” del cuerpo y la propia existencia como un hecho *doble* o doblemente vinculado a componentes interétnicos e interculturales. La explicación que sugiere Guzmán otorga, incluso, más valor a la “interpretación” cultural que a la base genética de dicha interpretación.

Esta mirada doble (ambigua, diglósica, tensa...) constituiría, según Guzmán, el rasgo más esencial y caracterizador de la mesticidad, cuestión que habría que tener muy presente al momento de cualquier análisis semiótico – social

² Guzmán, Jorge. *Contra el secreto profesional: lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1991, págs. 20-24.

para no confundir dichas sociedades (y sus textos) marcadas por este rasgo con aquellas otras que, aunque marcadas por la diferencia racial, los patrones culturales de dominancia se han mantenido distinguidos y hasta psicológicamente separados. Escribe Guzmán al respecto:

“He advertido que existe una propensión casi irresistible a entender el color del cuerpo y su forma como características genéticas exclusivamente. Ello va de la mano con la tendencia metafísica de que tanto nos cuesta prescindir; mientras más propensos somos a buscar características sustantivas, irreductibles al movimiento de la historia, más tendemos a ver la forma del cuerpo como una suerte de manifestación de algo esencial. Pero la diferencia racial es vivida de maneras del todo distintas en dos culturas diversas. Cuando Eldridge Cleaver, negro en una comunidad de cultura no mestiza, cuenta en *Soul on Ice* cómo llegó a descubrir que el Ogro era la mujer blanca, lo que en suma cuenta es cómo, para su enorme sorpresa, y ya en su edad adulta, la cultura dominante era tan una sola, la de los blancos, que le había impuesto su paradigma blanco de belleza hasta tal punto, que el “natural” objeto erótico era para él la mujer de la otra raza. Es decir, el color propio, el negro, en la piel de una mujer, la hacía invisible para el ojo erótico de Cleaver; en el terreno amoroso era ciego a las mujeres de su color. Pero, al mismo tiempo, era ciego al color blanco de las mujeres que deseaba; sólo veía a las de la raza dominante, pero no como diferentes, y lo mismo

les ocurría a todos los negros a quienes preguntó qué sentían acerca de la forma física de las mujeres. Esto es precisamente lo contrario de lo que nos ocurre a nosotros: aquí despertar al erotismo es acceder agudamente a la conciencia de una opción siempre abierta entre dos colores y formas físicas, opción que vincula nuestra intimidad y toda nuestra vida a la forma racial del otro cuerpo; esta opción es para nosotros la manera “natural” del erotismo.”³

Como se aprecia, la mesticidad (la cualidad de ser mestizo) se distingue de otras formas de convivencia interétnica desigual, lo que viene a ser, de otra forma, equivalente a decir que no basta por sí sola esta condición para que exista mesticidad, es necesario, además, que fenomenológicamente se experimente esta duplicidad como “conflicto” y “síntesis” *simultáneamente*, donde los componentes étnicos (y sus derivados simbólicos) se encuentren cualificados valóricamente de un modo desigual a raíz de la asimetría histórica (de base) que se halla en la situación de comunicación que los origina.⁴ Aceptados estos presupuestos, la noción de mesticidad que utilizaremos en este trabajo quedaría sintetizada de la siguiente manera, siempre inspirada en las reflexiones de Jorge Guzmán:

“La mesticidad – dice – consiste en pertenecer a una sociedad donde ocurren fenómenos como el descrito. Es decir, donde dos

³ Guzmán, Jorge. *Idem.*, pág. 23

⁴ Nos referimos evidentemente a la conquista y las tensiones que ésta genera en el espacio “americano”. Para mayor profundización del tema sugiero mi artículo *Historia y Literatura: una tensión impuesta por la Conquista*, publicado en Revista Chilena de Humanidades, N° 16, 1995.

culturas tienen vigencia al mismo tiempo. Pero no sólo eso. Además, el concepto de mesticidad que utilizamos en este trabajo incluye que todos los que pertenecen a una comunidad mestiza sean necesariamente mestizos, independientemente de su particular origen étnico. Incluye también, que una de las dos culturas sea dominante y prestigiada, mientras la otra es dominada y despreciada. Y finalmente, incluye la necesidad de que ambas sean percibidas como vinculadas a componentes raciales.”⁵

Muchos críticos latinoamericanos y de otras latitudes han observado este fenómeno y, junto a afamados literatos, lo han “elevado” a una cualidad verdaderamente constitutiva del supuesto *ser* hispanoamericano. Tomemos, por ahora, un solo ejemplo verdaderamente *canónico*⁶ en las letras hispanoamericanas que plantea este *tipo* de dualidad hacia la mitad del siglo XVI, fecha para la cual la “conquista espiritual” (citando a Enrique Dussel) estaba ya prácticamente constituida en sus bases⁷. Nos referimos a un pasaje de los

⁵ Guzmán, Jorge. *Op. Cit.*, págs. 25 – 26

⁶ El adjetivo “canónico” está deliberadamente usado en este contexto, pues se constituye en uno de los aspectos colaterales que esta investigación pretende demostrar, en relación a la “posible” constitución en el siglo XVI de una *matriz estética* generadora debido a la influencia de la traducción como instrumento constitutivo de las primeras letras “*hispano-americanas*”.

⁷ “La llegada de los doce primeros misioneros franciscanos a México en 1521, – escribe Dussel – dio inicio formal a lo que pudiéramos llamar la “conquista espiritual” en su sentido fuerte. Este proceso durará aproximadamente hasta el 1551, fecha del primer Concilio provincial en Lima, o 1568, fecha de la Junta Magna convocada por Felipe II. Durante treinta o cuarenta años – un espacio de tiempo extremadamente reducido – se predicará la “doctrina cristiana” en las regiones de civilización urbana de todo el continente (más del 50 por ciento de la población total), desde el norte del imperio Azteca en México, hasta el sur del imperio Inca en Chile”. Ver: Dussel, Enrique. *1492: el encubrimiento del*

Comentarios Reales del Inca Garcilaso de la Vega que, como se sabe, era hijo de una princesa inca y de un noble español. Hacia el final del libro encontramos una descripción de una *huaca* o *waka*⁸, hallada según el autor hacia 1556, que hace referencia de las dificultades que implican para el narrador calificar valóricamente el objeto:

“En el Cuzco, la miraban los españoles por cosa maravillosa; los indios la llamaban *huaca*, que, como en otra parte dijimos, entre otras muchas significaciones que este nombre tiene, una es decir admirable cosa, digna de admiración por ser linda, como también significa cosa abominable por ser fea; yo la miraba con los unos y con los otros.”⁹

Tal “comentario”, sin duda, plantea una cuestión de fondo sobre el texto como totalidad, pues en esa simultaneidad de la mirada revelaría – según Guzmán – “las raíz escritural” del mismo. Pero todavía más. Una focalización del material narrado por el Inca de esta naturaleza cruza, como se ha dicho, su obra,

otro (hacia el origen del mito de la modernidad), La Paz, Plural editores, 1994, pág. 58 – 59

⁸ Según el glosario de Carlos Villanes e Isabel Córdova en su libro *Literaturas de la América precolombina*, Madrid, Istmo, 1990, una *waca* es: “en general, todo resto arqueológico relacionado con el pasado precolombino del Imperio de los Incas y de las culturas anteriores, buscada primero por extirpadores de idolatrías y luego por cazadores de fortuna”. Por ser ésta una definición muy vaga y superficial (justificable, quizás, por tratarse sólo de un glosario elemental), preferimos entender por *huaca* o *waca* (la grafía es ambigua por tratarse de un término proveniente de una cultura oral no-alfabética) cualquier objeto cargado de poderes mágico – religiosos capaz de simbolizar el bien o el mal, o ambos, en cualquier tiempo o espacio. Deidad panteísta andina datada inespecíficamente desde miles de años antes de los Incas.

⁹ Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales de los Incas*, 2 vols. Buenos Aires, Emecé, 1943, Libro VIII, Cap. XXIV, II, pág. 212.

convirtiéndolo en el símbolo *por antonomasia* de la mesticidad de las letras hispanoamericanas.

Pero la *mesticidad* no se agota en la obra del Inca Garcilaso, pues otras crónicas coloniales también concurren a compartir este rasgo de doble mirada o *doble pertenencia* cultural. Además de la *Nueva crónica y buen gobierno* de Guaman Poma, encontramos el caso de la *Relación de la conquista del Perú*, de Tito Cusi Yupanqui, y la *Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú*, de Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Sallkamaywa. Estas dos últimas obras, mucho menos estudiadas que la de Guaman Poma, constituyen con ésta la lista de los tres únicos testimonios de cronistas indígenas del Perú colonial, pero constituyen, a su vez, dos de sus cuatro *crónicas mestizas*.

“Los esfuerzos iniciales de análisis e interpretación de la conquista y colonización de la realidad americana en general – escribe Raquel Chang -Rodríguez, se plasmaron en textos disímiles en intención y estructura. Independientemente del origen étnico de sus emisores, sobresalen en este vasto *corpus* las denominadas hoy día “crónicas mestizas”. Estas se caracterizan por su elaboración del material histórico americano con estrategias narrativas indígenas y europeas y por tomar en cuenta la tradición oral y la escrita. Asimismo, manifiestan una postura de comprensión y acercamiento a lo americano colocado ahora en el centro mismo del discurso. Tales obras se distinguen de la “crónica europea” cuyo referente es

también la historia de América pero postulando un punto de vista donde se realiza la hazaña conquistadora y frecuentemente se distorsiona la cultura aborígen. Al mismo tiempo, las crónicas mestizas se diferencian de las míticas o “indígenas”, colección de relatos orales con mínima participación del recopilador (...) Dentro de esta producción híbrida y heterogénea sobresale *Comentarios reales*, la obra maestra del Inca Garcilaso de la Vega. En el mismo ámbito descuellan los escritos de tres cronistas étnicamente indígenas del Virreinato del Perú: Tito Cusi Yupanqui con su *Relación de la conquista del Perú*; Joan de Santacruz Yamqui Sallkamaywa que escribió *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* (1613); y Felipe Guaman Poma de Ayala, autor de *Primer crónica y buen gobierno*.¹⁰

Hemos preferido concentrar nuestro análisis sólo en las crónicas de Guaman Poma y el Inca Garcilaso, primeramente por razones de evitar una extensión desmesurada del corpus y, secundariamente, por focalizar el problema en los dos textos más estudiados por la crítica y que mejor revelan una incorporación “práctica” y “estética” de la traducción, a la vez que exhiben “soluciones” distintas para superar la *tensión* que el instrumento les impone, ambas asociadas a una interpretación ideológica particular del mismo.

¹⁰ Chang – Rodríguez, Raquel. *La apropiación del signo (tres cronistas indígenas del Perú)*, Tempe – Arizona, Arizona State University, 1988, págs. 27 – 28

Como se desprende de nuestro concepto más arriba esbozado de mesticidad, no se puede explicar la presencia de este rasgo constitutivo sólo desde una perspectiva genética y, así, restringirlo – en el caso del Perú – insigne a la obra del Inca Garcilaso de la Vega. Como se ve, se hace necesario “abrirnos” hacia el contexto de producción textual de la época y, desde allí, también hacia los escritos de otros autores, como es el caso, entre otros, de Guaman Poma.

Tal apertura significa, por supuesto, ir más allá de los meros datos biográficos del autor¹¹ y preguntarnos por la “situación textual” en que dicha obra se produce. Compromete saber qué diálogo establece con “alguna posible estética” imperante, en boga o emergente, de su época. Implica, en definitiva, preguntarse no sólo por *lo* que dialoga el interior de estas crónicas que aquí analizaremos, sino también *cómo* dialogan, en función de qué dinámica textual interna para que el efecto de hibridez y *tensión mestiza* sea posible. Simplemente queremos ahondar en lo que nos parece un vacío y que –como suele ser – por obvio no se aborda o no se aborda con mucha profundidad: el por qué *textual* de su mesticidad.

¹¹ Como, por ejemplo, que los *Comentarios Reales* se comenzó a escribir en España, después de llevar cuarenta años radicado allí; o que su tiempo de “quechuización” se restringe a sólo veinte años en el Perú colonial, que escribe en español gracias a la educación europea otorgada por su padre, etc. Todos estos datos son interesantes y hasta importantes, dependiendo del objetivo de las diferentes investigaciones; sin embargo, es en el interior de los textos y entre ellos donde debemos buscar los datos que revelen la estructura y sinergia de un sistema estético determinado, de una época, un autor o una obra particular.

Preguntarse por los *fundamentos textuales* del mestizaje de estas crónicas está motivado, no obstante, también por razones que, de paso, podrían complementar la teoría general del mestizaje cultural. En tal sentido, pensamos, que disciplinas como la semiótica o la lingüística podrían contribuir a esta reflexión otorgando al campo de los recientes estudios “culturales”, como antes se ha hecho en el ámbito de la comunicación o de las ciencias sociales en general, una base explicativa lingüística y semiótica que permita desentrañar mejor el “funcionamiento” cultural de este fenómeno ampliamente reconocido y que, como se sabe, recoge su nombre de la biología, específicamente de la genética.

Se trata, en consecuencia, de abordar la mesticidad desde un punto de vista textual que encontraría en la *estética de la traductividad* su correlato, así como la práctica traductora lo encuentra en el proceso histórico de la conquista. Así como la “conquista espiritual” instaló un *marco de comprensión* intercultural asimétrico que se corresponde principalmente con la práctica traductora y consiguiente *literaturización* de la oralidad indígena *hacia* la racionalidad escrita de la lengua española (aún en los casos cuando se hizo *absurdamente* hacia la del quechua), la “elevación” de la traducción (su tensión) a un plano estético por medio de la posibilidad simbólica de la escritura, se correspondería con la *mesticidad*, en tanto ésta comporta una tensión intercultural igualmente interpretable desde un punto de vista ideológico, lo que desplaza el fenómeno – como dice Guzmán – de lo estrictamente biológico (práctico) a lo cultural (simbólico).

Como se sabe, la primera práctica traductora no fue inocua y buscaba, desde sus inicios, *conocer para dominar*, inspirándose – como ha dicho Todorov – no principalmente en el *amor*, pues, al contrario de lo que se ha pretendido divulgar el conocimiento y el amor necesariamente ni se implican ni van juntos, ya que se puede amar mucho algo y jamás conocerlo.

Paradójicamente, el supuesto amor a la cultura de los indios que se ha pretendido atribuir a los primeros traductores no sólo mostró, sino que también *ocultó* una cultura. De hecho, se observa que, en muchos momentos, en la medida que el conocimiento del “otro” va acercándose “al otro”, el amor decrece y la represión aumenta como inspirada en un auténtico odio.

Así, el análisis de las *traducciones* llevadas a cabo, especialmente por misioneros españoles (franciscanos, dominicos y jesuitas) desde los primeros años de la conquista, se constituye en un primer paso importante en nuestra investigación, ya que nos permite visualizar, a partir de una proyección retrospectiva de los textos “poéticos” resultantes en el siglo XX, la *incipiente tensión* que estas primeras traducciones – transcripciones aportan al contexto de producción textual del siglo XVI y su consiguiente primer aporte estético al abrir la posibilidad a una *literaturización* de la oralidad, identificando estrechamente la actividad de *escribir* con la de *traducir*. Sin esta primera práctica (que con los años también desembocará en la “literatura”), difícilmente los cronistas mestizos habrían podido concebir una escritura “documental” capaz de articular las

tensiones expresadas a través de una relación asimétrica de los códigos de comunicación implicados.

Bernardino de Sahagún, quien en su prólogo a su magna obra fundadora de la antropología moderna, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, escribirá lo que sería el verdadero y pragmático propósito de esta primera práctica escritural: conocer mejor para *extirpar* totalmente las idolatrías de los nativos, principal obstáculo para la anexión de súbditos para la corona. Escribe Sahagún:

“El médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo sin que primero conozca de qué humor o de qué causas procede la enfermedad, de manera que el buen médico conviene sea docto en el conocimiento de las medecinas y en el de las enfermedades, para aplicar convenientemente a cada enfermedad de la medicina contraria. Los predicadores y confesores, médicos son de las ánimas; para curar las enfermedades espirituales, el predicador de los vicios de la república, para enderezar contra ellos su doctrina, y el confesor, para saber preguntar lo que conviene y entender lo que dixesen tocante a su oficio, conviene que sepan mucho lo necesario para ejercitar sus oficios. Ni conviene se descuiden los ministros de esta conversión con decir que entre esta gente no hay más pecados de borrachera, hurto y carnalidad, porque otros muchos pecados hay entre ellos muy más graves, y que tienen gran necesidad de remedio: los pecados de la idolatría y ritos idolátricos, y

supresticones idolátricas y agüeros y abusiones y cerimonias idolátricas no son aún perdidas del todo. Para predicar contra estas cosas, y aun para saber si las hay, menester es de saber cómo las usaban en tiempo de su idolatría, que por falta de no saber esto en nuestra presencia hacen muchas cosas idolátricas sin que lo entendamos. Y dicen algunos, excusándolos, que son boberías o niñerías, por ignorar la raíz de donde salen, que es mera idolatría, y los confesores ni se las preguntan ni piensan que hay tal cosa, ni saben lenguaje para se lo preguntar, ni aun lo entenderán aunque se lo digan. Pues porque los ministros del Evangelio que subcederán a los que primero vinieron en la cultura desta nueva viña del Señor no tengan ocasión de quejarse de los primeros por haber dexado a oscuras las cosas destes naturales de Nueva España, yo, Fray Bernardino de Sahagún, fraile profeso de la Orden de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, de la observancia, natural de la Villa de Sahagún, en Campos, por mandato del muy reverendo padre fray Francisco Toral, provincial desta provincia del Santo Evangelio, y después obispo de Campeche y Yucatán, escribí doce libros...”¹²

Como lo han resaltado con total claridad, autores como Tzvetan Todorov o Martín Lienhard¹³, la principal herramienta utilizada por la corona española, a

¹² Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Vol. I, Madrid, Alianza Ed., 1995, págs. 31-32.

¹³ En su clásico libro *La Conquista de América: la cuestión del otro*, Todorov plantea magistralmente el problema del punto de vista como cuestión central para el estudio crítico de cualquier historia, especialmente la de la conquista española del América; perspectiva

través de sus misioneros, durante el siglo XVI, para “lograr” efectivamente una conquista espiritual que permitiera el acceso sin obstáculos a la instauración plena del régimen político colonial, fue la traducción de una importante cantidad de material cultural perteneciente al mundo aborigen, contándose entre ellos principalmente códices (pictografías) y testimonios orales, entre los que se cuentan – además de los recogidos por Sahagún en Náhuatl – las “lecturas en voz alta” realizadas por indios incas de sus *Quipus*¹⁴ a los traductores españoles.

Como es sabido, los primeros frutos literarios de la conquista fueron las cartas, crónicas, relaciones y las historias que trataban sobre las primeras hazañas del “descubrimiento”, la conquista y las primeras impresiones del Nuevo Mundo y sus habitantes. Entre estos libros se encuentran los libros de bitácora de Colón (su *Diario de Navegación*), las cartas de Hernán Cortés, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (1496 – 1584), la *Historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478 – 1557), la *Historia oficial de la conquista de México* de Francisco López de Gomara (1510 – 1572?), la de la *conquista del Perú* por Pedro Cieza de León

conocida como la “visión de los vencidos”, recogida por Miguel León Portilla en su libro homónimo y base de la nueva (y controvertida) interdisciplina conocida como “etnohistoria”. Lienhard, por su parte, con *La voz y su huella*, hace un aporte muy interesante al debate intercultural americano al plantear la revolución que significó la imposición de la escritura alfabética latina sobre las culturas nativas fundamentalmente orales. En nuestra perspectiva –como se verá– la distinción entre oralidad y escritura adquiere relevancia sustantiva como una de las tensiones estructurales impuestas por la conquista por medio de la traducción como práctica instrumental de dominación a través del conocimiento.

¹⁴ Sistema de cuerdas y nudos utilizado por la administración incaica para fundamentalmente para la contabilidad dentro del imperio. Aunque se discute, parece ser probable que, además, hayan sido utilizados para llevar un *registro narrativo* de acontecimientos *históricos* y *mitos*.

(1520 o 22 – 1560) y las crónicas de los franciscanos que se refieren a la conquista espiritual del Nuevo Mundo , donde destaca la *Historia de los Indios de la Nueva España* de Fray Toribio de Benavente, llamado Motolinía (? – 1569). Es a estos que se debe agregar la del dominico Diego Durán (1538 – 1588) y la del ya mencionado franciscano Bernardino de Sahagún (1500 – 1590).

Según registran los documentos históricos, en propiedad nadie más se dedicó tan acuciosamente a la traducción en sí del mundo indígena como lo hizo Sahagún en el antiguo México. Nadie llegó a constituir una verdadera “escuela de traductores” (Escuela de Tlatelolco) que trabajara tan directamente con informantes y “aprendices” indígenas, todo lo cual lo ha convertido, con el tiempo, en el máximo ejemplo de la etnografía (y la traducción) americana.

El completísimo informe que entrega el fraile franciscano al futuro es, sin duda, invaluable, puesto que se trata de una narración metodológicamente fundamentada en la necesidad de “conocer” la cultura indígena para poder discriminar ante la presencia de cualquiera manifestación idolátrica. Volvamos una vez más sobre el propósito de su obra:

“Es esta obra – dice Sahagún – como una red barredera para sacar a luz todos los vocablos desta lengua con sus propias y metafóricas significaciones y todas sus maneras de hablar, y las más de sus antiguallas buenas y malas. Es para redemir mil canas, porque con harto menos trabajo de lo que aquí me cuesta podrán los que

quisieren saber en poco tiempo muchas de sus antiguallas y todo el lenguaje desta gente mexicana, el cual nunca se ha conocido porque vino sobre ellos aquella maldición de Jeremías, de parte de Dios, fulminó contra Judea y Jerusalem, diciendo en el capítulo quinto: “Yo haré que venga sobre vosotros, yo traeré contra vosotros una gente muy de lexos, gente muy robusta y esforzada, gente muy antigua y diestra en el pelear, gente cuyo lenguaje no entenderás, ni jamás oíste su manera de hablar, toda gente fuerte y animosa, codiciosísima de matar. Esta gente os destruirá a vosotros y a vuestras mujeres e hijos, y todo cuanto poseéis, y destruirá todos vuestros pueblos y edificios.” Esto a la letra ha acontecido a estos indios con los españoles.”¹⁵

El interés lingüístico como el que manifiesta Sahagún, y en función del propósito de descubrir espiritualmente a los indios, es evidente que no puede ser satisfecho de otra forma más que con la práctica traductora; es decir, que cuando Sahagún habla de “conocer”, en realidad habla de traducir, y cuando habla de “dar a conocer”, se refiere a presentar su traducción del mundo indígena ante la corona española y sus autoridades contrarreformistas. Queremos decir que, en el contexto del siglo XVI, cuando no existe ningún *tertium comparationis* que permita establecer algún parámetro metalingüístico “objetivo” al momento de pasar de una lengua a otra, la traducción, de instrumento se convierte en *saber*, y aún más: en “el” saber, pasándose a asimilar el *texto traducido* al *texto traductor*.

¹⁵ Sahagún, Fray Bernardino de. *Op. Cit.*, 1995, pág. 33

Ahora bien, esta situación de asimilación que puede llegar, como se sabe, hasta la *apropiación* afecta – según las investigaciones contemporáneas – a toda la comunicación humana y, por ende, a la traducción misma. Se sabe (se reconoce) hoy, que la traducción perfecta es *imposible* y, como dice García Yebra basándose en Aristóteles, *sólo se puede aspirar – como en todas las cosas – a hacerla lo mejor posible*¹⁶.

Quizás uno de los temas más controvertidos asociados al *rol* protagónico que cumple la traducción en las primeras “letras” hispanoamericanas sea el de su “origen”. Como se sabe, este punto específicamente el cronológico, ha sido y continúa siendo complejo de resolver al momento de “ordenar” periódicamente el “desarrollo” o “evolución” de la literatura hispanoamericana. La presencia de una “literatura indígena” o “precolombina” ha complicado por muchos años a los historiadores de la literatura del “nuevo” continente que, motivados (o justificados) por una abierta actitud de *desconfianza* hacia la traducción, hacían partir la cronología con las *cartas*, *crónicas* y *relaciones* (si es que no incluso por la literatura de la Independencia) escritas por quienes, como Colón o más tarde Cortés, dieron las primeras “noticias” de las nuevas tierras y sus habitantes.

Es decir que, desde el punto de vista de muchos investigadores, el mundo hispanoamericano se inicia *con* la primera presencia de los españoles en tierras americanas en el siglo XVI: Hispanoamérica comienza con la colonia y, en el mejor de los casos, los indios son mencionados como un *tema* inscrito en sus

¹⁶ Cf. Yebra, García. *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994.

textos. Tal punto de vista – por suerte hoy bastante superado por los críticos – establece una *contradicción* entre colonia y pasado indígena, basado en la negación de la traducción como instrumento eficaz y *fiable* para el acceso al pasado precolombino. Es una posición que podríamos llamar “eurocéntrica excluyente” y que reproduce, desde el punto de vista del conquistador, la ideología separatista andina de Guaman Poma, paradójicamente un indio. Pero con una salvedad insoslayable, que para el cronista *yarovilca*, aunque sea por imposición, *usa* la traducción y eso tiene unas consecuencias textuales fundamentales que un crítico o un historiador no puede negar, como es el hecho de que por medio de la escritura se *vehiculice* una “mirada indígena”, una racionalidad “otra” que *descentre* obligatoriamente la recepción cabal del texto. El texto es mestizo, es cierto, pero por lo mismo es traducción y, por ende, es contacto lingüístico, interferencia y tensión entre dos sistemas, lo que por sí mismo instala la figura de un todo que no se completa nunca, sino en la medida que se contemplen ambos mundos, lenguas y códigos, y no se “comprende” sino en cuanto en la recepción (propuesta o realizada) por el crítico o lector ambos elementos se articulan de un modo *traductivo*, es decir, al interior de una interpretación que entiende el sentido de la mesticidad literaria como un *intento* de comunicación interminable entre dos lenguas que no acaban nunca por integrarse, *ni separarse*.

No obstante, por otro lado encontramos críticos e historiadores que, como Giuseppe Bellini, hacen arrancar su cronología desde “las literaturas precolombinas”, asumiendo una postura de *confianza* que, sin llegar a ser ingenua, otorga a la traducción un rol de acceso importante al pasado indígena.

Dice el crítico italiano en el prólogo a su *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*:

“Algunos historiadores de la literatura que se ocuparon de Hispanoamérica hacían comenzar sus *Historias* desde la independencia. Tuvieron que pasar varios años antes de que se legitimara la pertenencia a una literatura hispanoamericana de las creaciones de la época colonial, nacidas sí a impulso de la literatura española, pero ya con su originalidad americana. Y la mies abundante de la crónica era como un jardín vedado, donde sólo podían entrar, entraban poco, los que cultivaban la literatura peninsular (...) No hablemos de la época precolombina: menos todavía eran los especialistas, en general americanistas, que estaban al tanto de lo que esas civilizaciones significaron también desde el punto de vista de la creación literaria (...) Nuestro criterio ha sido siempre el de considerar la literatura hispanoamericana como un conjunto cuyo desarrollo, si por idioma comienza con la introducción de la cultura española – a la que siempre ha quedado estrechamente conectada -, ahonda sus raíces también en las antiguas culturas americanas. De esta manera ha ido tomando consistencia una literatura que tiene doble origen, y que por la parte española no procede únicamente de la conquista, sino que se arraiga en la cultura medieval hispánica, porque los que fueron a

América eran gente que culturalmente pertenecía a la Edad Media.”¹⁷

En las palabras de Bellini se trasluce esa confianza de que hacíamos mención más arriba; y cómo si no, ya que ¿de qué otra forma se podría hacer partir una cronología de textos “producidos” por un ejercicio traductor, si no es confiando en esa práctica como una práctica, al menos, posibilitadora?

Esta es la confianza que también advertimos en trabajos ya clásicos de “literatura” indígena, como el que lleva por título *Poesía Quechua* del investigador andino Jesús Lara. Aquí, incluso, asistimos a una posición que podríamos catalogar de “extrema confianza” y totalmente incluyente, pues la buena intención (y el destacable deseo) de Lara de validar “el pasado indígena”, lo conduce, partiendo de la traducción como un fenómeno posibilitador, a hacer desaparecer dicha práctica con su uso. Nos referimos al hecho de que al final de su reflexión Lara (como muchos otros), ya por comodidad o impotencia, no pueden validar ese pasado sin recurrir a su europeización; en otras palabras, esto equivaldría a decir que no se puede nunca alcanzar ese “pasado” de un modo positivo sin validarlo desde las categorías “externas” que paradójicamente lo ocultan y lo revelan simultáneamente.

Es por esto que Lara le llama a esos textos que él magistralmente compila y clasifica en géneros en su libro, “*poesía quechua*”, con lo cual hace ingresar a

¹⁷ Bellini, Guiseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia Ed., 1997, págs. 15-16

esos textos en el mundo de la escritura alfabética occidental y, por consiguiente, en la tradición de la ficción, la verosimilitud y, por extensión, la mentira. Textos que se entienden como originalmente pertenecientes a una cultura “otra”, regida por el mito y la oralidad, donde la distinción entre ficción y no ficción no es pertinente, son (con las mejores intenciones) extraídos de su propia tradición para reconocerles existencia plena. ¿Desde qué ojos se ha llevado a cabo esa validación? ¿Validación para qué?, ¿para quién?

Sin duda este es un problema tan complejo que en sí mismo, e independiente de las posturas personales, refleja el bello y a la vez angustioso drama de la mesticidad hispanoamericana. La culebra que se muerde la cola hasta el verdadero cansancio o la resignación de comprenderse a sí mismo como una búsqueda, una construcción constante de una identidad, a veces atrapada, a veces tan clara como la imagen virtual de un espejo.

En términos de la traducción diríamos, sin embargo, que ese parece ser justamente el camino de la *originalidad* hispanoamericana: retraduciéndolo siempre todo para de “copia” convertirse en “originales”; de copia en fantásticamente *copiado*.¹⁸

¹⁸ Es el caso, por ejemplo, de Rubén Darío, en *Prosas Profanas*. Allí el gran poeta nicaragüense invierte su parodia de Teófilo Gautier y, de parodiante se convierte en parodiado. Curioso, además, que el Modernismo, como primer movimiento estético literario auténticamente hispanoamericano, haya usado justamente como estrategia a la traducción para refundir la tradición poética europea, especialmente la francesa. Para más detalles, ver: Viereck, Roberto. “Rubén Darío y la traducción en Prosas Profanas”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 29, Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2000.

Ambas posibilidades, podríamos decir, darían cuenta de dos posiciones (o actitudes) extremas que se puede observar en la crítica hispanoamericana respecto al pasado aborigen americano: por una parte, como hemos dicho, quienes *desconfían* totalmente en las posibilidades de la traducción y excluyen todos los productos de ésta y, por otro, quienes *confían* en ella, homologando lo traducido con el *texto meta* en un ejercicio de asimilación algunas veces preocupante.

Ambas posiciones, sin embargo, tienen paradójicamente una consecuencia común que afecta a la perspectiva crítica de los textos. Nos referimos al hecho de que, ya sea porque no se valida el instrumento traductor o porque de le valide en extremo, la traducción en sí, en su dimensión tensa y plural, deja de ser importante, lo que es grave si se considera que todo el material escrito hispanoamericano se origina, como se verá, casi de una *simbiosis* entre escribir y traducir. Es más, ambas posiciones arrancarían de las primeras letras del siglo XVI y, aunque no queremos decir que la desconfianza de los críticos sea la misma que la del indio Felipe Guaman Poma de Ayala por las razones que ya dijimos, lo cierto es que por sí mismo esto demuestra una continuidad flagrante de la traducción en el modo de producir y leer la literatura escrita en español en el continente americano. La traducción aporta una mirada que no pierde de vista la mesticidad, entendida no sólo como “síntesis”, sino también como “conflicto” y, en esa medida podríamos decir que es una “mirada integradora” de los dos mundos.

Lamentablemente, del mismo modo que Martin Heidegger definía “lo útil” como aquella cosa que “desaparece” con su uso, así parece ser el destino de la traducción: mientras mejor se lleva a cabo, menos se repara en ella, lo que quizás deba ser visto como un buen síntoma, un éxito del traductor, siempre y cuando la veracidad sea comprobable o no nos importe, lo que dista mucho de ser lo que pasa en América Latina, donde los “originales” fueron destruidos y, por lo tanto, sí importa saber la *utópica* “verdad”. Al no haber “originales” con los cuales cotejar los documentos, la traducción *emerge* necesariamente como una verdad en sí misma, una verdad que, para unos *obstaculiza* – la usen o no – y para otros *posibilita*.

Frente a este panorama es que nos hemos situado en esta perspectiva de preguntarnos por la conveniencia teórica de hacer foco en la traducción en sí para el estudio de la literatura hispanoamericana del siglo XVI.

Es así que, en base a estos presupuestos hemos desarrollado las siguientes creencias o hipótesis:

1. Que existiría una relación íntima entre la mesticidad como rasgo identitario y la traducción como práctica y producto textual, donde éste último se constituiría en el *correlato literario* de aquella, posibilitado por la dimensión verosímil del discurso escrito.

2. Que la tensión que se aprecia en las crónicas mestizas en el plano de lo simbólico, y que la crítica ha vinculado a la mesticidad, podría también estar relacionada con la *tensión que supone en sí toda traducción* al establecer en su interior textual una *convivencia implícita de conflicto y síntesis* entre *dos textos* pertenecientes a dos lenguas inscritas en dos tradiciones culturales distintas.

3. Que podría postularse una suerte de “matriz estética” (Michael Riffaterre)¹⁹ asociada a este rl generador de la dinámica textual del siglo XVI. Dicha “matriz” se habría constituido en dos momentos: con la *traducción* y constitución del primer corpus literario indígena, primero; y con la *re – traducción* que llevan a cabo el Inca Garcilaso de la Vega y Felipe Guamán Poma de Ayala, en *Comentarios Reales* y *Nueva crónica y buen gobierno* respectivamente, en relación a la historia del pasado indígena andino anterior a la presencia española.

Con todo, pensamos que si el mestizaje (la mesticidad), como rasgo constitutivo de una estética hispanoamericana distintiva, con sus marcas evidentes de tensión cultural, con sus ambigüedades tan notorias, está relacionado con alguna práctica comunicacional y lingüística, ésta debe ser la traducción, puesto que encierra en sí los mismos rasgos de tensión textual que caracterizan a la

¹⁹ El concepto de matriz lo utilizamos bajo la inspiración del célebre trabajo de Michael Riffaterre sobre la “*matriz de sentido*” en poesía. La idea de un posible modelo y sus derivaciones es lo que nos ha persuadido aquí para usar el término (Ver: Riffaterre, Michael. *Semiotics of poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1984). Otros conceptos “instrumentales” como “monumento” y “documento” están –como se verá durante el desarrollo del trabajo- inspirados en trabajos teóricos del mismo autor.

mesticidad; y algo más todavía, la traducción revelaría y explicaría la cara oculta (u ocultada) de conflicto que encierra la mesticidad, complejizando aún más aquella visión sintética y, por lo tanto, *pacífica* que muchas veces predomina en las definiciones de la cultura mestiza hispanoamericana.

Cualquiera que se haya adentrado (ojalá experiencialmente) un poco a dicha cultura y sus productos (como la literatura), sabe que una visión así es parcial, porque coexiste un constante conflicto interno, asociado a componentes étnicos) que cala en prácticamente todos los niveles (cultural, político, económico, social, individual, etc...) de la vida. Es tal la base mestiza de dicho comportamiento doble que, incluso, muchas veces el conflicto (y, por ende, también las alianzas) se desplazan semánticamente y toman la forma de un mal generalizado que afecta absolutamente a todos y va mudando de rostro constantemente por los diferentes componentes étnicos y simbólicos que se identifican en el conflicto. ¿Consecuencia del sustrato multipersonal de la cultura indígena de base?, ¿comportamiento social esquizoide?, ¿introyección del amor – odio al “otro” padre-conquistador?... Tal vez se ha dicho demasiado. Si en el mestizaje todo es *tensión* (conflicto y síntesis simultáneos) en la traducción también. Adentrémonos, pues, en el siglo XVI para ver cómo pudo haber operado todo esto en la primera literatura *traductiva* e hispanoamericana.

II. MARCO TEÓRICO

A continuación, pasaremos a exponer, revisar y discutir algunas cuestiones de carácter teórico implicadas directa o indirectamente con el propósito de esta investigación, de manera tal que se comprenda, en todo momento, el marco de referencia conceptual en que nos moveremos a partir de ahora.

Como hemos dicho en la introducción, este trabajo persigue –en términos muy generales – establecer una correlación entre *mestizaje* y *traducción* con el fin de llegar a establecer una posible “matriz estética” caracterizada justamente por las cualidades inherentes de ambos fenómenos. Dicha “matriz” se habría gestado durante el siglo XVI y, desde entonces, funcionaría como una suerte de modelo generador de la literatura hispanoamericana. Tal idea, por supuesto, no descarta en absoluto la posibilidad de un desarrollo evolutivo y cambiante de ese modelo en el tiempo, pero, como advertimos en su momento, la demostración de tal hipótesis desborda el propósito y las posibilidades concretas de este trabajo, por lo cual sólo lo dejaremos planteado como una de las posibles proyecciones de la investigación.

De tal forma, nos centraremos aquí, en primer término, en las cuestiones teóricas relacionadas directamente con la *traducción*, tanto como práctica como producto textual, distinción que significa abordar el concepto lingüístico y semióticamente a la vez. Desde un punto de vista lingüístico, esto significa tratar de entender cuáles son las tensiones fundamentales a las que se ve sometido

cualquier proceso de traducción concreto, mientras que, desde un punto de vista semiótico, implica que abordemos a los textos resultantes de esta práctica (las traducciones) como tensiones textuales que involucran al receptor en el proceso de lectura. En otras palabras, mientras desde un punto de vista lingüístico nos preguntamos por las tensiones que influyen o implican a cualquier práctica traductora, semióticamente nos preguntamos qué significa entender a la traducción misma (las traducciones) como tensión textual vinculada a la recepción. Todo lo cual, como se dijo ya en la introducción, se encuentra aquí orientado a ponerlo en relación con la mesticidad para ver si puede postularse a la traducción, si no como su causa, al menos como su correlato lingüístico en el ámbito de la cultura y, específicamente, la literatura. La noción de mesticidad no nos interesa, por su parte, más que lo ya se ha expuesto en la introducción, de modo que no volveremos teóricamente sobre aquello. Su función aquí es intrínsecamente funcional.

1. *Traducción como práctica*

Como todo en la historia, la traducción ha pasado por diferentes modos de conceptualización, desde que autores como Cicerón, Horacio, Quintiliano o Plinio, en tiempos del Imperio Romano, comenzaran con las primeras reflexiones teóricas al respecto. En sus ideas se puede advertir la oscilación que marcará en adelante toda la discusión sobre el tema. Nos referimos al conflicto eterno entre objetividad y subjetividad que, más allá del campo de batalla de la filosofía, alcanzará en la historia de la teoría de la traducción, interesantes momentos, donde dicha

dicotomía tomará la forma de una oposición entre traducción literal versus interpretación; traducción fiel versus traducción libre.

De Cicerón, por ejemplo, proviene la primera supuesta recusación de la traducción literal. En *De optimo genere oratorum*, una de las primeras preceptivas poéticas, dedica una pequeña alusión a la traducción, donde distingue dos tipos de variantes: la realizada con criterio de intérprete y la realizada con criterio de orador. La de intérprete exige fidelidad, la del poeta u orador rechaza el método palabra por palabra. Si bien Cicerón no parecía inclinarse por ninguno de los dos caminos, al igual que en *De finibus*, en *El orador perfecto* (46 a.c.), reconoce una preferencia por la traducción libre:

“Pero como se comete un gran error al definir esta especie de estilo (ático), he creído que tenía que emprender un trabajo útil para los estudiosos, aunque a mí mismo no me fuera en absoluto necesario. Y por esto traduje los dos discursos más célebres de los dos oradores áticos más elocuentes, dos discursos que se oponían entre sí: uno de Esquines y otro de Demóstenes. Y no lo traduje como intérprete, sino como orador, con la misma presentación de las ideas y de las figuras, si bien adaptando las palabras a nuestras costumbres. En los cuales no me fue preciso traducir palabra por palabra, sino que conservé el género entero de las palabras y la fuerza de las mismas. No consideré oportuno el dárselas al lector en número, sino en su peso. Este trabajo tiene por objeto que nuestras

gentes comprendan aquello que tienen derecho a exigir de aquellos que se pretenden áticos y a qué tipo de estilo deben ellos referirse.”¹

Asimismo, Horacio –al igual que Cicerón– da cuenta de estos dos caminos posibles y también parece inclinarse preferencialmente por la traducción libre o interpretación (al menos eso es lo que la mayoría de la crítica ha querido leer en los consejos del autor latino al *fidus interpres*).

Quintiliano y Plinio, por su parte, aportan otros testimonios de reflexión traductológica. El segundo recomienda la traducción como ejercicio de estilo en un pasaje que haría fortuna – según afirma Miguel Ángel Vega – entre los preceptistas del Barroco y la Ilustración:

“Útil es sobre todo –y muchos aprovechan de ello– el traducir bien del griego al latín, bien del latín al griego, en cuyo género de ejercicio se prepara la propiedad y el decoro de la lengua, la imitación de las figuras, la fuerza argumentativa y además la facultad de hallar, con la imitación de los mejores, cosas semejantes. Pues si al lector se le escapan algunas cosas, al lector no se le pueden escapar. Con ello se adquiere inteligencia y juicio.”²

¹ Cicerón. *El orador perfecto*, 46 a.c. (traducido por Miguel Ángel Vega). En: Vega, Miguel Ángel. *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 77

² Plinio. *Carta 9*. En: Vega, Miguel Ángel, *Idem*, 1994, pág., 78

Sin embargo, el verdadero fundador de la teoría de la traducción es San Jerónimo, el padre de la Iglesia que, eremita en Belén, hacia fines del siglo IV, se dedicó a traducir la *Biblia* al latín, tarea que le ocupó por treinta años. Como resultado teórico de este esfuerzo, San Jerónimo legó al futuro un documento donde expone abiertamente su inclinación por la interpretación y que lleva por título *Carta a Pammaquio*. En ella expondría sus principios y métodos seguidos por él en su traducción, con lo que produciría la primera poética de la traducción: *De optimo genere interpretandi* (“De la mejor manera de traducir”). En la carta al discípulo leemos:

“Por ahí van pregonando entre tontainas que soy falsario, que no expresé palabra por palabra, por “honorable” puse “carísimo”, y, con malignidad de intérprete –cosa que no es lícito decir-, no quise trasladar el superlativo *aidesimótaton* (= reverendísimo). Estas niñerías y otras por el estilo son mis delitos. (...) Básteme la autoridad misma del traductor, que en el prólogo a las mismas oraciones dijo así: <<No me pareció menester trasladar palabra por palabra, sino conservar la propiedad y fuerza de todas las palabras. Y es así que no consideré deber mío tenérselas que contar una a una al lector, sino, como dijéramos, pasárselas>> (*Cicerón, De optimo gen, orat.* 13-14). (...) El mismo Horacio, varón ingenioso y docto, da en su *Arte poética* ese mismo precepto al intérprete inteligente:

No trates de verter, escrupuloso
intérprete, palabra por palabra.

(Ars poét. 133 s.)

Terencio tradujo a Menandro, Plauto a Cecilio y los cómicos antiguos. ¿Acaso andan asidos a las palabras y no tratan más bien de mantener la gracia y elegancia en la traslación? Lo que vosotros llamáis fidelidad de la traducción, la llaman los doctos *kakozelia* o mal gusto. (...) Y después de otras muchas cosas que fuera ocioso aducir aquí (su prefacio a la traducción de la Crónica de Eusebio), añadí también esto: <Si alguien cree que con la traslación no sufre la gracia y donaire de la lengua, traduzca a Homero palabra por palabra al latín; y aún diré más: intérpretele en su misma lengua en prosa, y verá el ridículo estilo que resulta: el más elocuente de los poetas apenas si acertará a hablar.>>³

Nombres como el de Hrabanus Maurus, Notker der deutsche, Alcuino o Alfredo el Grande destacan entre los principales traductores de la Edad Media, época recordable por la enorme contribución que hicieron sus traductores a la literatura vernácula con la traducción de los *Evangelios* o las hagiografías latinas. Beda el Venerable, por ejemplo, traduciría el *Evangelio* de San Juan, y Alfredo el Grande la *Historia universal* de Osorio. Sin embargo, no cabe duda que lo

³ San Jerónimo. *Carta a Pammaquio* (Trad. por Daniel Ruiz Bueno), *Idem.*, 1994, págs. 82-86

verdaderamente significativo de la traducción de aquella época descansa en la grupo de traductores de Toledo, a partir del siglo XII.

La *Escuela de Toledo* se funda bajo la necesidad de convivencia que impone la conquista cristiana de la ciudad. Alcanza su apogeo hacia el siglo XIII, destacando las figuras de Raimundo de Borgoña y el Rey Sabio; éste último hace traducir al romance, entre cosas, la *Biblia*. El resultado de esta traducción se conocerá más tarde como la *Biblia Alfonsina*. Miembros de esta academia son, entre otros, Gerardo de Cremona, Domingo Gundisalvo, Juan Hispano, Marcos de Toledo, Hermann de Carintia, etc., que pasan al latín obras de Avicena, Aristóteles, Hipócrates, Tolomeo y Galeno. Todos ellos trabajarán con la metodología “mediada” que caracteriza el *trabajo en equipo*:

“El texto árabe es vertido por un judío del árabe al romance y un cristiano lo hace de éste al latín.”⁴

Era la manifestación más febril de una época que anunciaba ya a otra caracterizada en sí misma como un ejercicio de traducción: el Renacimiento. Eran los primeros intentos de volcarse a hacia la Antigüedad clásica y recoger de ella – mucho antes que las eruditas escuelas italianas del Renacimiento – lo mejor de esa tradición para una Europa que comenzaba a dejar atrás las invasiones y el oscurantismo. Sólo una escuela como la de Bagdad (del 753 a fines del siglo X) podría compararse con la importancia de la de Toledo para la difusión de la cultura

⁴ Vega, Miguel Ángel. *Idem.*, 1994, págs. 25-26

antigua. Incluso su función es complementaria: mientras la de Bagdad (junto a las de Damasco y Nisibis) sirve fundamentalmente de refugio a dicha cultura, la de Toledo sirve de reinserción de ésta en Europa, es la puerta de entrada para un nuevo camino que alcanzará, cinco siglos más tarde, las costas del “Nuevo Mundo” y el corazón de su cultura nativa. Su valor sencillamente no puede ser más capital, a pesar de que no haya dejado –quizás por la misma dedicación intensiva de la práctica- ningún testimonio verdaderamente relevante en el plano teórico de la traducción. Quizás el único texto más destacable sea uno de Maimónides, *Carta a Ibn Tibbon*. La carta que el udío español, emigrado al norte de África dirige al traductor de su *Guía de Perplejos*, es un alegato a favor de la traducción “según la inteligencia”:

“Y siempre que traduzcas de una lengua a otra, hazlo conforme a la inteligencia que Dios, alabado sea, te ha dado para que comprendas las metáforas, las alegorías y las palabras de los sabios y sus enigmas...Aquel que pretenda traducir de una lengua a otra y se proponga traducir una palabra dada únicamente por otra que le corresponda, guardando el orden de los textos y el de los términos, tendrá que esforzarse mucho para finalmente conseguir una traducción incierta y confusa. Este método no es correcto. El traductor debe, sobre todo, aclarar el desarrollo del pensamiento, después escribirlo, comentarlo y explicarlo de modo que el mismo pensamiento sea claro y comprensible en la otra lengua. Y esto sólo se puede conseguir cambiando a veces todo lo que le precede y le

sigue, traduciendo un solo término por más palabras y varias palabras por una sola, dejando aparte algunas expresiones y juntando otras, hasta que el desarrollo del pensamiento esté perfectamente claro y ordenado y la misma expresión se haga comprensible, como si fuera típica de la lengua a que se traduce. Así lo hizo Hunain Ben Ishaq con el libro de Galeno y su hijo Ishaq con el de Aristóteles...”⁵

Pero no será sino hasta con el italiano Leonardo Bruni, cuando la Baja Edad Media ya se despedía, que se usará, por vez primera, la palabra *traduço*:

“Dico igitur omnem interpretationis vim in eo consistere, ut, quod in altera lingua scriptum sit, id in alteram recte traducatur.”⁶

A partir de entonces⁷, el término “traducir” será usado –hasta hoy- como antes se usaba “interpretare”.

Pero la importancia de Bruni descansa en algo más: el esbozo de una sencilla poética de la traducción que se anticipa a la de otro, Dolet, en más de un siglo, reflexionando (similar a todos los que hasta aquí hemos presentado) en su misma dirección. Bruni postula que no basta el conocimiento de ambas lenguas, la

⁵ Maimónides. *Carta a Ibn Tibbon* (Trad. por Miguel Ángel Vega), Vega, Miguel Ángel. *Idem.*, 1994, pág. 87

⁶ “Por lo tanto, digo que la fuerza de toda interpretación consiste en que lo que se haya escrito en una lengua se traslade correctamente a otra.” (Bruni, Leonardo. *De recta interpretatione* (trad. por Antonio Guzmán). Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, pág. 27)

⁷ Aunque hay quienes, como Larose, que atribuyen a Robert Estienne la propiedad de esta idea, al considerar que fue él quien introdujo por primera vez el verbo *traduire* al francés.

de origen y la de destino, para ser un buen traductor, además de esto exige una *cierta destreza traductiva*, en un pasaje que anticipa el análisis de las fases del proceso traductivo realizado por la moderna traductología: la comprensión y la expresión.

Con la llegada del Humanismo, la influencia que la traducción de las obras clásicas ejerce en la formación de las nuevas lenguas hace que la traducción se convierta en una cuestión política. Quizás sea el Renacimiento alemán el mejor ejemplo de esto, encarnado en la mundialmente conocida figura de Lutero.

“El violento rechazo –dice Vega- de la latinización del alemán por parte de Lutero demuestra también la dimensión política de la traducción. Frente a la dependencia alemana del exterior (del Papado entre otras cosas, a través de la lengua y la religión), Lutero propone la atención a la lengua vernácula como medio de concienciación nacional. Consecuentemente la versión será para él tanto *dolmetschung* o *Übersetzen*, como *Eindeutschung* o *Verdeutschung*, es decir, alemanización. Retirado a la Wartburg, se dedica, con la ayuda de Melanchton y otros partidarios, a la <<alemanización>> de la Biblia. Dígase de paso que también los ingleses hablaban de la traducción como de un proceso de <<anglización>> (*englishing*).”⁸

⁸ Vega, Miguel Ángel. *Idem.*, 1994, pág. 29

Así, Lutero, como el máximo exponente de la tendencia adaptadora, sale en 1530 en defensa de su traducción de la Biblia y escribe una *Carta circular sobre la traducción*. Este panfleto se convertirá en el gran escrito teórico de la traducción después de la carta de San Jerónimo y el manualillo de Bruni. En él, Lutero – disfrazado bajo el nombre de Junker Jörg- sanciona la traducción *ad sensum (Meynung)*, respetuosa con la propia lengua y su estilo (*Art*).

“Por otra parte –escribe Lutero-, podéis decir que he traducido el Nuevo Testamento lo mejor que he podido y en conciencia; a nadie he obligado a leerlo, sino que les he dejado en libertad y sólo he hecho un servicio a aquellos que no saben hacerlo mejor. No he prohibido a nadie el hacerlo mejor. Quien no lo quiera leer, que lo deje. No se lo pido a nadie. Es mi Testamento y mi traducción y quiero que lo siga siendo. Si he cometido algún error al hacerlo (de lo que no soy consciente y por supuesto no quisiera haber traducido ni una letra arbitrariamente), no quiero que sobre ello decidan los papistas. Pues todavía tienen las orejas demasiado largas y su rebuzno es demasiado débil para juzgar mi traducción. Bien sé cuanto arte, esfuerzo, razón, entendimiento exige una buena traducción; y ellos lo saben menos que el animal del molinero, pues ellos no lo han intentado. Hay un dicho: a quien trabaja en el camino le salen muchos maestros. Y eso me pasa a mí. Ellos, que nunca han sabido hablar bien, ni digamos traducir, se constituyen en maestros míos y yo debo ser discípulo de todos ellos. (...) Pues si yo

digo <<*Der Baur bringt korn und kein geld*>> (el campesino produce trigo y no dinero), la expresión *keine Geld* no suena tan clara y completa como cuando digo: <<*Der baur bringt allein korn und kein Geld*>> (el campesino sólo da trigo, no dinero); y a este respecto la palabra *allein* refuerza la palabra *kein* de tal manera que es más completa y clara en alemán. Pues no hay que preguntar a las letras del latín cómo se debe hablar en alemán, tal como hacen los borricos; hay que preguntar a la madre en la casa, a los niños en la calle, al hombre corriente en el mercado y mirarles en la boca cuando hablan y según ello traducir; de esta manera ellos entenderán y se darán cuenta de que se habla alemán con ellos.”⁹

Es prácticamente, como se ve, la tendencia dominante desde muy antiguo en la manera de entender teóricamente la traducción. En dos palabras: como *interpretación*, en el sentido actual que le otorga la hermenéutica. Unos más, otros menos, podemos ya apreciar una inclinación favorable, con muy pocas excepciones de poco peso, hacia la interferencia valorada del sujeto (el traductor) y, como en el caso del humanismo alemán, también de la *lengua de destino* (LD) o *legua terminal* (LT), como se prefiera. La controversia, así, entre *literalidad* y *traducción libre*, hasta aquí, parece no ser muy relevante. Sin embargo, quisiéramos hacer una breve aclaración al respecto. Si no hemos citado hasta el momento a traductores contrarios a la traducción libre, no es porque no existiera un contexto adverso a ellos y en relación con el cual permanentemente estos

⁹ Lutero, Martín. *Circular sobre la traducción* (trad. por Miguel Ángel Vega). En: Vega, Miguel Ángel, *Idem.*, 1994, págs. 105-112

traductores se veían obligados a justificarse¹⁰. La prueba son estos mismos textos, pues si se observan bien, corresponden en su mayoría a cartas o prólogos explicativos de sus criterios usados al momento de traducir. Tal fenómeno, sin duda, se fundamenta en uno de los primeros rasgos que aquí quisiéramos destacar, además de la importancia que desde antiguo se le ha dado al sujeto: *la valencia múltiple de la traducción*. Será justamente por eso que el humanismo consagró como costumbre el *prefacio* o la *carta al lector*, explicativos ambos del procedimiento seguido.

La situación en otros países de Europa no era muy distinta. En Francia, Etienne Dolet, como ya dijimos más arriba, en su breve pero célebre poética titulada: *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*, se decanta decididamente contra la traducción literal, estableciendo unas reglas que aún tienen vigencia:

- “ – El traductor debe conocer el sentido del texto y la materia del mismo,
- debe conocer las dos lenguas que se comparan,
- debe atender, sobre todo, a la intención del autor, y,

¹⁰ Como es sabido, quienes representan mejor a la tendencia *literalista* opuesta, son, sin duda, los inquisidores y representantes oficiales de la Iglesia, desde la edad Media hasta bien entrado el Renacimiento. Por supuesto que a este estamento –que gozaba de un control absoluto de la cultura y los textos- no le interesaba difundir ni auspiciar ningún tipo de traducción que no fuera apegada al pie de la letra. Mal que mal, de eso dependía mantener sus privilegios y una traducción “muy libre” siempre podía ser peligrosa. Y tenían, desde su punto de vista e intereses, completa razón: el principal gestor de la Reforma fue por sobre todas las cosas un traductor libre y defendió justamente sus tesis con su práctica traductora “rebelde” de la Biblia. Por otra parte, ya se sabe cómo terminó Dolet por su traducción del *Azoicos*, y también Fray Luis de León, a pesar de declararse *literalista*: ambos –como muchos otros- dieron en la hoguera de la Inquisición.

- finalmente evitar el cultismo y atenerse a la norma lingüística de la lengua de destino.”¹¹

Nombres como el de Sebillot, Pelletier o Du Bellay, vienen a complementar al de Dolet entre los traductores destacados en Francia, pues el criterio de todos ellos es también el de privilegiar la lengua meta (LM).

En Inglaterra, la época elisabethana inicia una furia traductora que atravesará todo el siglo XVII y que no tendrá parangón: es lo que se conoce como el Siglo de Oro de la traducción inglesa: de 1600 a 1700. North, A. Fleming, Th. Wilson, Grimald, Philemom Holland, Ben Johnson o Chapman, destacan en este siglo inglés tan prolífico. Sin embargo, hay otros dos traductores que aún sobresalen más: Echard y el poeta y dramaturgo Dryden.

El primero, traductor de Terencio, se manifiesta contrario a la literalidad y funda su rechazo en el distinto “genio” de las lenguas, término y motivo muy corriente entre ingleses y alemanes. De modo similar se expresará, por ejemplo, Chapman, al rechazar de plano todo literalismo en su *Epistle to the reader*, antepuesta a su traducción de la *Ilíada*. Allí hablaba de conseguir “the spirit and the tone” del original. Dryden, por su parte – traductor de Virgilio, Juvenal, Boccaccio, etc..., presenta una posición algo más conciliadora. En uno de sus prefacios a las traducciones, el de las cartas de Ovidio, distingue tres tipos de traducción: “la *metáfrasis* o traducción palabra por palabra, la *paráfrasis* o

¹¹ Citado por Vega, Miguel Ángel. *Op. Cit.*, 1994, pág. 34

traducción *sense-for-sense*, y la *imitation* o abandono del texto por parte del traductor.”¹²

En España la situación reproduce la misma contradicción entre dos tendencias, tal como hasta aquí hemos visto. He aquí dos ejemplos representativos de cada una de ellas para que observemos, una vez más, en favor de quién se decanta esta contienda. Por la parte *literalista*, encontramos a Fray Luis de León, quien, en el prólogo a su traducción del *Cantar de los Cantares* (1561) se inclinaría por dicha preferencia:

“Lo que yo hago esto son dos cosas: la una es volver en nuestra lengua, palabra por palabra, el texto de este libro; en la segunda declaro con brevedad, no cada palabra por sí, sino los pasos donde se ofrece alguna obscuridad en la letra, a fin que quede claro su sentido entero, y después de él su declaración. Acerca de lo primero procuré conformarme cuanto pude con el original hebreo, cotejando conjuntamente todas las traducciones griegas y latinas que de él hay, que son muchas; y pretendí que respondiese esta interpretación con el original, no sólo en las sentencias y palabras, sino aun en el corriente y en el aire de ellas, imitando sus figuras y sus modas de hablar y manera cuanto es posible á nuestra lengua, que á la verdad responde á la hebrea en muchas cosas, donde podrá ser que algunos nos contenten tanto, y les parezca en algunas partes que la

¹² Vega, Miguel Ángel. *Idem.*, 1994, pág. 38

razón queda corta y dicha muy á la vizcaína y muy a lo viejo, mudar algunas palabras y añadir algunas otras; lo cual yo no hice por lo que he dicho y sé, y porque entiendo sea diferente el oficio del que traslada, mayormente escrituras de tanto peso, del que las explica y contar las palabras, para dar otras tantas, y no más, de la misma manera, cualidad, y condición y variedad de significaciones que las originales tienen, sin limitallas á su propio sonido y parecer, para que los que leyeren la traducción puedan entender la variedad toda de sentidos á que da el original si se leyese, y queden libres para escoger de ellos el que mejor les pareciere. (...) Bien es verdad que, trasladando el texto, no pudimos ir tan puntualmente con el original, y la cualidad de la sentencia y propiedad de nuestra lengua nos forzó á que añadiésemos alguna palabrilla, que sin ella quedaría oscurísimo el sentido; pero éstas son pocas.”¹³

Pero pese a su opción literalista, sin embargo, (como dijimos en nota anterior) lo terminaron condenando igualmente ante el tribunal de la Inquisición, ya que su interpretación parecía contradecir los postulados de San Jerónimo. Pero, quizás, haya habido otra razón más oscura en el fondo de la condena: el malestar que causarían ciertos “matices” liberales que exhiben sus opiniones; no en vano la oficialidad de la Iglesia se ha identificado históricamente mucho más con el literalismo, a fin de limitar la libre y “peligrosa” interpretación individual de las escrituras. Es una cuestión que, sin duda, da que pensar, sobre todo

¹³ León, Fray Luis de. *Prefacio a la traducción del Cantar de los Cantares*. En: Vega, Miguel Ángel. *Idem.*, 1994, pág. 133-134

considerando que la tendencia traductológica mayoritaria en España, desde antes de Alonso de Cartagena, había sido conducirse por los derroteros de la traducción libre. Hacía años, por ejemplo, que el humanista Luis Vives se había expresado de una manera categórica acerca de las diferencias de los idiomas y de la correcta manera de traducir: la *sensual*, la que se atiende al sentido:

“Versión es la traducción de las palabras de una lengua en otra, conservando el sentido. En algunas de estas versiones se atiende no más que al sentido; en otras, la sola frase y la dicción, como si alguien intentare trasladar a otras lenguas las oraciones de Demóstenes o de Marco Tulio o los poemas de Homero o Virgilio Marón, observando con escrupulosa fidelidad la fisonomía y el color de estos grandes autores. Intentar su experiencia es arduo empeño de un hombre que no supiera bien cuánta diversidad haya en las lenguas, pues no existe ninguna tan copiosa y varia que tenga exacta correspondencia con las figuras y giros aun de la más desvalida y pobre. No todos, ni tomándolos de los griegos, nos siguen dice Marco Fabio, como tampoco les siguieron a ellos, todas las veces que quisieron sellar lo nuestro con palabras suyas.”¹⁴

Con este trabajo, J. L. Vives continuaba la historia de los manuales que Bruni antes había comenzado, adelantándose a Dolet o Huet, y en él –además de

¹⁴ Vives, Luis. *Versiones o interpretaciones* (del Arte de Hablar). En: Vega, Miguel Ángel, *Idem.*, 1994, pág. 115.

distinguir entre traducción literal, libre y mixta¹⁵- se inclina claramente por la segunda, lo que termina por confirmar nuestras sospechas respecto al concepto predominante en la península durante el siglo XV y XVI: la tendencia era la de la traducción libre, con muy poca relevancia –como se puede apreciar desde los mismos tiempos del Imperio Romano- de la tendencia opuesta, la *literalista*.

Sin embargo, no hay que engañarse en creer que todo este cuerpo teórico carecía de oposición y no estaba sometido a las tensiones oficiales de, por ejemplo, la Iglesia que, unas veces optaba por el literalismo *papista* (recordemos las quejas de Lutero), y otras por la defensa de la preceptiva liberal de San Jerónimo.

Este es, en síntesis, el panorama teórico de la traducción hasta el siglo XVI en Europa, modelo que sin duda será el inspirador de Sahagún y otros en el espacio de la práctica traductora americana. La predominancia de la *traducción sensual* (libre, por el sentido) y el privilegio de la *Lengua Terminal* (LT) es una de las conclusiones que ya podemos ir señalando con total certeza a la luz de los documentos que aquí hemos expuesto; también la influencia que pudo tener –sobre todo en el caso de Sahagún- la metodología de la *traducción grupal* de la *Escuela de Traductores de Toledo* en las primeras traducciones americanas. En otras palabras, si hemos de inclinarnos por una u otra postura teórica que defina mejor la concepción teórica de la traducción que se traspasó al “Nuevo Mundo”, sin duda que optamos por aquella tradición que entiende a la *traducción como*

¹⁵ Lo que, en terminología traductológica de Nida, corresponde a “ampliación”, “reducción” y “equivalencia”.

interpretación y no como *traslación mecánica* o *transcripción*. Esta primera conclusión teórica de la traducción como práctica cobra importancia para la presente investigación, en cuanto a que coloca el primer signo de interrogación frente a la pretendida objetividad de esta práctica (y sus resultados), al menos, durante el siglo XVI hispanoamericano.

Bástenos decir, para cerrar adecuadamente esta breve visión panorámica de algunos siglos, que la tensión entre estas dos posiciones, en adelante, continúa exhibiendo la misma predominancia del *sensualismo*, aunque bajo otros ropajes: el Romanticismo alemán, por ejemplo, se enfrentará al Racionalismo de Leibnitz con las posturas nacionalistas (y luteranas) de autores precursores como Schottel, en 1663, o Goethe, Hölderlin, Schlegel, Voss, Ewald o Humboldt, en pleno siglo XVIII. Entre todos, sin duda que será éste último el que destacará teóricamente con su prólogo a su traducción de *Agamenón* de Esquilo, verdadera *carta magna* que saca las consecuencias de todo ese populismo romántico aplicado a la lingüística. Su pensamiento es la antítesis de la lingüística leibniziana que, mientras la de Humboldt directamente cuestiona la traductibilidad hasta el punto de plantear a la traducción como una tarea imposible (desconfianza total): todo traductor tendría que fracasar ante uno de los dos escollos: la imitación de lo particular o la captación de lo general, la de Leibniz, postula la traductibilidad universal (confianza total). Ante tal conflicto es que Schleiermacher (otro de los grandes alemanes), en *Sobre los diferentes métodos de traducir* (1813) planteará la dialéctica entre *literalismo* y *liberalismo* (sensualismo) como un asunto metodológico, es decir, como algo sobre lo cual se debe “optar”:

“A mi juicio –dice Schleiermacher- sólo hay dos caminos. O bien se deja lo más tranquilo posible al escritor y se hace que el lector vaya a su encuentro, o bien se deja lo más tranquilo posible al lector y se hace que vaya a su encuentro al escritor.”¹⁶

En el siglo XX, tras la relativa sequía traductológica del XIX, la hermenéutica recogerá subterráneamente las ideas de Humboldt, a través de figuras como la de Fulda¹⁷, Rosenzweig, Benjamín y, en España, Ortega y Gasset. En todos ellos predominará una visión amplia de la traducción que trasciende el mero campo del texto, con lo cual rescatarán el sentido esencial de la práctica misma y traducción será sinónimo de *viaje hacia el otro lado, traspaso, ida a lo otro, proyección al lenguaje universal*. Otra forma de poner el acento en el *Texto Meta* (TM), a partir del rescate del *sentido* y la metodología liberal.¹⁸

Para Benjamin, por ejemplo, en la traducción se pondría de manifiesto el parentesco de los lenguajes entre sí y el de éstos con el Lenguaje, el Logos,

¹⁶ Schleiermacher, F. *Sobre los diferentes métodos de traducir* (trad. por Valentín García Yebra). En: Vega, Miguel Ángel, *Idem.*, 1994, pág. 231

¹⁷ De una manera u otra volveremos sobre las ideas de este traductor, pues hacen plena sintonía con el espíritu de valoración excepcional que pretendemos reconocerle aquí a la traducción. Para Fulda, la traducción es un fenómeno intermedio de difícil definición y ejecución en sí mismo, pues se encuentra entre las artes productivas y las reproductivas, sin pertenecer plenamente a ninguna de ellas. Es una tensión en sí entre estas dos actividades, pensamiento que se concentra –al igual que esta investigación- exactamente en la naturaleza *sui generis* de este fenómeno lingüístico. Dice Fulda en *El arte de traducir*: “*El hecho que la traducción no se pueda contar ni entre las artes reproductivas ni las productivas, sino que mantenga el justo medio entre ambas, concede a la traducción una situación peculiar.*” (Fulda, L. *El arte de traducir* –trad. por Miguel Ángel Vega. En: Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1994, pág., 281)

¹⁸ Excepto para Rosenzweig que, dentro de una posición hermenéutica que valora el *tránsito hacia lo otro*, desarrolla una posición *literalista* en el sentido de *no perder de vista nunca el objetivo que es el original*.

quizás el Verbo de la mente divina. Pero también para Benjamin, la verdadera traducción no es servil al lector, sino al sentido inscrito en la propia forma de la traducción misma, con lo cual se rompería la continuidad lógica que hasta aquí apreciábamos entre *sentido - lengua terminal* y *preocupación por el lector*. Con Benjamin vemos que es posible buscar el sentido dando la espalda al lector y que traducir es en sí un arte “poético”:

“Pero ¿se hace acaso una traducción pensando en los lectores que no entienden el idioma original? Esta pregunta parece explicar suficientemente la diferencia de categoría entre original y traducción en el reino del arte. Por lo demás, es ésta la única razón posible para repetir <<la misma cosa>>. ¿Qué dice una obra literaria?, ¿Qué comunica? Muy poco a aquél que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación. Y, sin embargo, la traducción que se propusiera desempeñar la función de intermediario sólo podría transmitir una comunicación, es decir, algo que carece de importancia. Y este es el signo característico de una mala traducción. Ahora bien, lo que hay en una obra literaria – y hasta el mal traductor reconoce que es lo esencial- ¿no es lo que se considera en general como intangible, secreto, <<poético>>? ¿Se trata entonces de que el traductor sólo puede transmitir algo haciendo a su vez literatura? (...) Pero si la traducción estuviera realmente destinada al lector, también tendría que estarlo el original.

Y si no fuera ésta la razón de ser del original, ¿qué sentido debería darse entonces a la traducción basada en esta dependencia?”¹⁹

Para Ortega, por su parte, en *Miseria y esplendor de la traducción*, expone un punto de vista que recuerda al pesimismo idealista y romántico de Humboldt, en el sentido de plantear la *traductibilidad* como una empresa esencialmente imposible, pero que a la vez hay que intentar, traducir es un intento válido que está destinado –como todo lo humano– al fracaso:

“Los hombres andan siempre melancólicos, maniáticos y frenéticos, maltraídos por todos estos morbos que Hipócrates llamó divinos. Y la razón de ello está en que los quehaceres humanos son irrealizables. El destino – el privilegio y el honor – del hombre es no lograr nunca lo que se propone y ser pura pretensión, viviente utopía. Parte siempre hacia el fracaso, y antes de entrar en la pelea lleva ya herida la sien.

Así acontece con esta modesta ocupación que es traducir. En el orden intelectual no cabe faena más humilde. Sin embargo, resulta ser exorbitante”²⁰

Posición contradictoria, como se ve, entre materia e idea, que conduce a Ortega (como a Platón) a la postulación del mundo humano como el mundo de las

¹⁹ Benjamín, Walter. *La tarea del traductor* (trad. por H.P. Murena). En: Vega, Miguel Ángel, *Idem.*, 1994, págs. 285-286

²⁰ Ortega y Gasset, J. *Miseria y esplendor de la traducción*. En: Vega, Miguel Ángel. *Idem.*, 1994, pág. 299

sombras, lo que equivaldría aquí a decir que la traducción queda condenada – para Ortega- al imperfecto mundo de lo sensible, con lo que toda traducción no puede aspirar más que a ser una *sombra de su original*, o mejor dicho, de la *idea* de su original. El original en sí es algo imposible. Pero llama la atención dos cosas que igualmente merecen ser destacadas de sus ideas al respecto: la primera, el valor que le da al intento en sí de transitar hacia la otra lengua; la segunda, el valor de autonomía que le reconoce a la traducción.

En cuanto a lo primero, Ortega inscribe su perspectiva en la línea reflexiva de Schleiermacher. Para él, como para el traductólogo alemán, *o se trae el autor al lenguaje del lector, o se lleva al lector al lenguaje del autor*. Hay que optar y Ortega no vacila en pronunciarse:

“En el primer caso, traducimos en un sentido impropio de la palabra: hacemos, en rigor, una imitación o una paráfrasis del texto original. Sólo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción. Hasta ahora no se ha hecho más que seudotraducciones. (...) lo decisivo es que, al traducir, procuremos salir de nuestra lengua a las ajenas y no al revés, que es lo que suele hacerse”²¹

²¹ Ortega y Gasset, J. *Idem.* En: Vega, Miguel Ángel. *Idem.*, pág. 305 y 307

En cuanto a lo segundo, Ortega eleva la traducción –en su especificidad- a la categoría de género:

“La traducción no es un doble del texto original; no es, no debe querer ser la obra misma con léxico distinto. Yo diría: la traducción ni siquiera pertenece al mismo género literario que lo traducido. Convendría recalcar esto y decir que la traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra.”²²

Valga la pena acotar, además, cómo –a pesar del explícito valor que le da a la lengua original (LO), este reconocimiento de la autonomía genérica de la traducción transita en los bordes de justamente lo inverso: una valoración (hasta exagerada, incluso) del producto final, de la creatividad implícita en el acto de traducir, es decir, de la lengua terminal (LT), lo que recuerda –como hemos visto antes- a algunos románticos alemanes del siglo XVIII. ¿Posición ambigua?, ¿idealismo pesimista, pero bello?, ¿utopismo? Estas preguntas las hacemos con intención oculta, porque dicha actitud frente a la traducción, ¿no recuerda, acaso, al utopismo hispanoamericano?, ¿acaso no suena ese romanticismo pesimista, existencialmente destinado al fracaso, al eco profundo de la búsqueda cultural mestiza hispanoamericana? Se le ha atribuido ese pesimismo a los indios por años, desde la *visión de los vencidos*, explicando ese sentimiento de fracaso a la

²² Ortega y Gasset, J. *Idem.* En: Vega, Miguel Ángel. *Idem.*, pág. 305

conquista violenta del “nuevo” continente. Y sin duda que es así, pero ¿acaso la traducción en sí, como vemos, no contiene esos mismos rasgos de ambigüedad, fracaso y voluntarismo idealista? Quizás las ideas de Ortega, más que para otro propósito, aquí nos sirvan para cualificar meridianamente una situación: la de la traducción como un fenómeno complejo, imposible en su perfección, pero valioso en cuanto a su poder permitir –bien o mal- un tránsito hacia lo “otro”, lo “extraño”, lo “ajeno”. Es un fenómeno, por lo tanto, lleno de tensiones internas, a tal punto, que su producto mismo (la traducción) puede ser vista como tensión en sí mismo, según se verá más adelante.

Para finalizar esta sección, digamos que a partir de 1930, con la aparición de teóricos rusos (ex - soviéticos), como Fedorov y Retsker, la traducción muda conceptualmente de *arte* en *ciencia*, y se acuña la expresión *ciencia de la traducción*. De alguna manera, la vieja tensión entre *literalistas* y *libertarios* que venimos largamente esbozando, aquí continúa bajo otros ropajes:

“Hacia los años 30 irrumpe una escuela –escribe Vega-, si así se puede calificar la enorme diversidad de posicionamientos que manifiestan los teóricos soviéticos, que va a aportar una densísima y amplia teoría siguiendo dos vías de reflexión, más que de investigación: la lingüística y la literaria.”²³

²³ Vega, Miguel Ángel. *Idem.*, 1994, pág. 52

La lingüística, disciplina altamente prestigiada por entonces, hace su debut traductológico hacia los años 50-60 con bases estructuralistas., a través de nombres como Shveitser y Komissarov. Aquí se deslindarán dos otros nuevos ámbitos: la *traducción humana* y la *mecánica*. Hay que decir que para esta última, ya en los años 30 Smirnof -Troyanski había presentado a la Academia de las Ciencias de la URSS un proyecto de traducción automática que no tuvo éxito. Se buscaba, de alguna manera, la *inteligibilidad absoluta*, lo que – como hemos dicho – recuerda a la *confianza absoluta (literalista)* de que hablábamos a propósito de Leibnitz.

En esta misma última línea es que, mientras lingüistas de renombre como Bühler, Jakobson, Mounin o Coseriu hablaban de *traducción elaborada*, *traducción funcional*, *traducción profesional*, etc., entre los años 50 y 70, se funda lo que se conoce como la *teoría moderna de la traducción*, inspirada en la cada vez más creciente necesidad de mediación lingüística provocada por la complejización mundial de las relaciones humanas. Tal tendencia impulsó la sanción de una nueva disciplina académica para la que se pretendió incluso el rango de ciencia . Todas las líneas de investigación que abrió dicha *ciencia* derivaron hacia la *modelización descriptiva*, hacia la consecución de un modelo que se pueda mecanizar. Pero esa modelización tampoco ha conseguido los frutos esperados.

En el caso específico de España, hay que decir que, a pesar de su grandioso pasado traductor, entra con algún retraso a la traductología, y con

mayor retraso a la didáctica de la traducción. Es por ello que habrá que esperar hasta los años 70 para que empezaran a surgir en Madrid, Barcelona y Granada las primeras instituciones dedicadas a la formación de traductores, donde sin duda figuras como Vázquez Ayora y García Yebra destacan con toda justicia por sus aportes.

Con todo, toda esta trayectoria teórica que hemos intentado esbozar da cuenta de la persistencia en espiral –como hemos dicho- de la tensión constante entre *literalismo* y *traducción libre*, con predominancia –sobre todo en lo que respecta al siglo XVI y sus antecedentes- de la tendencia *libertaria* o *interpretativa*. Las últimas tendencias, a pesar de sus afanes mecanicistas (*literalistas*), gracias, quizás, a la euforia que despertó en su momento la inteligencia artificial y la incipiente informática en el campo de la lingüística y las ciencias sociales, no logran detener la dialéctica con las posiciones interpretativas, más allá, claro, de su propio fracaso. Es el caso de H. Meschonnic, E. Nida y A.V. Fedorov, quienes en los últimos veinte años han vuelto a impulsar las posiciones interpretacionistas (libres) en pro de la traductibilidad, pero basada en los sujetos y no en las máquinas. Es decir que se mantiene la confianza "literalista" de traductibilidad absoluta de la *traducción mecánica*, pero depositada ahora en los *sujetos* (específicamente en los *receptores*, en el caso de Nidia). Si antes importaba más las formas, ahora importa más el receptor, el sentido del mensaje y, en última instancia, la comunicación, todo ello, por supuesto, desde una perspectiva más práctica que teórica o, como ha dicho Meschonnic:

“Es necesario establecer una teoría de la traducción de textos no como una actividad especulativa, sino como práctica teórica para el conocimiento histórico del proceso social de la textualización, es decir, como una translingüística.”²⁴

Tales desarrollos teóricos recientes, si bien establecen una suerte de síntesis entre *sujeto* y *objetividad* (la objetividad recae ahora en el sujeto, en el receptor (¿no recuerda eso un poco al populismo lingüístico de Lutero?), no dejan de abrir nuevas interrogantes que alimentan la continuidad de la polémica entre *objetividad* y *subjetividad*, *literalismo* y *traducción libre*. Por ejemplo, podríamos preguntar si es garantía de verdad que toda una comunidad interprete de una misma manera un mensaje determinado. Más allá de lo seductor que pueda haber en ese implícito *espíritu democrático* al momento de juzgar correcta o incorrecta una traducción, lo cierto es –parafraseando a B. Russel - que no porque todo el mundo diga una estupidez, ésta va a dejar de serlo.

Sólo digamos una sola cosa más antes de pasar a la siguiente sección de este marco teórico. De alguna manera, aquellos que en relación al pasado indígena y los textos “literarios” que poseemos de ellos, que dijimos incluían dichas expresiones culturales en sus cronologías hispanoamericanas, estableciendo una relación de *confianza absoluta* con la traducción (traductibilidad), a la luz de lo que aquí hemos revisado, se insertarían en la tradición *objetivista-literalista* que *valora* y *persigue* –aunque sea idealistamente y

²⁴ Meschonnic, H. *Proposiciones para una poética de la traducción* (trad. por A. Argüeso y Miguel Ángel Vega). En: Vega, Miguel Ángel. *Idem.*, 1994, pág. 327

afrontando el posible fracaso- el original y , por lo tanto, intentan acercar al lector a la lengua del autor o, de otra forma, ponen énfasis en la lengua de origen (LO) más que en la terminal (LT), más acento en el texto original (TO) que en el texto meta (TM). En esta línea, según estos primeros análisis, se encontraría teóricamente un autor como Jesús Lara con su libro de traducciones de “poesías” andinas o Angel María Garibay con su cronología del náhuatl. Es tanta la confianza que la traducción llega a confundirse con el original, porque es eso lo que implícitamente se cree y se pretende. Como veremos más adelante, tanta confianza inhibe la capacidad para asumir la tensión que la traducción impone naturalmente sobre el texto original.

En el otro extremo de nuestra exposición, encontrábamos a los que desconfiaban totalmente de la traducción, de su posibilidad (traductibilidad). Según lo que hemos visto, ellos se ubicarían en una perspectiva nihilista que quedaría fuera de esta trayectoria reflexiva, ya que se *descarta de plano incluso el intento* de acercamiento al original. Para quienes han simplemente borrado la presencia indígena en la historia literaria hispanoamericana, la traducción es una barrera infranqueable que desvirtúa el original ocultándolo. La traducción es “otro texto” que transita en ningún grado hacia ninguna parte. Es una falsificación. Sin embargo, tal actitud, dicho sea de paso, paradójicamente esconde un espíritu positivista de *confianza en el original*, pero a tal punto que llega al extremo de plantearlo inaccesible por su afán de conservación. Ambas posiciones creen en el original, pero sólo la primera de ellas en la posibilidad de su traducción. Por decirlo de alguna manera, esos originales se conciben como pertenecientes a una

tradición lingüística otra, no son “en castellano”, por lo que deben ser excluidos del contexto de producción colonial:

“El hecho de que el *corpus* –dicen Mignolo y Colleen Ebacher- de los estudios coloniales se determinara idiomáticamente (textos escritos y escritos en castellano) ha significado que los filósofos de la lengua y la literatura “castellana” en el Nuevo Mundo permanecieran ajenos a la producción en lenguas indígenas, y que los filólogos e historiadores de las culturas indígenas emplearan conceptos literarios para clasificar discursos amerindios, pero permanecieron separados de los estudios literarios que suponían un corpus escrito en castellano. Ambas posiciones se explican si se asume que el estudio de los discursos literarios está ligado con áreas culturales y geográficas y limitado por restricciones idiomáticas.”²⁵

Así se explicarían en perspectiva histórica ambas posiciones teóricas y sus ya mencionadas consecuencias prácticas en relación a la “literatura” indígena hispanoamericana. ¿Pero qué sucede entonces con aquella corriente subjetivista, libertaria, libre, interpretativa, etc.? ¿acaso no hay nadie que la represente en su práctica como crítico o investigador? ¿qué grado de confianza diríamos que establece con la traducción?, ¿qué grado de confianza con el original?, porque al fin de cuentas, la confianza absoluta de Jesús Lara proviene también de que cree

²⁵ Mignolo, Walter y Ebacher, Colleen. *Alfabetización y literatura: los huehuetlatolli como ejemplo de semiosis colonial*. En: Ortega, Julio y Amor y Vázquez, José. *Conquista y contraconquista (la escritura del Nuevo Mundo)*, México, Colegio de México – Brown University, 1994, pág. 27

más en el original que en la traducción. Parafraseando a Benjamin: la traducción le es tan útil que *desaparece con el uso*. A pesar de considerarlo “un intento” destinado al “fracaso” (según Ortega), el texto final suplanta al original y borra toda marca de “tensión *traductiva*”.

Es justamente en la trayectoria del sujeto donde se posiciona esta investigación y, por ello, se inserta en esa tradición, porque, en primer lugar –y esto es muy importante- esa era la tendencia predominante en el siglo XVI, sobre todo en España con figuras y reflexiones como, por ejemplo, la de Luis Vives (1532); en segundo lugar, porque es en esa línea teórica “interpretativa” en la que, por fuerza, se inscriben los “primeros textos indígenas y crónicas hispanoamericanas”, debido principalmente a la *radical extrañeza* del mundo sobre al cual se inspiraron. No había ningún parámetro contrastivo, así que sólo quedaba el único camino (para entender) que el de aplicar los propios esquemas retóricos e ideológicos occidentales, como lo ha demostrado ampliamente la crítica especializada de Todorov, Dussel o Mignolo, entre otros; es decir, sólo podía privilegiarse a la Lengua Terminal (LT) (el castellano) dentro de una perspectiva *sensual*²⁶, esto es, que enfatiza el sentido y la comunicación hacia los que serán sus receptores reales, sus usuarios del Texto Meta (TM) en la península, primero, y luego en el resto de Europa. Ese era en realidad el objetivo de tal tarea traslaticia, porque simplemente no podía ser tampoco otro dadas las circunstancias de tal “encuentro” intercultural. Y en tercer lugar nos centraremos en esta noción de traducción a causa de ser la única posición reflexiva que nos

²⁶ Incluso hasta cuando se traduzca hacia el quechua, como se verá, a propósito de las incorrecciones metodológicas llevada a cabo por el Tercer Concilio Limense (1582 –1583)

permite focalizar en el contexto de la “semiosis colonial” (Mignolo y Colleen Ebacher), es decir, en el problema de las relaciones entre *alfabetización y literatura* o, dicho de otro modo (en el nuestro), en las tensiones de la traducción (producción-recepción) entre *oralidad y escritura*. Una focalización teórica en este punto nos parece que tiene el valor indiscutible, además, de cubrir un espacio vacío de reflexión, ubicado en el medio de la división entre especialistas en culturas amerindias y especialistas en literatura hispanoamericana. Como dicen Mignolo y Colleen a propósito de los huehuetlatolli:

“Como ejemplo de semiosis colonial, los *huehuetlatolli* ponen de manifiesto que en situaciones coloniales la delimitación del *corpus* de estudio basada en criterios idiomáticos contribuye a mantener la división entre los especialistas en culturas amerindias y los especialistas en literatura hispanoamericana. En el medio queda un inmenso campo o terreno de nadie, como es el caso de los *huehuetlatolli*”²⁷

Por último, nuestra cuarta razón para inclinarnos hacia esta línea “liberal” de la traducción es la simple convicción de que toda actividad humana, sea o no de lenguaje verbal, es una interpretación, una reelaboración, un recreación subjetiva, ya sea de un texto o una acción. Es así como el *texto original* se vuelve *pretexto* para la propia comprensión personal y del mundo, primero, y la comunicabilidad con otros, después. Tal perspectiva, ya prevista por el

²⁷ Mignolo, Walter y Ebacher, Colleen. *Idem*, 1994, pág. 27

humanismo español hace siglos, y desarrollada en los amplios términos en que aquí lo hemos expuesto, desemboca en que si la tradición *objetivista-literalista*, ya sea en su relación de *confianza absoluta* con el original y su traductibilidad, o sólo de confianza en el texto original, pero de *desconfianza absoluta* en la traducción, se caracteriza por los extremos, la tradición interpretativa se distinguiría por los *resultados relativos*; es decir que mientras la tradición *objetivista-literalista* tiene *total confianza* o *desconfianza* en la traducción, la tradición *interpretativa* exhibe siempre una *confianza relativa* en la traducción, su posibilidad (traductibilidad) y también en el original, puesto que donde pone su confianza absoluta es en el sujeto, en el texto comprendido, en el *sentido construido* a partir de un original. Tal es la perspectiva que permite, por ejemplo, emprender el camino estético que caracterizó al Modernismo de Martí o Darío. Lo mismo diríamos de las reescrituras de la historia indígena y colonial por el Inca Garcilaso y Guamán Poma²⁸ o, en el barroco hispanoamericano, de Sor Juana Inés de la Cruz: la libertad para interpretar una tradición y de reelaborarla desde una perspectiva propia que dé cuenta de un proceso irreversible de asimilación e interpretación de una lengua (y su textualidad) original.

Esta es la inflexión en donde queremos situarnos, y es allí donde la traducción entendida como interpretación revela mejor sus mecanismos y tensiones; a tal punto de que ella misma –la traducción– puede ser entendida

²⁸ Con el reparo de que Guaman Poma combina, en el fondo, una actitud *literalista* que entra en contradicción con su proceder *sensual*. Es una actitud muy ligada probablemente a su “visión andina” y que bien, por lo mismo, podríamos llamar “*oralista*”, por cuanto aspira a una traducción, ya no sólo “letra por letra”, sino en propiedad “letra por sonido”; Guaman quisiera (es, por lo demás, lo que más espontáneamente *le sale*) trasladar íntegramente la oralidad, sin las concesiones que se ve obligado a hacer respecto de la Lengua de Llegada.

como una *tensión textual* en *dinámica constante* de reconstrucción (*retraducción*) en pro de un sentido siempre interminable. Y no se trata de una forma encubierta de positivismo donde el original está allá, detrás de la traducción y hay que intentar alcanzarlo, sino todo lo contrario, donde el original está aquí (y no se niega), pero como un *pretexto a construir*, y no a re-construir: para dotarlo de sentido. Es el camino –reiteramos- de la *confianza relativa*, es decir, el de la *duda*, único antídoto contra el absolutismo totalitario y la superflua filosofía. Es el camino de la tensión y el conflicto textual, pero también del diálogo y la convivencia, de lo dual, lo doble, ingredientes todos necesarios e ineludibles para comprender realmente la mesticidad cultural y literaria de Hispanoamérica.

2. *De las tensiones de la traducción a la traducción como tensión*

Antes de iniciar una exposición del modo en que se desarrolla la reflexión teórica de la traducción como tensión, sobre todo en lo respecta a los propósitos de esta investigación, quizás sea conveniente dar cuenta de la enorme (por no decir casi nula) ausencia de bibliografía que aborde a la traducción como un fenómeno en sí relacionado con la mesticidad literaria hispanoamericana. Algunos trabajos –sobre todo los de la nueva crítica literaria hispanoamericana, articulan (especialmente en relación a la literatura colonial) sus reflexiones sobre la base conceptos tales como semiosis, interculturalidad, mestizaje, diglosia, heteroglosia, doble registro, etc., todos los cuales, de una u otra manera, refieren al marco general de lo *trans*, es decir, de aquello que se tras-pone, tras-lada o *tra-duce*,

siguiendo el significado etimológico de *translatio* como aquello “que transita de un lado a otro, que viaja al otro lado, que cruza el umbral de lo uno hacia lo otro, etc.”, según hemos visto anteriormente.

Excepto en un pequeño trabajo hemos encontrado una referencia directa a la traducción como un concepto estructurante y organizador del pensamiento crítico literario hispanoamericano, es decir, como un concepto teórico esencial y no meramente como un apoyo instrumental. Es el caso del artículo *El efecto de traducción: la “palabra – cosa”. La percepción de lo diferente*, de Aymará de Llano (Universidad del Mar del Plata, Argentina) que aparece publicado en las *Memorias de las Jornadas Andinas de literatura Latinoamericana (JALLA)*, realizadas en La Paz, Bolivia, del 19 al 23 de agosto de 1993. En este escueto trabajo, Aymará de Llano, basándose en trabajos previos de Ángel Rama y Martin Lienhard, propone la “palabra – cosa” como una estrategia discursiva que permite registrar las matrices culturales del pasado, con un procedimiento que va del *nombrar* al *describir* (equivalente escrito del gesto pragmático de *señalar*). Se refiere al fenómeno –muy común en obras de José María Arguedas- de insertar una palabra “quechua” al interior de un texto castellano. Corresponde a lo que Lienhard entiende por *símbolos mágico-poéticos* al interior de la intención de conservar dentro del marco de la escritura la *sustancialidad* de los símbolos evocados, y que Aymará de Llano explicará de un modo distinto: mediante los procedimientos a los que él llama “efecto de traducción”:

“El nombrar y el señalar son formas muy elementales pero constitutivas en el aprendizaje de un lenguaje. Cuando el sujeto de la enunciación de los Diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* nombra, se producen dos efectos en el lector: 1.- si nombra en quechua –yaguar mayu, huayronqo, ayaq zapatillan, ima sapra- no se sabe de qué está hablando; 2.- Si nombra en castellano – cascada, canto de los patos negros de altura, pino de Arequipa- se toma literalmente y se malinterpreta. Para ambos casos, es necesario un procedimiento –un juego de lenguaje- que produzca el efecto, en el lector, del *señalar*.

¿Cuál es el procedimiento? La descripción. Los extensos fragmentos descriptivos contribuyen a configurar ese mundo que el sujeto quiere “traducir” para que el hispano-parlante pueda acceder a la cosmovisión del habitante serrano, cuya lengua materna es el quechua. Esto remite a un “proceso del uso de las palabras” que evoca las formas más primitivas de la adquisición de la lengua materna, en primera instancia, pero también de otros lenguajes que incorporamos diariamente. Hasta aquí la faz elemental: la incorporación del léxico con una escueta descripción. La misma funciona como una manera de *señalar*, que es el paso siguiente al *nombrar*. Al homologar *describir* con *señalar*, la escritura surge como representación de la oralidad. Si se advierte que el quechua es una lengua originariamente oral, también en este movimiento traslaticio – quechua/castellano; señalar/describir – se evidencia una necesidad

de encontrar una forma de representación que posibilite el efecto de traducción”²⁹

Más allá de las implicaciones indirectas que pueda tener en esta investigación, hemos querido destacar este pequeño trabajo por ser, como hemos dicho, el único trabajo que hemos encontrado que aborda la traducción como un elemento *teórico* central para explicar el bilingüismo, unas de las marcas más notorias de la literatura “indigenista” hispanoamericana. Pero además, por incluir un intento de describir el mecanismo que opera tras ese “efecto de traducción” que advierte. Como aparece en la cita que hemos seleccionado, el uso de la “descripción”, como un mecanismo semiótico del discurso escrito que sustituye a la “señalización” del discurso oral, se constituye en una distinción valiosa que entronca –como se verá- con la línea argumentativa que aquí exponemos. Esto es: que Aymará de Llano plantea (correctamente a nuestro parecer) la limitación del discurso escrito y sus estrategias de sustitución como un mecanismo de verosimilitud del discurso literario para producir el “efecto”, en el receptor, de que puede acceder a un discurso cultural “otro”, a “otra” lengua que no es la suya. En otras palabras, el lector es involucrado en un juego verbal (escrito) donde cree que es “posible” ingresar a ese mundo “otro” sin sentirse de suyo “extraño”.

La distinción es valiosa a nuestro parecer por dos motivos: primero, porque vincula ese fenómeno de bilingüismo a la traducción directamente, sin llamarle

²⁹ Llano, Aymará de. *El efecto de traducción: la “palabra – cosa”*. *La percepción de lo diferente*. En: *Memorias Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, La Paz, Plural Ed., 1995, págs. 432-433

“doble registro” o “diglosia” simplemente; y segundo, porque sugiere, además, que la traducción es un “efecto”, es decir, un artilugio, una “ilusión” creada por el verosímil literario. Ambos puntos contribuyen a apoyar nuestra idea general de que la traducción opera bajo la superficie del discurso “diglósico” para permitir un grado relativo de coherencia y cohesión textual, por una parte, y la idea particular de que la traducción, desde el siglo XVI, se integró a la práctica escritural hispanoamericana constituyendo una *estética*, (un modo de expresión y una verdad)³⁰, propia y distinta en relación con la estética peninsular, al trasponer (paulatinamente, claro) a la traducción de simple medio (instrumento – práctica), *en una estética en sí misma*, donde fuera justamente su presencia la marca de distinción identitaria, con todas las paradojas que eso puede implicar; por ejemplo, la más clara: la coherencia basada en la tensión intercultural, lo “uno” construido como igual a lo múltiple y lo “hetero”, un texto cultural expresado como al menos dos textos en convivencia y tensión. No es el uso en sí de la traducción lo que garantiza dicha estética, sino la *elevación de ese instrumento lingüístico intercultural a la calidad de “modo de representación” escritural*.

Tal evolución (paulatina, insistimos) habría utilizado como modelo, primero, a las primeras traducciones – transcripciones de la oralidad indígena y, luego, habría recogido a la traducción como un instrumento para la re-traducción del pasado aborígen e indirectamente de la situación socio-política y cultural de la colonia. En ese primer “uso” bidireccional de la traducción por parte de españoles, criollos, mestizos o indígenas aculturados aún se mueve el fenómeno en un plano

³⁰ Un “mundo” en el sentido Heidegger

en apariencia sólo instrumental; decimos “en apariencia”, pues ya habrían allí, en el siglo XVI, unas primeras marcas de una elevación de la traducción a la calidad de una estética, de un modo de representación, como hemos dicho más arriba. Encontramos en los términos de Aymar de Llano- los primeros indicios del “efecto traducción” en la literatura hispanoamericana. Veamos como se perfila la reflexión teórica que nos ha conducido hasta esta hipótesis.

Como hemos señalado antes, la idea de la traducción como fenómeno lingüístico – comunicativo que explica la “diglosia” estética, cultural, verbal, etc. de la literatura hispanoamericana, entendida ésta como constituida fundamentalmente por la *mesticidad* como rasgo nuclear, descansa en el presupuesto de entender a la traducción (su proceso y su producto) como *una tensión entre dos sistemas lingüísticos que compiten y solidarizan entre sí al mismo tiempo*. Es decir, que textualmente – y en el marco de una primera aproximación metodológica - el producto (los textos con que trabajamos) de las traducciones (los textos llamados genéricamente “traducción” y que técnicamente se identifican como “texto Meta” (TM)), de dichos procesos traductores llevados a cabo por misioneros y militares españoles en el “Nuevo Mundo” no sería *un* texto, como suele comúnmente recepcionarse desde la tradición *monológica* dominante³¹, sino al menos *dos* textos, uno *traductor* y otro *traducido*, donde éste

³¹ Usamos el término “monológico” parafraseando a en el sentido de M. Bakhtin y su teoría del carnaval y las expresiones populares (Ver: Bakhtin, Mikhail. *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998). También intentamos poner de relieve que la tendencia a interpretar la cultura y los textos desde una perspectiva *monológica* es una postura que se identifica con el racionalismo filosófico occidental y, particularmente, con la escritura como fenómeno

último convive y compite con el primero como una forma constitutiva, pero al mismo tiempo como una *latencia potencialmente subvertidora del "texto Meta"* (TM).

A este fenómeno se le conoce como "heterogenidad cultural" y, por ende, produce una literatura heterogénea que, dicho sea de paso no es toda la literatura hispanoamericana, pero sí la que exhibe una tradición que empalma con los orígenes escriturales de una literatura hispanoamericana diferenciada. Las literaturas *homogéneas* (producidas por *sociedades que se hablan así mismas*) en Hispanoamérica tienen un campo de acción más reducido y se identifican con situaciones más bien de clase que a nivel cultural del continente como un todo. Al respecto, señala Antonio Cornejo Polar:

"La movilización de todas las instancias del proceso literario dentro de un mismo orden socio-cultural determina el surgimiento de literaturas homogéneas tal como se aprecia - ejemplarmente - en sectores muy importantes de la narrativa peruana y chilena de los años cincuenta. Los relatos de Sebastián Salazar Bondy, Julio Ramón Ribeyro, en parte los de Carlos Eduardo Zavaleta, en el caso del Perú, y los de José Donoso o Jorge Edwards en el caso de Chile, ponen en juego perspectivas propias de ciertos sectores de las capas medias urbanas, emplean los atributos de modernidad que distinguen la acción de ese grupo social, que en este aspecto se

tecnológico de imposición sobre la oralidad. (Vid. Ong, Walter. *Oralidad y escritura (Tecnologías de la palabra)*, México, F.C.E., 1996

traducen en el remozamiento del aparato técnico de la narración, aluden referencialmente a la problemática del mismo estrato y son leídos por un público de igual estrato social. La producción literaria circula entonces dentro de un solo espacio social y cobra un grado muy alto de homogeneidad: es, podría decirse, una sociedad que se habla a sí misma.”³²

Por otra parte, la literatura heterogénea se ve cualificada de la siguiente manera, según este mismo crítico peruano:

“No toda literatura supone, sin embargo, la categoría de homogeneidad. A través de un análisis simple del proceso literario, que permita distinguir la producción, el texto resultante, su referente y el sistema de distribución y consumo, cabe precisar la distancia que separa a las literaturas homogéneas de las heterogéneas y determinar, consecuentemente, las variaciones en el tratamiento crítico que les corresponde (...) Evidentemente la heterogeneidad se manifiesta a través de muchas y distintas formas y niveles. Interesa en esta ocasión reflexionar sobre las literaturas que se proyectan hacia un referente cuya identidad socio-cultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria; en otras palabras, interesa examinar los hechos que se generan cuando la

³² Cornejo Polar, Antonio. *El Indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural*. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, año 4, N° 7-8, 1° y 2° semestre, 1978, pág. 11

producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto. “³³

La importancia de distinguir este tipo de literatura de otras, viene dado, además, por el hecho de que dicha literatura exhibe una continuidad histórica en el espacio cultural hispanoamericano que permite apoyar, ahora desde otro punto de vista, la posible validez de nuestras conjeturas respecto a que la tensión intercultural (intertextual), primero, *genera un tipo de literatura, es decir, se asocia a una estética determinada y diferenciada de otras producciones* y, segundo, que dicha estética *es rastreable desde los mismos tiempos coloniales*, es decir, ya en las crónicas que habrían funcionado – al decir de Cornejo Polar – como modelos:

“Histórica y estructuralmente –escribe- esta forma de heterogeneidad se manifiesta con gran nitidez en las crónicas del Nuevo Mundo. Con ellas se funda en Latinoamérica un tipo de literatura que tiene vigencia hasta nuestros días.” ³⁴

Más allá de la diferencia que podamos tener aquí respecto al punto de partida de esta heterogeneidad (si se origina con las crónicas o, más específicamente, con las traducciones del quechua, náhuatl o maya-quiché que se incluyen en estas crónicas), lo verdaderamente importante es reconocer que el fenómeno tiene un origen colonial, esto es, desde fines del siglo XV y, en propiedad, el siglo XVI. De cualquier forma tenemos que aceptar que dichas

³³ Cornejo Polar, Antonio. *Idem.*, 1978, pág. 11 y 13

³⁴ Cornejo Polar, Antonio. *Idem.*, 1978, pág. 13

traducciones están contenidas en esas crónicas, lo que da más sentido aún a Cornejo Polar; sin embargo, de ese mismo modo habría que reconocer que la palabra “crónica”, justamente por tratarse de un género temáticamente muy abarcador, eclipsa ese trabajo de traducción y pone demasiado énfasis en el punto de vista del escribiente, es decir, del texto traductor, del traductor español en definitiva y muy poco en ese material que fue “objeto” de esa traslación-interpretación. Asimismo, el hecho de atribuirle a esas traducciones, esos textos finales resultantes, la responsabilidad del modelo de “heterogeneidad” (traductividad)³⁵ de que habla Cornejo Polar, responde –además de lo que ya hemos dicho- a no confundir el todo con la parte; esto es: que si bien, en un sentido muy amplio, todas las crónicas son un intento de traducción del Nuevo Mundo (como toda comunicación humana, en última instancia, también lo es), los cantos, ritos, narraciones, que se encontraban registrados en Quipus, pictografías y, sobre todo en la memoria oral de los nativos de ese “Nuevo Mundo”, son un material específico que, a nuestro parecer, cobra una relevancia cualitativa mayor para nuestros propósitos de teorización literaria, puesto que son, en particular, el primer material verdadera y directamente *literaturizado*³⁶, es decir, pasado por el

³⁵ El concepto “traductividad” lo propongo aquí como el correlato verbal de la *mesticidad* y la *heterogeneidad socio – cultural*. Para más desarrollo sobre este término, remito otra vez a mi artículo: *Historia y literatura: una tensión impuesta por la conquista*. En: *Revista chilena de humanidades*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, N°16, 1995, págs. 13-25. Allí propongo, por primera vez, este concepto, a propósito de las tensiones interdisciplinarias entre Historia y Literatura.

³⁶ Tal como lo ha pensado Lienhard en su libro: *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, la oralidad indígena se vio sometida –debido a la imposición de la escritura alfabética latina- a un proceso de “literaturización” que, ya en nuestra perspectiva, implicó no sólo ese traspaso de descontextualización hacia el libro, sino además la inserción indirecta de la ritualidad y el mito indígena en la tradición de la ficción occidental (único lugar donde cabía y sigue cabiendo) y, con ello, indirectamente en

cedazo de la traducción específicamente *ficcional*, mientras que el resto del material más por el de la ambigua retórica historiográfica humanista imperante y trasplantada desde Europa en completo proceso de desmarcación del medioevo.

Dicho esto, pasemos al concepto de traducción entendido como *tensión*, específicamente como tensión textual y a la descripción de su funcionamiento, de tal forma que podamos –por extrapolación- fundamentar indirectamente la estructura de una matriz estética basada en la traducción.

Gerard Genot³⁷, en su artículo *La escritura liberadora: lo verosímil en la Jerusalén Liberada del Tasso*³⁸ establece una distinción entre *texto* y *extra-texto* que, de alguna manera, permite la sistematización del comportamiento de las

la tradición de la “mentira”, siguiendo a C. Segre en: “Problemas del texto literario”. En: *Principios de análisis literario* (subcap. 4, FICCIÓN), 1985

³⁷ Una situación digna de un cuento de Borges nos obliga a hacer una aclaración sobre el nombre de este autor. Pensamos que realmente existe y que no hemos confundido al famoso autor (también) francés de *Figuras III*, Gérard Genette, o peor que eso: que hemos inventado un nombre y lo hemos puesto en vez del de Genette. Por diez años hemos citado a Genot como el autor de un artículo compilado originalmente en la revista *Communications*, París, Seuil, N°11, de 1968 y que lleva por título: *La escritura liberadora: lo verosímil en la “Jerusalén liberada” del Tasso*. De esta revista se ha hecho dos publicaciones traducidas al español bajo el título *Lo verosímil*. Una primera edición de 1968, por Seuil, donde Genot continúa como autor del mencionado artículo, y otra de 1970, por Tiempo contemporáneo de Buenos Aires, donde (incluso en la portada y el encabezado) aparece el artículo adjudicado a Gérard Genette, con lo cual casi pensamos que por diez años hemos involuntariamente injusticiado a éste último. Sólo la versión original francesa nos ha sacado de la duda al comprobar –como ya dijimos- el nombre de Genot atribuido al artículo en cuestión y que Genette (el supuesto injusticiado) figura con otro artículo que no se incluyó posteriormente en las ediciones al castellano y que, por proximidad visual de escasos dos centímetros (donde cabe el nombre de Christian Metz) y por su renombre del cual Genot no goza, con seguridad fue confundido y puesto en la edición argentina por el de Genot. Al fin y al cabo son apellidos que se parecen. Aclaremos esto porque en adelante, las citas de Genot en castellano están basadas en la edición de 1970, es decir, la que ha inducido involuntariamente a esta confusión.

³⁸ Como hemos dicho en cita anterior, este artículo ha sido publicado en: Varios. *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1970, págs. 31-61

traducciones, entendidas como compuestas por dos textos. Para este autor, el texto, entendido como “un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado”³⁹, establece su verosimilitud en función de una opinión común sustentadora de lo “posible-creíble”; tal opinión puede ser aprehendida como una “extra-textualidad” de la cual “depende” el texto para garantizar su funcionamiento en el circuito producción-recepción de la cultura y el momento que le enmarcan. Esta textualidad “externa” al texto queda definida, para Genot, por algunas cualidades:

“Para definir, desde la perspectiva que nos interesa, los modos de funcionamiento del texto, conviene indagar en su contorno qué es lo que lo condiciona y de qué manera opera la noción de verosímil en este condicionamiento. Si el discurso del texto es compacto, cerrado, organizado, lo que nosotros llamaremos extra-texto es difuso, aparentemente abierto, aparentemente amorfo. Está constituido por lo que se llama generalmente la cultura de una época o de un individuo, un conjunto (difícil de definir) al que el texto en cuestión pretende integrarse. Los caracteres que hemos indicado no son generales ni invariables. Es posible introducir, yendo de lo menos formalizado a lo más formalizado – si no desde lo menos a lo más conceptualizado –, una distinción práctica.”⁴⁰

³⁹ Genot, Gérard. *La escritura liberadora: lo verosímil en la “Jerusalén liberada” del Tasso*. En: Varios. *Lo Verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pág. 32

⁴⁰ Genot, Gérard. *Idem.*, 1970, pág. 33

En esta “externalidad” textual al texto –a la cual el texto busca integrarse-, a su vez, se ve constituida por algunas *capas*, en las que es también posible distinguir *zonas*, como por ejemplo, el *discurso histórico* (siguiendo a Barthes) y el *discurso político*. Mientras el primero “se trata del modo en que está reconstruida lingüísticamente una realidad o varias realidades no lingüísticas efectivas y pasadas, o consideradas como tales”, el segundo se refiere “a la formulación (a veces implícita) de ideales colectivos expresados como tales”. Sin embargo, junto a éstos dos todavía es posible distinguir un tercero, lo que Genot denomina (a nuestro parecer un poco confusamente, *discurso formal*, es decir, aquella zona que explicaría “el hecho poco formalizado de que el texto a construir depende de una serie de otros textos que le son afines (o con los que se relacionará), ya sea por la forma (*género*), ya sea por el contenido (materia del relato)”⁴¹, todo lo cual – como hemos indicado antes- se encuentra en estrecha relación con la *opinión común*, estrato sustancial del extra-texto.

Como se ve, para Genot, la verosimilitud de un texto se encontraría posibilitada en la medida que el texto se integre (*alineación* textual) al extra-texto, en sus diferente capas, tanto a un nivel formal como de contenido.

Resulta interesante observar, en esta primera aproximación, que el planteamiento de Genot apunta hacia dos direcciones aparentemente contradictorias. Por un lado, intenta fortalecer la concepción de *autonomía textual*, diferenciándola justamente de su oposición funcional, el extra-texto y su

⁴¹ Genot, Gérard. *Idem.*, 1970, pág. 33 y 35

heteronomía caracterizadora; pero por otro, la reflexión se vuelve verdaderamente fructífera en la medida que logra demostrar la interdependencia que existe entre texto y extra-texto, sin necesidad ni pretensión alguna, claro, de volver a las anticuadas tesis filológicas de cuño positivista que planteaban esa interdependencia más bien como una “dependencia” del texto respecto del extra-texto, de allí que sus tareas intelectuales apuntaran tradicionalmente hacia la “restauración” del texto (fijarlo) y no a su interpretación.

Con Genot nos encontramos en el camino de la recuperación del contexto casi olvidado por el primer estructuralismo, pero en una perspectiva semiótica renovada gracias a los desarrollos de la lingüística del texto y el análisis del discurso impulsado por la semiótica post-estructuralista de un Roland Barthes o Umberto Eco. Con Genot, no se olvidan las bases legadas del estructuralismo, pero se renuevan en una perspectiva metodológica más amplia, a nivel del texto y sus dinámicas, sin restringirse al mero nivel oracional. Es por ello que Genot no se conforma con *distinguir* (taxonómicamente) entre texto y extra-texto, sino que además procura entender los *mecanismos* que permiten la interacción entre ambos en pro de garantizar el grado más alto posible de verosimilitud por parte del texto.

“Los mecanismos –escribe Genot- de funcionamiento de lo verosímil pueden variar y manifestarse, en el detalle, de modo diferente según los individuos, las épocas, los géneros. Se entiende que sea

importante poner de relieve mecanismos generales que permitan luego estudiar en detalle obras particulares”⁴²

Como bien lo explica Genot, sea cual sea el mecanismo que se utilice o describamos, siempre se tratará de una “tentativa de relativización de lo absoluto del texto:

“El texto deja abiertamente (y a nuestros ojos, ilusoriamente) de ser su propia y única justificación y la busca, aparentemente, en otros sistemas reguladores del comportamiento humano (él mismo discursivizado, cuando no textualizado) (...) Así, pues, es necesario descubrir los mecanismos en juego para permitir a las motivaciones extra-textuales transformarse en principios constructores o destructores de un texto, pero también para permitirle al texto *pasar al exterior*.”⁴³

Tales mecanismos –en el contexto de nuestra reflexión hispanoamericana-, podemos entenderlos como mecanismos *posibilitadores* de un doble movimiento (interior-exterior) inscrito en la dinámica interna de las traducciones, como correlato verbal de la mesticidad biológico-cultural; es decir, que así como en general cualquier texto semióticamente construye su verosimilitud sobre la base de mecanismos que permiten *un doble movimiento simultáneo* interior-exterior, así también las traducciones “literarias” de los cantos, oraciones y narraciones indígenas –en tanto *literaturizaciones*, ficcionalizaciones- deberían exhibir

⁴² Genot, Gérard. *Idem*, 1970, pág. 41

⁴³ Genot, Gérard. *Idem.*, 1970, pág. 41

mecanismos de la misma naturaleza, con la única salvedad de que tales mecanismos se vincularían estrechamente con la dinámica implícita del proceso intercultural (intertextual) de trasladar.

Es evidente que estamos en presencia de una *tensión* texto / extra-texto, en un *conflicto* e *integración* simultáneas entre ambos, de cuya dinámica depende la *construcción – destrucción* del verosímil, es decir, del texto. Digamos que de esa tensión depende la posibilidad de ficcionalización exitosa de un texto. ¿No recuerda esto acaso al eterno drama de la traducción?, ¿no es en la traducción patente también este doble movimiento simultáneo, sólo que allí la tensión interno-externo toma la forma de Lengua Original – Lengua Terminal? , ¿acaso no equivaldría –en el plano de la traducción, a la tensión texto / extra-texto? Si un texto se hace más o menos verosímil en función relativa al grado de *autonomía* y *apertura* que experimenta respecto del extra-texto, una traducción se constituiría en mejor o peor calidad según el grado de *autonomía* (autorreferencialidad, interpretación, subjetividad, independencia, desalienación) o *apertura* (heterorreferencialidad, literalismo, objetividad, dependencia, alienación) respecto del texto (escrito u oral) “original”, de la Lengua Original (LO). Con lo cual, la tensión texto / extra-texto, de la verosimilitud, es comparable a la tensión Lengua de Origen / Lengua Terminal. La traducción, su proceso y su producto, podrían – por lo tanto-, desde esta perspectiva, ser definida como el arte de administrar las tensiones interlingüísticas entre dos lenguas confrontadas, en favor de un texto final que exprese el intento por superar dicha tensión, usando como medio una de las dos lenguas. Dicho texto final debe ser creíble, al menos en la lengua que se

ha usado como medio, esto es, debe ser verosímil en cuanto a texto expresado en esa lengua y no en otra, con lo cual se demuestra que, en traducción, el concepto de Extra - textualidad resultaría intercambiable, porque en el proceso traductor, para la Lengua Original el extra-texto al que debe integrarse para volverse verosímil es la Lengua Terminal, mientras que en el producto, el Texto Meta, sucedería al revés: el extra-texto es la Lengua Original, ya que se entiende que es respecto de ella que se ha construido un texto verosímil expresado en la Lengua Terminal. Esto abriría, al menos, dos perspectivas teóricas:

1.- La estrecha vinculación que existiría entre *verosimilitud* y *traductibilidad*, en cuanto a la tensión que ambos fenómenos muestran entre *autonomía* y *apertura*, según hemos visto. Traducir otra lengua, de alguna manera, sería comparable al mecanismo por el cual el texto se integra al extra-texto, a la vez que se apropia o *desaliena* de él con la finalidad de validarse en el proceso de comunicación y/o de *contacto* entre autor y lector.

2.- La *intercambiabilidad del extra-texto*, según se trate del proceso de traducir o del producto final, el Texto Meta. Eso abriría interesantes perspectivas teóricas en cuanto a comprender más profundamente la *re-traducción* como un ejercicio estético que posibilita la *conversión del Texto – Traductor en Texto – Traducido* o, en ediciones literarias posteriores aún más sofisticadas, en Texto Original⁴⁴, todo un caso *sui generis* de *perspectivismo* lingüístico.

⁴⁴ Proponemos para este tema en particular: Viereck, Roberto. *Op. Cit.*, 2000, págs. 221 – 235

En resumen, hablamos aquí de tensión por tratarse de una situación de dinámica doble que caracteriza a la verosimilitud textual y, por analogía, a la traducción como proceso y producto textual (Texto Meta).

“Vemos pues – escribe Genot – que lo verosímil encierra al texto en una relación ambigua, biunívoca en la medida en que un autor condicionado –no determinado- por un contexto difuso y amorfo, se dirige a un lector también condicionado en un primer momento por el mismo contexto y se dirige a él, implícita o explícitamente, sobre la base parcialmente excluyente de lo que les es común, a saber, ese contexto mismo.”⁴⁵

Quizás haya todavía que subrayar un hecho que, desde otra perspectiva, viene a reforzar las sospechas de la pertinencia de esta comparación entre verosimilitud y traducción, al menos, en el espacio de producción-recepción de la literatura hispanoamericana del siglo XVI. Nos referimos al dato consabido de que la primera literatura hispanoamericana⁴⁶ es el producto de las traducciones

⁴⁵ Genot, Gérard. *Op. Cit.*, 1970, pág. 52

⁴⁶ En el sentido propio de la hibridez del término y su sentido, es decir, la literatura producto del contacto entre dos sistemas culturales distintos. Lo aclaramos, porque no queremos con esto negar otras perspectivas “americanistas” de análisis que sí consideran a la literatura indígena como anterior a la colonia y, por lo tanto, hacen arrancar las cronologías –como hemos visto- desde lo precolombino. Esa no es nuestra perspectiva evidentemente, es la de la traducción, la tensión del contacto y su posible e implícita estética literaria. Para nosotros la literatura indígena es cuestionablemente “literaria” y, de serlo, un producto insoslayable de la traducción española colonial, lo que es –en términos lógicos, como hemos dicho- una anacronía, pero una anacronía que encierra un mundo de problemáticas y hasta una estética vinculada a la mesticidad y la traducción que, de ser observadas en sí mismas, pueden ofrecer un rendimiento teórico de indiscutible valor para la comprensión de Hispanoamérica. No es que no creamos en la existencia de un mundo

coloniales llevadas a cabo fundamentalmente por misioneros españoles, por una parte, y el hecho de que estas traducciones implicaron un proceso de literaturización doble, pues implicó el traspaso e interpretación a la escritura alfabética latina el contenido oral prehispánico, primero, y la ficcionalización de ese corpus oral (ritual y mítico) con la consiguiente inserción – como apuntamos antes – de esos mitos a la tradición occidental de la “mentira”; todo lo cual implicó una violenta imposición de categorías exógenas a la racionalidad mítica de los indígenas, en términos de distinguir entre *verdadero* y *falso*, distinción imposible en la lógica del mito: en el mito la distinción ficción-no ficción no es relevante, porque todo es verdadero, sea o no comprobable más allá del relato que lo sostiene. El mito es historia, no hay oposición como en occidente entre Literatura e Historia. Dado que para la verosimilitud lo relevante es lo posible-creíble (y no lo verdadero), el corpus oral indígena ingresó en una dimensión que extrajo sus contenidos del campo de la verdad mítica, colocándolo en un nivel de abstracción desconocido para el circuito de producción-recepción original de esos textos⁴⁷. Como han apuntado algunos autores, esto significó, además, que los propios productores comenzaron paulatinamente a ser desplazados del consumo de sus

indígena anterior a la conquista, pero tampoco nos parece posible acceder a ese mundo “deshaciendo” arbitrariamente los cedazos que ésta dejó y continúa dejando bajo múltiples formas. Una perspectiva “traductiva”, nos parece respeta la dualidad y la tensión de este problema y, a su vez, ofrece una metodología que posibilita acceder en uno y otro sentido intercultural. No pretendemos ocultar el pasado indígena, sino acceder a él en la justa medida de las herramientas de que disponemos, al menos en cuanto a su literatura. Pero también valorar su presencia en el contexto de producción literaria colonial (e indirectamente también en el posterior), pues sin este componente la cultura hispanoamericana resulta incomprensible y estéticamente imposible.

⁴⁷ Para este tema proponemos el trabajo de Viereck, Roberto. *Literatura e Historia: una tensión impuesta por la conquista*. En: *Revista Chilena de Humanidades*, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, N° 16, 1995, págs. 13 – 25

propios productos culturales al no poder “leerlos” en los nuevos libros que los habían fijado.

En otras palabras, el proceso de traducción fue, en sí mismo, un proceso también de literaturización, de ficcionalización, lo que es igual a decir que los Textos Meta (las traducciones, los textos finales en español) que resultaron de este proceso fueron sometidos a técnicas de verosimilitud, según los parámetros de la época⁴⁸, convirtiéndolos, al mismo tiempo que en traducciones, en *textos literarios*, por la misma necesidad de insertarlos (en pro de la verosimilitud) en las categorías *retóricas* y *poéticas* europeas heredadas del medioevo y el Humanismo renacentista.⁴⁹ Traducir en Hispanoamérica es sinónimo de literaturizar (letra y ficción)...¿Hacer literatura es sinónimo de traducir? Nuestra investigación apunta en la dirección de intentar responder esta pregunta y proponer la analogía que explique cómo se imbrican e identifican tan íntimamente.

⁴⁸ Esa es la razón por la que las Crónicas, Cartas y Relaciones del *Descubrimiento* y la *Conquista* hoy se estudian desde un punto de vista literario (vid. Mignolo, Walter. *Cartas, Crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista*. En: Madrigal, Luis Iñigo (compil.). *Historia de la literatura hispanoamericana*, (Tomo I, época colonial), Madrid, Cátedra, 1998, págs. 57-116

⁴⁹ Recuérdese la importancia de Luis Vives y su “*Ratione dicendi* (“*De el arte de habla*”, 1532). Según Walter Mignolo, una rápida mirada al *Discurso de las letras humanas llamado el humanista* de Baltasar de Céspedes (1600) y al cuadro sinóptico que resume la variedad de formas discursivas conocidas y practicadas entonces, nos indica que: 1.- la literatura en una comunidad donde los papeles sociales (letrados) se designan por derivación del vocablo que designa la escritura alfabética (letras del alfabeto), es equivalente a la producción intelectual escrita; 2.- Presupone también no sólo discursos alfabéticamente escritos, sino la prescripción de discursos orales por medio de discursos escritos. Es decir, la retórica es el discurso prescriptivo que regula el desempeño oral del orador; 3.- la poesía es una parte menor de esta vasta esfera de producciones discursiva, definida por los rasgos de imitación y deleite. (Vid. Mignolo, Walter. *Op. Cit.*, 1994, pág. 24)

Hemos planteado antes la existencia de algunos *mecanismos* para garantizar mayores grados de verosimilitud. Dado que hemos demostrado la estrecha vinculación entre ésta y la traductibilidad o el grado de garantizar un traslado correcto hacia otra lengua, debido a la *tensión común entre autonomía y apertura*, extenderemos la comparación también hacia los mecanismos bajo el supuesto de que, tanto el texto verosímil como la traducción o Texto Meta utilizan mecanismos similares para administrar esa tensión, en términos paradójicos de reproducirla *para* “superarla”.

Quizás esta sea una explicación plausible del por qué traducir es un acto inevitable de *creación* y la literatura *el ejercicio de traducción intra – lingüístico por excelencia*, donde se traduce el silencio y la palabra lucha con la misma palabra en un fructífero diálogo. No estaría de más recordar que estos mecanismos, a su vez, se dividen en dos tipos: los que permiten la *alienación* del texto (dependencia respecto del extra-texto), y los que permiten la *desalienación* del texto (independencia respecto del extra-texto), permitiendo así, provocar y superar la tensión que genera: destruir y construir la ilusión simultáneas del absoluto del texto, su autosuficiencia total, que es lo que analógicamente, pretendemos sostener que ocurre con la traducción: una tensión entre dos textos posibilitada por mecanismos de *alienación* (dependencia) y *desalienación* (independencia) respecto de uno de ellos que opera como extra-texto del otro para la conformación de su “traductividad”, es decir, su grado mayor o menor de traslación desde la Lengua Original hacia la Lengua Terminal.

Así como ocurre con la verosimilitud, en la traducción esta tensión destruye y construye (oculta y posibilita) la ilusión del carácter absoluto del Texto Meta como un texto trasladado íntegramente, sin fisuras, ni indeterminaciones respecto del texto original, es decir esta tensión permite y obstaculiza el acceso al original, porque construye y destruye la equivalencia “absoluta” del Texto Meta respecto del Original. El Texto meta es y no es, por lo tanto, el original en términos absolutos, como el texto es y no es autónomo en esos mismos términos, con lo cual hasta podría hablarse de una “verosimilitud” de la traducción, ya que traducir bien es, además, el arte de hacer *creíble* ese Texto Meta como un texto equivalente a otro (extra-textual) expresado originalmente en una lengua (y/o un código) diferente.

Si cada época tiene su sistema de verosimilitud, quizás también lo tengan los espacios culturales como Hispanoamérica en el siglo XVI. Quizás la verosimilitud hispanoamericana del primer siglo colonial – si aceptamos a las crónicas como su precursora y, específicamente dentro de ellas, a las traducciones directas del corpus oral indígena – se midió por la calidad de las traducciones. Al fin y al cabo, esa era la primera y fundamental función de esos textos: traducir el Nuevo Mundo a un lenguaje y categorías comprensibles para el público europeo. Escribir bien era, en la mayoría de los casos, *traducir bien* esa realidad de suyo inclasificable.

Veamos, pues, cuáles serían estos mecanismos, partiendo por los de *alineación*, para ver cómo opera esta tensión en la verosimilitud, ahora, y, cuando desarrollemos el análisis de textos particulares, en la traducción, después.

Genot distingue dos mecanismos fundamentales que permiten la *alienación* del texto hacia el extra-texto, ambos correspondientes a una forma de *censura* textual. Nos referimos a la *señalización* y la *inclusión-exclusión* (o *inserción*), mecanismo derivado de la *restricción* y más específico que ésta.

“El primer mecanismo –escribe el teórico francés- es el de la *señalización*; es el más general y engloba a todos los que vamos luego a mencionar. Es, por cierto, difícil dar cuenta de este carácter en forma general; por un lado porque la mayoría de las veces es en el detalle de las articulaciones de la obra donde se manifiesta y, por otro lado, porque es precisamente en el detalle de estas justificaciones y de sus signos donde se ha entretenido la crítica y la exégesis, lo que hace que muy a menudo se hayan ignorado posibilidades reales de generalización. Parece que dos procesos funcionan quizás sucesivamente: la *declaración* y la *naturalización*.”⁵⁰

Nosotros entenderemos, en lo particular de nuestro propósito, por *señalización* cualquiera manifestación, ya en el plano de la forma como del

⁵⁰ Genot, Gérard. *Op . Cit.*, 1970, pág. 41

contenido, del extra-texto en el Texto Meta, en la traducción propiamente tal, el texto “literario” indígena a analizar. En otras palabras, cualquier expresión (onomástica, rítmica, ideológica, etc...) que induzca semióticamente al lector a “mirar” hacia “afuera”, hacia una dirección “externa” al texto, anterior o lógicamente diferenciada de éste y sobre la cual el texto se hace, se justifica y presenta como “auténtico”.

En el caso de las traducciones de la oralidad indígena en el siglo XVI, este extra-texto, como dijimos, corresponde al Original, al texto oral original, base de autoridad para el texto escrito. Todo lo cual es de suyo – como se sabe – problemático, ya que no podemos acceder al original sino por medio del Texto Meta, al tratarse no sólo de una traducción de una lengua a otra, sino además de un código oral a uno escrito. El original ya no existe y no hay cómo cotejar. No obstante, eso es, paradójicamente, lo interesante: que el original sólo vive en el texto que lo enmascara y su extra-textualidad –como en el verosímil- sólo es posible a partir de las *marcas* que el extra-texto deja en el texto. Es por esto que, cuando se llevan a cabo estudios literarios basados en la oralidad , se habla de *marcas de la oralidad*, como bien ha sugerido Walter Ong.

Es por ello que, en el contexto de nuestro trabajo, *la señalización incluye a las marcas de oralidad* que podamos percibir en las traducciones del corpus oral indígena. Las marcas de oralidad son una de las diferentes señales de la presencia –con sus diferentes capas- del extra-texto en el texto. Sin duda, que esta dimensión de la extra-textualidad (del original) será la más interesante para

nosotros por ser la que *mejor define cualitativamente* (según lo que sabemos por los diferentes estudios interdisciplinarios) a la producción cultural amerindia anterior a la llegada del hombre europeo.

Respecto al segundo mecanismo, la *inclusión-exclusión*, Genot apunta lo siguiente:

“Pero, de hecho, esta restricción de lo posible no sería sino un rasgo trivial, por demasiado general, de la obra literaria, si no estuviera acompañada de mecanismos menos evidentes (...) Uno de éstos es lo que nosotros llamaremos *inclusión-exclusión*, y que también podría llamarse *inserción*. Se manifiesta a menudo de manera embrionaria bajo una forma puramente negativa: se propone un posible y en seguida se lo descarta; ya se trate de una hipótesis <<absurda>> rechazada a menudo con un <<pero no, no es posible>>, y que por un instante parece orientar el texto hacia un desarrollo que no se concreta (novela policial) o de otras formas que pueden ser la elipsis (supresión o concentración de un relato) o la preterición (no lo diré, porque...). Pero bastante a menudo este fenómeno se torna un principio de estructura ambiguo, que inserta en el texto, después de una justificación negativa o alienada , elementos que <<normalmente>>, es decir, en función de las premisas estructurales del texto, deberían ser descartados.”⁵¹

⁵¹ Genot, Gérard. *Idem.*, 1970, pág. 44

Este mecanismo, en principio, no debería tener ninguna importancia, ya que es el único mecanismo que revela una diferencia estructural entre la verosimilitud y la traducción que hasta aquí no hemos mencionado y que guarda relación con la necesidad expresamente de diferenciarse del texto literario, lo que no ocurre con el Texto Meta que, todo lo contrario, aspira (ilusoriamente) a *fundirse* con el texto original, a *ser él*. Es por esa razón que no existe esta posibilidad de *revelar* las distintas posibilidades susceptibles de ser excluidas del extra-texto. En la traducción el extra-texto (el texto original) debe suponerse incluido completamente.

Sin embargo, como se sabe, esa exactitud, ese traslado *completo* nunca es posible, sólo que no se expresa evidentemente por razones obvias de credibilidad ulterior (y hasta de inconciencia por parte del traductor) del Texto Meta. ¿Cómo entonces podemos abordar esos posibles del extra-texto que han sido excluidos y que, además, no se expresan?

Sobre esto, por de pronto, vamos a decir que no hay que olvidar el hecho de que los textos “indígenas” que hemos elegido para el análisis –y que han sido clasificados genéricamente como *poesía*- están incluidos en textos narrativos mayores que, como hemos dicho en otro momento- se conocen genéricamente como “crónicas de Indias”. Tales textos, como se sabe, fueron escritos con la voluntad de *dar noticia* del Nuevo Mundo a la corona española, es decir, con un propósito *documental* para la recepción europea. Pero al mismo tiempo, como también se sabe, dicho propósito documental no era en absoluto neutral o a-

ideológico, ya que perseguía fines muy puntuales vinculados al proceso de “conquista espiritual”, más conocido como evangelización.

La *Historia* de Sahagún – una vez más – vuelve a servirnos de ejemplo. Como lo expresáramos en la introducción, Sahagún traduce los cantos y narraciones indígenas para conocer los pormenores de su idolatría y, así, poder extirparla. De tal manera, si consideramos toda su obra como un magno ejercicio de traducción, podemos decir que –debido al manifiesto rechazo que el fraile franciscano expresa en reiteradas ocasiones- esos “poemas” son en sí, fragmentos del extra-texto que se incluyen formalmente para luego excluirlos ideológicamente. Sirven, además de ser ejemplos en sí mismos, para realzar la coherencia estructural de la obra y, sobre todo, la de los principios ideológicos que la sustentan: el cristianismo como única y excluyente fe verdadera. Un trabajo, por ejemplo, a nivel global de toda la crónica de Sahagún podría dar cuenta de este mecanismo. Nosotros sólo hemos querido mencionarlo para que se vea, al menos, su presencia a otros niveles más globales que enmarcan los “poemas” que nosotros abordaremos en el desarrollo.⁵²

⁵² Esto es tan así que, como han hecho ver varios autores, a partir del siglo XVII comienza una seria censura hacia la publicación de “textos indígenas”, aunque fuera para ponerlos como ejemplos de la influencia del demonio, lo que se traduce en que paulatinamente este tipo de textos “de primera mano” irá desapareciendo para dejar lugar a las descripciones externas al mundo indígena. En nuestros términos, esos posibles extra-textuales fueron excluidos bajo la fórmula ya citada: “pero no, no es posible” para evitar su “mal ejemplo” y, así, no poner el riesgo el verosímil de su fe cristiana, ni mucho menos la versión (traducción) que pretendían se conociera de ese mundo nativo. De alguna manera, se regresa (bajo el esquema conocido de extirpación – euforia – decepción – represión) a la postura inicial de extirpar las idolatrías suprimiéndolas. La exclusión de estos textos es el correlato editorial de las brutales quemaduras de códices y otros objetos de culto por parte de misioneros españoles.

Respecto a los mecanismos de *desalienación* del texto respecto del extra-texto, Genot menciona tres, a saber: la parodia o *pastiche*, *lo fantástico* y el *lirismo*. De éstos, por ahora, sólo nos haremos cargo del *lirismo*, por ser el mecanismo más significativo en las traducciones “poéticas” del corpus oral indígena. El *pastiche*⁵³ y *lo fantástico* son mecanismos que operan con mayor evidencia en la narrativa y, al igual que el mecanismo de *inclusión-exclusión*, hay que observarlo a un nivel más global de las crónicas, ya que en la traducción particular –por la identificación absoluta que persigue el Texto Meta respecto del Original- su presencia no se percibe.

Esto se debe, principalmente, a que la traducción tiende naturalmente a ocultar la propia tensión que la genera, tiende a maquillar sus mecanismos de construcción para sustentar la ilusión de que el Texto Meta es un solo texto, unívoco, igual al original; o sea, el mismo texto original, pero trasladado. Es por ello que el extra-texto no puede “aparecer” por fragmentos o desintegrado desde el interior en el texto (*pastiche*), porque eso sería equivalente a expresar que se ha traducido por partes o arbitrariamente el texto original. Tampoco puede aparecer el Texto Original subvertido desde adentro por el Texto Meta, o sea, alterado, porque eso es revelar una manipulación del original en pro de los intereses subjetivos del traductor. Y aún menos puede recoger todas las versiones posibles (en nuestro caso, orales) del Original y exponerlas en el Texto Meta todas al mismo tiempo como *posibles* para el Texto Meta. El traductor debe elegir, debe optar por un camino, por un significado y un sentido; no puede traducir haciendo

⁵³ O *parodia*, modo retórico de subversión particularmente importante en Guaman Poma.

participe al lector del *enigma* que sólo a él le compete, como si de una “novela policial” se tratase (inclusión-exclusión) o jugar con muchos posibles (sentidos) durante mucho tiempo, inquietando al lector (*lo fantástico*).

“El primer mecanismo – escribe Genot – es el de la parodia o <<pastiche>>; el texto o discurso de base está *indicado* de un modo muy evidente y, a menudo, destruido desde el interior (...) Otro modo de evasión, más eficaz literariamente, es lo *fantástico*; es una evasión, no porque aparece como menos <<realizable>> o posible, o porque infringiría, por su incoherencia, las leyes de la necesidad, sino porque juega con varios posibles y los mantiene mucho tiempo; en este aspecto es lo contrario de lo verosímil. En tanto que lo verosímil tranquiliza, lo fantástico inquieta.”⁵⁴

Sin embargo, a pesar de que estos mecanismos no son operativos en las primeras traducciones “poéticas” del mundo indígena, por las razones que hemos expuesto, sí lo son respecto de las *re-traducciones* que harán cronistas hispanoamericanos como Guamán Poma de Ayala o el Inca Garcilaso de la Vega. En ellos – casi como demostración de la fuerza de la traducción en el modo de construcción del verosímil hispanoamericano – la construcción de una nueva versión de la historia indígena y de la conquista está posibilitada básicamente por su bilingüismo (quechua-español) y la capacidad de manejar el código escritural de la lengua dominante. Esto significa que para estos autores, contar la historia es

⁵⁴ Genot, Gérard. *Op. Cit.*, 1970, pág. 54-55

un proyecto revisionista de la “verdad” que hasta entonces ha imperado a través de la versión española de los hechos; esto significa, en otros términos, que contar para ellos es un re-contar, y aún más, re-contar “bien” para que “florezca la verdad de los hechos”, lo que es igual a decir que para ellos –debido a que los primeros textos (versiones) fueron en realidad traducciones- re-contar es re-traducir, volver a traducir el original, exhibiendo justamente el bilingüismo como una ventaja comparativa, como un argumento de autoridad para persuadir al destinatario (el Rey de España) de la fiabilidad de su contenido.

Es en este sentido, que el *pastiche* y lo *fantástico* más bien aparecen posteriormente, ya constituyendo una estética literaria, propiamente verosímil de una textualidad incipiente hispanoamericana. Al tratarse de re-traducciones, el original vuelve a ser abordado, digamos, como si de un segundo intento se tratase, pero ya *asumiendo la tensión que han impuesto las primeras traducciones*, es decir, asumiendo la *diglosia*, el *bilingüismo* como un *material de construcción inevitable* para cualquier textualización que aspire a contar la “verdad” del Nuevo Mundo y la conquista española. En estos primeros cronistas hispanoamericanos la verdad ya está fracturada y su reconstrucción depende de *poder o no conciliar* los componentes que la complejizan, aunque sea en el plano del discurso, donde la palabra española al menos “alcance” a decir ese “verdadero” contenido que ha quedado oculto bajo esa misma palabra. Para ellos la “verdadera historia” late bajo el discurso dominante como un Texto Original fantasmagórico que quiebra el orden de lo “natural” de la lengua dominante, se comporta como algo reprimido que es necesario hacer regresar de su oscuridad,

como un extra-texto al que debe integrarse el texto para alcanzar su verosimilitud, pero que, al mismo tiempo, no tiene otro camino que el de someterse a la dinámica *autorreferencial* de él (del texto), de su *escritura*, para poder existir, para permanecer en el tiempo como un documento *monumentalizado*.⁵⁵

Por otra parte, es interesante advertir que, en una de las líneas retraductoras, como se verá, el Texto Original (el extra-texto del verosímil) opera como un “texto parodiante”, que desde su marginalidad puede (si se le “recupera”) subvertir al Texto Meta, es decir, la versión oficial que se ha dado de él. Con esta forma es que la Literatura, muchas veces, viene al amparo de la Historia en Hispanoamérica, acude a contar la “verdad” de los hechos, porque tiene esa capacidad de *parodiar*, de subvertir el *texto dominante*⁵⁶ e instalar una versión

⁵⁵ La noción de “monumento” está aquí usada a propósito y en el sentido que lo expone Michael Riffaterre en *La Production du texte*. Como veremos, la tensión “traductiva” se desplaza a la formación del verosímil hispanoamericano, adquiriendo, en el plano de los contenidos, la forma de una tensión entre monumento y documento, Literatura e Historia, ficción – no ficción, mito – logos, todas metonimias del conflicto/síntesis entre Lengua Original y Lengua Terminal.

⁵⁶ Como se verá, uno de los efectos directos que producirá la traducción sobre el modo de representación hispanoamericano, su verosímil, es el de la *bipartición del extra-texto*, es decir, que el extra-texto – punto de referencia para la construcción verosímil de los textos hispanoamericanos (incluso como “propia” hispanoamericanos) – ya no será uno, relativo a una sola y homogénea tradición dominante, sino al menos dos, constituidos como tensión cultural con rasgos hasta *identitarios*. Los textos se volverán verosímiles en la medida que se integren y recreen exitosamente respecto a ese marco cultural, a esa “opinión común”, al decir de Aristóteles. Es tan así que en la medida que más profundizan los escritores en esa “estética”, más resulta “fantástica” (un “imposible creíble”) su escritura ante la mirada europea. Es el conocidísimo caso del “realismo mágico” de García Márquez, Rulfo u Onetti, que posicionaron la Literatura Hispanoamericana en un sitio de privilegio sin precedentes en Europa, así como lo había hecho –a otra escala– el Modernismo de Darío. Ni lo indígena, ni lo hispánico parece explicar ese éxito, sino la capacidad de presentar estéticamente la tensión que imponen las traducciones en la cultura hispanoamericana; en pocas palabras: hacer de esa tensión un *espectáculo verbal* bajo la forma de una re-traducción, una re-escritura que se integre con coherencia al diglósico extra-texto cultural hispanoamericano.

“otra”, una *re-traducción del Original*, lo que convierte a este mecanismo en uno de los fundamentales constituyentes de la *matriz estética* que aquí intentamos plantear⁵⁷.

En cuanto al *lirismo*, único mecanismo de desalienación que consideraremos por ahora, Genot apunta:

“El lirismo no es lo contrario (determinado e híbrido) de lo verosímil, es lo *no – verosímil*, la única actitud propiamente ajena a la noción de verosimilitud, en tanto es un discurso liberado de toda integración y de toda justificación *relativa*. Su justificación es siempre absoluta y la mayoría de las veces implícita.”⁵⁸

Tal como lo expresa este teórico, el lirismo aparece como el mecanismo más centrípeto de todos, que cierra al texto sobre sí mismo, evadiéndose del yugo extra-textual. Aquí el texto se justifica a sí mismo, sin dependencia alguna de algo externo, de algo “otro”. Es el mecanismo que permite la máxima expresión de autorreferencialidad del texto.

Tratándose de “poesía” indígena, resulta casi sin sentido demostrar la presencia del mecanismo, ya que toda la textualidad está basada en él. Sin embargo, resulta significativo que un mecanismo que aísla al texto, contribuye aún

⁵⁷ En el caso de Guaman Poma, por ejemplo, la parodia de los sermones en quechua opera como un modelo a partir del cual se gatilla la subversión del texto, paso fundamental para la “elevación” estética de la traducción.

⁵⁸ Genot, Gérard. *Op. Cit.*, 1970, pág. 58

más a la tensión con el extra-texto, ya que – tratándose de traducciones y literaturizaciones – este aislamiento evidencia a aún más (por negación, si se quiere) la presencia implícita del texto original, en la forma de sub-texto en competencia con el Texto Meta. Mientras más procura el texto borrar sus huellas de dependencia – así como el mentiroso que exagera su honestidad –, más se intensifica esa dependencia y, por lo tanto, la relativización del carácter absoluto del texto y/o de la traducción (Texto Meta).

Pero el *lirismo* no es un mecanismo que opere solo; tal vez sea conveniente dar cuenta de su *verdadera motivación* en el caso de estos textos “poéticos” resultantes de un proceso de traducción y que se hacen verosímiles respecto de un extra-texto original que “supuestamente” los avala gracias al conocimiento de la Lengua Original. Con esto queremos decir que, para los propósitos de esta investigación, tendremos que desviarnos un poco de Genot y reordenar el material según nuestras necesidades; esto es, proponer el lirismo como uno más entre otros pertenecientes al mecanismo mayor de *absolutización* que, así como el de *señalización* corresponde a las *marcas de oralidad*, éste vendría a ser el nombre general que incluye a la *literaturización* y todos sus mecanismos subsidiarios, donde el lirismo, sin duda, es uno de ellos.

De esta manera, la constitución del verosímil textual queda expresada como una tensión entre los mecanismos semióticos de *señalización* y *absolutización*, la que se ve perturbada, por influencia de la traducción en el siglo XVI, tomando la forma de una tensión entre marcas de oralidad y

literaturización, como una expresión –a nivel de los mecanismos textuales- del conflicto general entre oralidad y escritura. En términos más precisos todavía, diríamos que esta tensión a nivel de los mecanismos del verosímil y la traducción corresponden a la tensión entre Lengua Original y Lengua Terminal, lo que, a su vez, entronca con la disputa histórica que ha existido entre *Literalistas* (ponen énfasis en la Lengua Original) y *sensualistas* (ponen énfasis en la Lengua Terminal). Todas estas intimidades y correspondencias que se gestan y desarrollan en el siglo XVI hispanoamericano explicarían porqué una de sus líneas más importantes de desarrollo adquiere la forma de una re-traducción, recogiendo de la traducción y sus tensiones una forma estética y verosímil de representar la realidad. Esta forma estética no es más que el uso literario de estos mecanismos que estamos describiendo. Los mecanismos fijan una dinámica tensional capaz de producir textos literarios verosímiles. Se fijaría en el siglo XVI la matriz estética, constituida por todos estos mecanismos, que permitiría el arranque de una nueva textualidad. Tras la estética mestiza subyace la verosimilitud marcada por la división textual-extra-textual, pero detrás de esa división se encontraría la traducción como el verdadero agente generador de una verbalidad y una textualidad híbrida, conflictiva y sincrética. A eso es lo que proponemos llamarle “traductividad”: *a toda cualidad estética de una literatura definida por las tensiones de una verosimilitud determinada estructuralmente por la traducción. En otras palabras, marcada por la identificación entre escritura y traducción.*

Así, el *lirismo*, como mecanismo de *absolutización y/o literaturización*, vendría a ser uno de los tres mecanismos que operarían en las traducciones del

corpus oral indígena con el fin de cerrar el texto sobre sí mismo y evadirse del yugo que impone para la verosimilitud el extra-texto (Lengua Original). Los otros dos mecanismos son lo que hemos llamado “escrituración” y la “generización”, donde el primero corresponde al mecanismo básico por el cual es posible la literaturización del texto oral, es decir, el traspaso de un código oral a uno escrito, para ello se requiere obviamente un sistema de equivalencias entre uno y otro código, de tal manera que sea posible efectuar el traslado. Es a eso que llamaremos “marcas de escritura”, es decir, por medio de este mecanismo tan evidente intentaremos evidenciar la presencia del código escrito como sustituto de la oralidad.

Directamente ligado a éste y al *lirismo* (donde vemos el uso del verso, la estrofa, el ritmo, la rima, etc.), encontraríamos la “generización”, es decir, el mecanismo por el cual la *escrituración* y el *lirismo* se vuelven verosímiles respecto de la tradición literaria occidental. Este mecanismo es el que permitiría que ese corpus oral indígena encuentre *un lugar*, una categoría en el complejo entramado de la cultura occidental y *se module* en referencia a él. Es un mecanismo prescriptivo del modo en que la traducción debe actualizar el género para, por un lado *existir*, ser *reconocible*, *aprehensible* por los parámetros occidentales, y por otro, constituirse (por desviación) en *obra particular*, con estilo individual, en un hecho no sólo de lengua, sino también de habla.

“No obstante –dice Genot –, para concluir con estas pocas indicaciones, conviene señalar que toda obra, en el fondo, crea su

propio género desde el momento en que adquiere vitalidad y autonomía; es bien sabido que sólo las chatas y pesadas imitaciones son puramente conformes a las leyes de un género y que muy a menudo la ausencia de valor propio es el corolario de esta conformidad demasiado perfecta. La obra, en cierta forma, se vuelve a proponer como sistema y pasa a ser modelo (modelo de sí misma primero y luego, eventualmente, de otras obras: el *Orlando Furioso* tuvo esta suerte, que no conoció la *Jerusalén Liberada*).”⁵⁹

El sólo hecho de que estudiosos como Jesús Lara, Angel María Garibay, Miguel León–Portilla , Mercedes de la Garza “reconozcan” la existencia de “géneros literarios” al modo occidental (*poesía, cuento, drama*) y, al interior de ellos, “tipos” como el *Jailly* de la poesía quechua o el *Xochicuicátl* de la poesía náhuatl, nos habla de esta *generización* inscrita en el mecanismo de *literaturización* de las traducciones y de *absolutización* del texto en pro de la verosimilitud. Pero aún más, estos textos “precolombinos”⁶⁰ parecen exhibir incluso un estilo propio “diferenciador”, una “inclinación”, un “carácter propio” que los identificaría y los separaría, por ende, del género, convirtiéndolos en una suerte de *sui generis*, a la vez que en modelo potencial para otras expresiones “indígenas”. Garibay, por ejemplo, ha caracterizado –en síntesis – la producción poética de los aztecas por:

⁵⁹ Genot, Gérard. *Op. Cit.*, 1970, pág. 38

⁶⁰ Insistimos: ¿Los textos son precolombinos? Tal vez el texto cultural “implícito”, ¿pero el escrito?

- 1) el Paralelismo que, *consiste en armonizar la expresión de un mismo pensamiento en dos frases que, o repiten con diversas palabras la misma idea, o contraponen dos pensamientos, o complementan el pensamiento, agregando una expresión variante, que no es pura repetición.*

- 2) el Diafratismo, que *ocurre cuando se aparean dos metáforas que juntas dan el símbolo medio de expresar un solo pensamiento.*

- 3) el Estribillo que *se repite breve o largo según las necesidades artísticas del texto.*

- 4) las palabras “broche” que *son la insistencia en un mismo concepto, a veces repitiendo la misma palabra.*⁶¹

Asimismo, Jesús Lara se ha expresado al respecto, ofreciendo una interesante contribución a la caracterización de la poesía lírica quechua:

“Los *arawicus* –escribe Lara- nunca se mostraban partidarios de las complicaciones métricas. La medida de los versos fue impuesta sencillamente por las necesidades del canto y no tuvo, al revés de lo que se observa en otras literaturas, carácter de condición vital. En la

⁶¹ Citado por Villanes, Carlos y Córdova, Isabel. *Literaturas de la América precolombina*, Madrid, Istmo, 1990, pág. 42

Europa antigua el verso que no se ajustaba a medida y cadencias determinadas por la ley, dejaba de ser (...) La poesía incaica admitía una gran flexibilidad, una amplia tolerancia dentro de los linderos del canto. En la medida, más que el número de sílabas, se tomaba en cuenta la estructura tónica de las palabras. De aquí que el número de sílabas no era invariable. Varios de los versos de Valera, tetrasílabo, tiene un verso de cinco sílabas. Varios de los versos de Guamán Poma y los de Salkamaywa y Molina tienen apariencia de pie quebrado. Por otra parte, la sinalefa, el hiato y demás accesorios de la métrica española no existían. El ritmo estaba ante todo en la natural fluidez, en la musicalidad del idioma (...) Algunas combinaciones métricas ofrecen peculiaridades atrayentes, por ejemplo la alternación de versos tetrasílabos con trisílabos, como en la estrofa suelta de Garcilaso y en un himno sagrado que enriquece nuestra colección. Hay otras combinaciones interesantes entre versos de seis sílabas y versos de dos o tres, entre ocho y cuatro y entre nueve y cuatro, con efectos sorprendentes dentro del idioma. Como único verso compuesto los quechuas emplearon el decasílabo, resultante de la unión de dos pentasílabos (...) La rima era menos imprescindible todavía que la medida. Ella se formaba casi espontáneamente –y en todo caso sin esfuerzo- por razón de la naturaleza del idioma. El quechua posee una profusión asombrosa de palabras con terminaciones iguales. La carencia de artículo, la formación del pronombre y los modos de conjugación influyen en tal

sentido. Claro está que los *arawicus* sabían también aprovechar las peculiaridades del idioma; pero eran enemigos del artificio y de la rigidez. Empleaban la rima sin encajonarse, con entera libertad. Abundaban los versos sin rima, y, en los rimados, no eran raros los blancos.”⁶²

Sin que entremos a juzgar la exactitud de las aseveraciones de Lara sobre el pasado incaico, ni a cuestionar si tales características se refieren a la “poesía” quechua o a las traducciones de ellas, ni a discutir, por ahora, la existencia real de esa “poesía”, sólo diremos que su visión se vuelve valiosa para nuestra investigación por contener, por una parte, una perspectiva de total confianza en la traducción, al menos en la traductibilidad del original, donde la interpretación parece ser nula y donde no se discute la relatividad de ese ejercicio; y por otra, nos resulta de valor, porque dentro de esa perspectiva, aporta datos provenientes de un acucioso análisis respaldado por el conocimiento de la lengua quechua. Estos datos, si bien no demostrarían por sí solos –desde nuestra perspectiva- la existencia de una “poesía” quechua, sí sustentan nuestra hipótesis de un mecanismo de literaturización, inscrito en la práctica de la traducción, y correlato “traductivo” de la *absolutización* textual en pro de la verosimilitud. La mirada de Lara hace desaparecer con su uso a la traducción y su tensión, justamente por la excesiva confianza que deposita en ella para alcanzar el propósito de demostrar su hipótesis, lo que desde nuestra perspectiva, no es más que la negación de la tensión de las traducciones.

⁶² Lara, Jesús. *La poesía quechua*, México, F.C.E., 1947, págs. 69-70

La investigación de Lara demuestra la existencia de una perspectiva – que viene desde la colonia – que consiste en literaturizar, ficcionalizar, es decir, insertar el corpus oral indígena en las categorías occidentales, como único medio para validarlas como existentes e indirectamente como “valiosas”, pues de esa manera “se parecen”, “equivalen” a las modélicas expresiones europeas. Paradójicamente este camino se basa en la *desaparición de la traducción con su utilización*, al despojarla de todo contenido tensional, todo lo cual refuerza la idea de que traducción es tensión o, lo que es igual, que sin tensión sencillamente no es posible la traducción, con lo cual diríamos, para finalizar, que la tensión no es sólo una consecuencia externa de la traducción, es una cualidad esencial a ella, un rasgo constituyente, sin el cual texto y extra-texto, Lengua Original y Lengua Terminal jamás se encontrarían para *generar* un tercer texto que contenga, a la vez, su *síntesis y conflicto*.

Traducción, así, la proponemos como tensión intertextual, base de la diglosia hispanoamericana, fenómeno de doble movimiento generador de textos y de una *estética generadora de textos* marcados por su “originante” presencia.

3. ***La traducción en el “Nuevo Mundo”: las tensiones del Tercer Concilio Limense (1582-1583)***⁶³

Habiendo revisado, por una parte, cómo evoluciona en espiral la tensión constante que se aprecia en la teoría de la traducción entre *literalismo* y *sensualismo* (traducción libre) y, por otra, la correspondencia que se establece entre esta tensión y la que la semiótica ha descrito entre texto y extra – texto en relación al verosímil literario (donde literalismo se identificaría con los mecanismo de apertura hacia el extra – texto y el sensualismo con los mecanismos de independización del extra – texto o “privilegio” de la autonomía del texto, entendido éste como análogo al privilegio que el traductor “libre” da a la Lengua Terminal), correspondería ahora que abordáramos algunos pormenores relativos a los modos de articulación de la teoría general europea de la traducción en relación específica a la primera práctica traductora de América del sur, precisamente en el Antiguo Perú, dado que es allí donde se enmarca la presente investigación.

Nos referimos, como indica el título, al Tercer Concilio Limense, celebrado en dicha ciudad entre los años 1582 y 1583, bajo la organización de Toribio Alfonso de Magroveje, y que tuvo por objetivo la elaboración en versión trilingüe

⁶³ Debido a que nos centraremos en el Perú antiguo, este subcapítulo se concentra en la función normalizadora de la evangelización que se llevó a cabo en relación al quechua y el aymara, las dos lenguas mayoritarias de esa región cultural a la llegada de los españoles. La razón de haber titulado tan ampliamente haciendo referencia a todo el “Nuevo Mundo” se debe a que el procedimiento, como se desprende de los documentos, fue esencialmente el mismo en relación a la traducción en Mesoamérica, con lo cual se hace extensiva al resto de la práctica “menor” que se haya llevado a cabo durante esos años, ya que, como se sabe, las dos zonas más influyentes desde el punto de vista del interés lingüístico, lo son también desde el punto de vista del poder político por parte de la administración española: los virreinos de Nueva España y Perú.

de los textos doctrinarios que serían utilizados en la evangelización de las poblaciones andinas, contando para ello, por supuesto, con el concurso de teólogos, juristas y peritos en lenguas indígenas, especialmente en quechua y aymara, por ser las dos lenguas más extendidas o “generales” de la zona andina a la llegada de los españoles.

Casi de forma paralela a la traducción de los cantos, oraciones, narraciones, etc. del mundo precolombino al castellano, ocurre el fenómeno inverso de la traducción del castellano hacia las lenguas nativas con fines evangelizadores y de penetración ideológica con miras a la pronta toma del control político de las zonas conquistadas. Esta última práctica, lógicamente anterior a la otra por razones de viabilidad y congruencia con la postura de superioridad y dominancia con que el hombre europeo se enfrenta al indígena, tanto lingüísticamente como en todos los demás aspectos concernientes a la cultura judeo – cristiana⁶⁴, deja entrever con mucha más claridad los verdaderos propósitos que inspiraron la práctica traductora en el “Nuevo Mundo”, ya que vincula *directamente* el conocer al poder; es decir que mientras algunos cronistas (como Sahagún en el Antiguo México, por ejemplo, o Cristóbal de Molina en el Antiguo Perú) traducían para *conocer* y así poder *controlar* mejor el dominio español, los frayles, como el dominico Domingo de Santo Tomás (quien demostró la idoneidad del quechua como vehículo adoctrinante)⁶⁵ o el padre José de Acosta (en quien recayó la responsabilidad de la redacción de los documentos del

⁶⁴ Es lo que se conoce comúnmente como *glotocentrismo*, en lo lingüístico y *eurocentrismo* en cuanto a la creencia de una superioridad de la cultura occidental.

⁶⁵ Ver: Santo Tomás, Domingo de. *Gramatica o arte de la lengua General de los Indios del Perú*, Lima, Instituto de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1560

Concilio)⁶⁶ traducían para *imponer* una cosmovisión y una ideología que abriera el camino a la conversión y el bautismo por medio de la catequización. En ambos casos, no obstante, está presente el deseo de poder, sólo que en el caso de las traducciones del castellano al quechua ésta no se ve tan mediatizada por el conocimiento como sucede con las que se realizan en el sentido inverso, o sea, con la lengua castellana como Lengua Terminal. Hacemos esta aclaración porque en este matiz se desliza un importante tema de conflicto a raíz de las distintas interpretaciones que normalmente se hacen en relación a la intencionalidad de la práctica traductora por parte de los españoles en el “Nuevo Mundo”. Al parecer el hecho de que el afán de poder se vea tan mediatizado por la necesidad de conocer va a producir (insistimos, aunque sea para finalmente también dominar) un efecto tan paradójico como que la corona española tenga que implantar un sistema de censura tan fuerte sobre los textos relativos al mundo indígena a causa de la “infiltración” que se habría estado produciendo en la península de contenidos idolátricos que, más que favorecer la causa de la “extirpación” y justificación de la conquista española en tierras ajenas, lo que habría estado produciendo es beneficiar al demonio al hacerlo a él y sus “hechicerías paganas” cada vez más famosos entre los súbditos de la península.

“Desde que los frailes vieron en los indios – escribe Enrique Floresco – la materia ideal para hacer de su proyecto místico una realidad terrena, indagar su origen e historia pasada se convirtió en una atracción irresistible: significaba, para hombres como los

⁶⁶ Ver: Acosta, José de. *De procuranda indorum salute o predicación del evangelio en las Indias*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1954 [1588]

misioneros, que interpretaban la historia a través de las Escrituras y las Profecías, esclarecer la vinculación entre los pueblos americanos y la generación de Adán, descubrir por qué habían caído los indios en la idolatría y porqué se había reservado a los misioneros la tarea de extirparla y conducirlos a la verdadera religión. Es decir, el interés por el pasado indígena tenía para los religiosos un sentido trascendente: conocer los designios de Dios. Pero para la Corona y los miembros de la Iglesia secular, y aún más para los encomenderos, esta obsesión de los religiosos por desentrañar el pasado indígena, por valorar sus costumbres paganas, por interpretar sus idolatrías demoníacas con patrones que sólo se aplicaban a las naciones civilizadas, y por conservar y aún ensalzar sus formas de vida, llegaron a ser, más que medios para catequizar a los indios, formas de alentar su autonomía y propiciar su rebelión. Por eso no tiene nada de extraño que la Corona combatiera el proyecto de los misioneros, y que a partir de 1570 prohibiera las indagaciones sobre el pasado indígena e impidiera la publicación de las obras que los misioneros habían elaborado sobre su tradición y tradiciones.”⁶⁷

Un fenómeno como este hace pensar en una función de estos textos más allá de los propósitos iniciales para los que se concibieron. Y todavía más, hay quienes (entre los que se cuenta el mismo Florescano) han llegado a establecer

⁶⁷ Florescano, Enrique. “Concepciones de la Historia”. En: *Filosofía iberoamericana de la época del encuentro*, Madrid, Editorial Trotta, 1992, pág. 321

distinciones entre los textos de los conquistadores, cronistas y misioneros desde este punto de vista, llegando a postular que el trabajo de los dos primeros estaba motivado por el afán de poder y dominación, mientras que en el caso de los frailes habría sido predominantemente el amor y la admiración hacia esas culturas extrañas. Siendo este un punto de común conflicto, nos remitiremos a la clásica obra de Todorov, *La Conquista de América: la cuestión del otro*, para decir con él que “uno puede conocer mucho a otro, pero no por eso amarlo.”

Sea cual sea la postura al respecto, a nosotros nos interesa aquí dar cuenta del criterio y los mecanismos utilizados para dar solución – por parte del Tercer Concilio Limense – a los problemas de intraductibilidad a los que se vieron enfrentados los españoles, por cuanto ello nos permite entender particularmente la manera cómo se pensaron y realizaron las primeras traducciones españolas en suelo americano durante el siglo XVI. De estas reflexiones se puede, sin duda, comenzar a entender cómo la teoría de la traducción europea tuvo su aplicabilidad en el “Nuevo Mundo”, al tiempo de cómo esa nueva realidad, con sus motivaciones y desafíos específicos “adaptó” la teoría a esos requerimientos, actualizando la cara más instrumentalizadora de la traducción como práctica de dominación.

Tratándose de textos traducidos “al quechua”, queremos aclarar que sólo nos interesan, como dijimos, los criterios y los mecanismos utilizados para traducir, no los textos (escritos) en sí mismos, ya que no constituyen parte del corpus escrito en lengua española que aquí pretendemos analizar. Reiteramos

que nuestro propósito no es evaluar las traducciones (en el caso de estos textos tampoco podríamos hacerlo pues nuestro limitado conocimiento del quechua no nos lo permite), sino comprender la dinámica interna de los textos finales (las traducciones propiamente tales) de tal modo que esas traducciones sean consideradas como “literatura precolombina” (o traducciones coloniales), por una parte, y, por otra, constituyan la base de una estética basada en la traducción que habría tenido sus primeras manifestaciones en las postrimerías del mismo siglo XVI bajo la estrategia discursiva de la re – traducción.

Si los textos en quechua fueron escritos para dominar, al igual que los que fueron traducidos al castellano, la tensión que se impone es igual en ambos casos. Además, la “literaturización” está presente en ambas traducciones y, por lo tanto, la tensión oralidad – escritura rige la estructura de ambas traducciones. Si cuando el español traduce al quechua acomoda a su antojo (no es su lengua materna, no la domina realmente), cuando traduce al español lo hace “como puede”, porque desconoce muchas cosas del idioma nativo o, si las conoce, pretende demostrar que corresponden a contenidos “idolátricos”. El traductor – como dice García Yebra – “traduce lo mejor que puede”.

Un análisis de los textos traducidos al quechua, por cierto que completaría nuestro análisis de la “poesía quechua”, en el entendido que ampliaría la mirada hacia el género narrativo, pero hay que decir no sólo que esta supuesta carencia es la demostración de la subestimación que existe de la cultura indígena al interior de la actual sociedad mestiza, pues no es así, en este caso también responde a

una cuestión de contenidos, pues esos textos en quechua no tienen más que la “lengua”, y si acaso, porque tampoco es la “lengua” expresada libremente, sino manipulada (hasta el extremo de su alfabetización) por los intereses del conquistador. Nos interesan, reiteramos, como “traducciones”, pero más que ellas mismas, lo que en ella se puede ejemplificar de la teoría impulsada por los misioneros españoles en el Antiguo Perú. Es el marco conceptual el que nos interesa para entender la dinámica “tensa” de los textos “precolombinos”, por una parte, y cómo eso cristaliza en una primera manifestación “estética” con las primeras crónicas mestizas hispanoamericanas.

Como se sabe por los datos históricos que poseemos, el proceso de la conquista espiritual registraría tres momentos, cada uno de los cuales correspondiente a la actitud adoptada por los españoles hacia los indígenas en relación al éxito relativo del plan de conversión de los indios a la “verdadera y única fe”. Así, la mayoría de los historiadores han coincidido en distinguir estos tres momentos con los nombres de “euforia”, “decepción” y “represión”, correlativamente. La “euforia” correspondería el primer momento, cuando los españoles reportaban cientos y miles de bautismos diarios a la corona. Efectivamente, para los nativos americanos, politeístas, la asunción de “otro” Dios más entre los suyos no era en sí un problema, mal que mal era una práctica más o menos habitual a la que ya se encontraban acostumbrados después de miles de años de conquistas y subyugaciones internas entre la gran cantidad de pueblos existentes en el “Nuevo Mundo”. Para los indios “Jesucristo” era “uno más”, así que no había conflicto con aceptarlo, por muy Dios de los conquistadores que

fuera. El problema fue cuando los españoles, convencidos de la “profunda conversión” de los aborígenes, observaron que “Jesucristo” en realidad convivía con los otros dioses y que, por lo tanto, las prácticas “idolátricas” no habían sido extirpadas, ya que el Dios cristiano no había reemplazado ni desplazado a los “otros” dioses “paganos”. Este es el momento que se conoce como “decepción”, pues, como su nombre lo indica, los españoles sintieron que habían sido burlados (no sólo por los nativos, sino especialmente por el demonio) y que había que replantearse la estrategia evangelizadora si querían que el “bien” triunfara sobre el “mal”. Es, entonces, cuando se decanta el análisis por la opción de extirpar las idolatrías, primero, intensificando el método conocido de la violencia, es decir, destruyendo todo –incluso a los indios si es necesario– lo que significara otra visión del mundo que no fuera la cristiana. Es en este período en que la historia perderá la mayor parte de los que podrían haber sido los mejores documentos de las civilizaciones precolombinas. Y segundo, aparece la opción de “conocer mejor” a los indios, especialmente su lengua, para poder “reconocer” cuando están practicando sus “idolatrías”, sobre todo bajo el enmascaramiento, en apariencia convincente, de los rituales cristianos que ya habían rápidamente aprendido y que, como advierte Sahagún en su prólogo – parecen inofensivos pero no lo son. Escribe el fraile franciscano:

“Ni conviene se descuiden los ministros desta conversión con decir que entre esta gente no hay más pecados de borrachera, hurto y carnalidad, porque otros muchos pecados hay entre ellos muy más graves, y que tienen gran necesidad de remedio: los pecados de

idolatría y ritos idolátricos, y supersticiones idolátricas y agüeros y abusiones y cerimonias idolátricas no son aún perdidas del todo. Para predicar contra estas cosas, y aun para saber si las hay, menester es saber cómo las usaban en tiempos de su idolatría, que por falta de no saber esto en nuestra presencia hacen muchas cosas idolátricas sin que lo entendamos.”⁶⁸

“Destruir” y “conocer”, así, aparecen unidos bajo el mismo proyecto de dominación que globalmente inspira a los españoles en el “nuevo” continente. Que posteriormente – como señaláramos más arriba – ese trabajo de conocimiento adquiriera, por decirlo de alguna forma, cierta “autonomía” y que sirviera para “otros propósitos”, como pueden ser la defensa misma de los indios y sus derechos, es otra cosa. Sin duda que es un material valioso que hoy cada cual puede utilizar para diferentes propósitos, entre los cuales, por supuesto, se encuentra éste que hemos mencionado, pero no debemos confundir “amar” con “conocer”, pues son instancias existenciales diferentes. Como se sabe, sólo muy pocas obras de la conquista española están inspiradas manifiestamente en la conjunción de estos dos principios. Mencionarlas aquí se hace innecesario por la fama de que gozan, sobre todo la *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas, cuyo nombre ensombrece muchas veces al de Francisco De Vitoria, quien no merece menos reconocimiento por haber sido realmente uno de los primeros humanistas españoles que defendió la causa indígena desde el punto de vista del cuestionamiento de la legitimidad de España

⁶⁸ Sahagún, Bernardino. *Op. Cit.*, 1995, pág. 31

para invadir tierras ajenas. Más allá de estos casos insignes y matices entre otros “documentadores” de la realidad aborígen americana, el caso es que muy pocas veces el conocimiento va acompañado del amor al “otro”, lo que es un hecho que en sí hay que tomar en cuenta, pues entre muchas otras cosas, explica las *tensiones* que provocaron las primeras traducciones en el “Nuevo Mundo”, derivadas no sólo de la naturaleza misma de la traducción al confrontar dos lenguas, como hemos visto, sino también de la intencionalidad de poder que enmarca y define la situación comunicacional asimétrica entre el español y el indio.

Traducir es una práctica en sí compleja y conflictiva, pues propende a la integración, pero *siempre en favor de una de las dos partes* (tensión literalismo y sensualismo). Como la tendencia dominante era ya el sensualismo, que privilegia la Lengua Terminal, las opciones no eran tantas: o se traducía del quechua o aymara al castellano y *se privilegiaba el castellano*, o se traducía del español al quechua o el aymara y *se privilegiaba el quechua y el aymara*. Digamos estos son los dos caminos para “conocer” y “ser conocidos”, respectivamente. Pero la voluntad de poder hará una combinación, digamos, *viciosa* que en sí revela la escasa vocación por comunicarse realmente con el “otro”. Los españoles traducirán – siguiendo el método sensualista – del castellano al quechua, pero *privilegiando el castellano*, en vez del quechua que habría sido lo lógico para ese método. Vale decir que se traduce por el sentido, pero realmente utilizando

criterios *literalistas* que privilegian la Lengua de partida o Lengua Original⁶⁹. Esto explica, a nivel lingüístico, la “acomodación” que los españoles hacen desde muy temprano con el incomprensible “Nuevo Mundo “ americano para poder hacerlo, en realidad, “comprensible para ellos mismos. Se traduce para enseñar, pero no se ve a quién se le está enseñando, por lo que puede decirse que la enseñanza, en este caso, oculta al sujeto supuestamente beneficiado con tales conocimientos.

La “represión”, así, habría que verla como una etapa de agudización de este modelo comunicacional consistente en que, paradójicamente, la convivencia humana es concebida únicamente como el conjunto de estrategias, materiales y/o cognitivas, que permitan la eliminación del “otro”, física o simbólicamente. Este modo de concebir la traducción revelaría este modelo de convivencia y permitiría entender mejor porqué el mestizaje, asociado a la práctica traductora, no puede ser desvinculado hasta el día de hoy de su inherente conflictividad, a pesar de las buenas intenciones por verlo predominantemente como “integración”. La traducción puede comunicar y aún así hay presencia siempre de conflicto, de tensión, sólo que esa tensión puede ser reabsorbida funcionalmente al interior del diálogo social como un motor, un impulso que imprime dinamismo a la interacción.

En el caso de Hispanoamérica, pensamos que la tensión “mestiza”, basada en una traducción enmarcada por este tipo de situación comunicacional, ha devenido en ser “disfuncional”, pues tiende más a desintegrar la interacción social

⁶⁹ Podría decirse, siguiendo este absurdo metodológico, que los españoles se tradujeron a sí mismos, queriendo traducir al quechua.

que a enriquecerla⁷⁰. En fin, sea cual sea la posición sobre este punto, lo cierto es que la traducción en sí compromete un grado de tensión que, en el caso de Hispanoamérica, se duplica por el marco comunicacional asimétrico en el que se gesta y desarrolla. Es por ello que nos parece doblemente pertinente que la crítica hispanoamericana no desvincule el concepto de mestizaje al de “tensión” (síntesis y conflicto) y ponga sólo énfasis en su carácter “integrador”, que es sólo una de sus posibilidades. Si “conocer” y “amar” no van de la mano, “traducción” y “tensión”, por el contrario, van siempre.

No obstante, antes de que los expertos del Tercer Concilio Limense acordaran el criterio rector para normalizar las traducciones, tuvieron que ponerse de acuerdo en otro punto no menos difícil y capital, cual es determinar qué lengua se utilizaría como vehículo para tal propósito.

Como es sabido, el quechua y el aymara aparecían como las dos lenguas andinas mayoritarias a la llegada de los españoles, sin embargo, eso no solucionaba automáticamente el problema, pues al mismo tiempo estas lenguas se encontraban muy dialectalizadas, sobre todo el quechua al haber perdido el apoyo central de que gozaba durante el Incario en calidad de “runasimi” o “lengua general” del imperio. Por lo tanto, lo que tuvieron que hacer, más que elegir una lengua, fue “componerlas” para que sirvieran como medio para la catequización.

⁷⁰ Esta reflexión va un poco en la línea de lo que otros autores – como Arango-Keeth – entienden por “aculturación” o “alineación”, dependiendo de nivel de prejuicio cultural con que opere el traductor en las traducciones de textos “etnoliterarios”. “Aculturación”, en este caso, sería igual a decir “tensión funcional”, donde la diferencia enriquece el diálogo social.

El modo de proceder al respecto, nos lo explica sintéticamente Rodolfo Cerrón-Palominos:

“... siendo que la elección en favor de un dialecto específico iba en contra de una mayor audiencia entre los usuarios de las lenguas, quedaba descartada toda selección de tipo local, por lo que se optó por un registro de naturaleza composicional. De esta manera, por lo que toca al quechua, los traductores e intérpretes del concilio toribiano forjan el llamado *quechua general*, que es un constructo de base cuzqueña, depurada de sus peculiaridades léxicas y fonológicas, en este último caso en el nivel escrito. En lo que respecta al aimara, a su turno, se normaliza la variedad “pacase”, expurgándola de sus particularidades sobre todo léxicas. En ambos casos, desde el punto de vista ortográfico, y dado el paralelismo fonológico de las dos lenguas, se opta por una representación uniforme y libre de diacríticos, por lo que la escritura resultante, sobre todo en el caso del quechua, deviene hipodiferenciadora (no se distinguen las oclusivas laringalizadas de sus correlatos simples ni se grafica la posición velar / posvelar, tan típicas del quechua cuzqueño y del aimara en general). La alternativa composicional del Tercer Concilio constituye, como se ve, un claro ejemplo de

planificación idiomática tendente a resolver los problemas derivados de la fragmentación dialectal.”⁷¹

Así, una vez definido (“compuesto”) el medio para llevar a cabo las traducciones, tuvieron que ponerse de acuerdo en cuestiones más de fondo que comprometían al marco conceptual e ideológico con que se llevaría a cabo en la práctica esas traducciones. He aquí la parte más neurálgica de la arista política que comporta la traducción en el “Nuevo Mundo”, pues se revela cómo hasta la teoría general de la traducción, sus principios más básicos, se acomodan – en consonancia con toda la acomodación epistemológica que se venía haciendo desde Colón en adelante – para salvaguardar el objetivo de la imposición de España en las Indias. Así escribe Rodolfo Cerrón – Palomino sobre los criterios rectores acordados por el Tercer Concilio Limense para las primeras traducciones del castellano al quechua en el siglo XVI:

“Ahora bien, el principio rector que guió la traducción fue, según se declara, *la regla de interpretar sentido por sentido, mas que palabra por palabra*. Lo que supone dicho principio es, como puede inferirse, el establecimiento de una correspondencia designativa entre lo universos figurativos propios a los idiomas de partida y de llegada. Aquí, sin embargo, surgían dos problemas fundamentales: uno de tipo general, motivado por los referentes culturales completamente disímiles; otro de carácter ideológico, generado por el proyecto

⁷¹ Cerrón-Palomino, Rodolfo. “Las primeras traducciones al quechua y al aimara.” En: López, L.E. y Jung, I. *Sobre las huellas de la voz*, Madrid, Morata, 1998, pág. 102

evangelizador que perseguían las autoridades civiles y eclesiásticas. Uno y otro problema aparecen imbricados desde el momento en que – de acuerdo con los prejuicios etnocentristas y los intereses de conquista y dominación de la corona española – se daba por descontada la imposición cultural e ideológica mediante la apropiación y alineación del sistema referencial del mundo andino; lejos de buscarse un equilibrio entre los universos referenciales correspondientes a ambos idiomas. De esta manera la regla de traducción por el “sentido” aparece viciada desde un principio en razón de su carácter asimétrico e impositivo. En tal sentido, la obra de los intérpretes del concilio toribiano es clara muestra de una traducción hecha al servicio de la conquista y sujeción al amparo del poder colonial establecido.”⁷²

Como puede observarse, se tradujo según intereses ideológicos más que intereses comunicacionales. Podemos decir, siguiendo nuestros marcos conceptuales, que se tradujo libremente privilegiando la “lengua de partida”, o sea, según el sentido, pero “palabra por palabra”, literalmente. Sencillamente un absurdo, donde lo que se busca no es traducir, sino literalmente “trasladar” o “vaciar” los contenidos de la cultura judeo-cristiana “sobre” la otra lengua, utilizando sus formas, su “cuerpo”, como el mejor correlato cultural de lo que se entiende por “violación”. Es por esto que, dicho sea de paso, referirse a la “violación cultural del conquistador” no debe sorprender, pues, como se ve, no

⁷² Cerrón – Palominos, Rodolfo. *Op. Cit*, 1998, págs 104-105

tiene nada de exageración. Se utilizó, diríamos también, descaradamente “toda la tensión de la traducción” a favor de un solo propósito: dominar.

Bajo una situación como la descrita, cabe preguntarse, entonces, cuáles fueron los mecanismos que concretamente se utilizaron para llevar a cabo este propósito de usurpación a través de la traducción, de tal manera que los textos resultantes se encuentren tensionados⁷³ de la manera que hasta aquí hemos descrito.

Básicamente los problemas a que se enfrentaban estos traductores en la práctica son de dos tipos: por un lado, estaba el hecho de que, a partir de esta jerarquización se observaba que habían *conceptos nuevos para los cuales no se tenía un correlato andino* y, por otro, estaba la constatación de una *similitud simbólica entre ciertas manifestaciones rituales asociadas al culto religioso de*

⁷³ Hemos hablado genéricamente de “tensión” al referirnos a la traducción y de su identificación con la tensión texto/extra-texto del verosímil literario, todo lo cual funcionaría, según nuestra hipótesis, en las primeras letras hispanoamericanas. Sin embargo, como vemos, esta tensión de la traducción en Hispanoamérica es “doble”, pues se le agrega la situación de comunicación asimétrica que las genera. Por motivos de simplificación que ayuden a la comprensión, hemos preferido hablar sólo de traducción como tensión y dar por entendido el conocimiento, por parte del lector, de esa tensión ideológica a la que en este subcapítulo nos referimos. De hecho, pensamos que el valor de este trabajo no consiste en redundar sobre lo que ya se sabe, sino justamente en demostrar que la traducción, de cualquier forma, implica una tensión susceptible de ser elevada o elaborada como una estética en sí misma. No es sólo la dominación española la que “impone” una estética, sino también el hecho mismo de que una cultura “nueva” se levante sobre la base de una práctica traductora. Este segundo hecho para nosotros es más importante, desde el punto de vista de la vinculación entre mesticidad y traducción, pues es lo que diferencia a la América hispana de la sajona y, por ende, lo que demostraría la diferencia que hay entre una “conquista” que se impone con un uso de la traducción meramente *instrumental*, y otra que además de imponer y traducir instrumentalmente, instala potencialmente la traducción como una *estética*, un modo de expresión diferenciada a desarrollarse con el paso de los años.

ambos universos culturales que hacía, simplemente *por peligrosidad hacia el sistema de creencias dominante, los términos muchas veces intraducibles*. Este segundo problema, hay que decirlo, en cualquiera otra circunstancia, en vez de ser un escollo para la traducción la habría allanado, al menos en lo que se refiere a los obstáculos de intraductibilidad. Los intérpretes estaban demasiado preocupados del poder, por lo que a sus ojos estas equivalencias no significaron más que un peligro de contaminación y asociación entre los referentes en detrimento de la ortodoxia cristiana.

“Pues bien – dice Cerrón – Palominos –, para salvar tales escollos se optó por alternativas de solución que, después de todo, ya habían sido llevadas a la práctica en las traducciones efectuadas al náhuatl y a otras lenguas indígenas mesoamericanas. La primera alternativa consistió en la traducción de las “realidades no estructuradas” mediante el recurso de elementos léxico-semánticos nativos, previa adecuación designativa de los mismos, muchas veces ayudadas por perífrasis y circunloquios de naturaleza explicativa; la segunda se inclinó por los préstamos, previa indianización (como diría el Inca Garcilaso) de acuerdo con los cánones de la lengua de recepción. Lejos de ser excluyentes, ambos procedimientos podían combinarse sobre todo allí donde no había riesgo de evocaciones peligrosas.”⁷⁴

⁷⁴ Cerrón – Palominos, Rodolfo. *Op. Cit.*, 1998, pág., 105-106

De esta manera, expuesto el criterio de traducción utilizado, los problemas concretos y las soluciones planteadas para resolverlos, sólo nos restaría ejemplificar con algunos casos estas soluciones para observar, con mayor claridad, el modo efectivo con que operó el Tercer Concilio Limense en el siglo XVI.

Las soluciones de **adaptación**, en la práctica se dieron en dos modalidades:

- a) **La adaptación directa:** los términos del quechua y el aymara que no satisfacían una equivalencia de significado en castellano, vieron restringido o ampliado el propio campo de significación para satisfacer la necesidad de “vaciamiento” del universo de significación occidental dominante. Cerrón – Palominos nos ofrece el siguiente ejemplo:

Castellano	Quechua	Aimara
Señal	unancha	=
reino, cielo	<i>capac</i>	capaca
soberano	hanac pacha	harac pacha
tentación	collana, huateca	=
esperanza	suyana	huaquiña

Sólo en el caso de “capac” se revela esta situación, ya que el término quechua “capac” posee un campo de significación mucho más amplio que el que se le asigna en castellano. “Capac” es un término que designa relaciones de “espacio” y de “tiempo” a la vez; se refiere tanto al espacio físico como a una

dimensión, una referencia de localización; denota “un instante” y también la duración de un acontecimiento sin importar si es presente, pasado o futuro. La razón de esto estriba en que en el quechua el tiempo es “visible” y ocupa “un lugar” físico, ocupa un espacio. Así, el pasado está (al contrario que para un europeo) “en frente”, “donde se le puede ver”, el futuro está “atrás”, porque es desconocido, invisible, y el presente está “arriba” observándolo todo, dominando la integración entre pasado y futuro. Restricciones de significado como estos los encontramos, por supuesto, en muchos otros términos todavía más estratégicos desde el punto de vista de la imposición cultural. Es el caso de:

Quechua	Aimara	Castellano
<i>hucha</i>		pecado
ruraquen	luriripa	creador
muchay	hampatiña	la acción de “adorar” “reverenciar” o “saludar”

“Hucha”, por ejemplo, nunca tuvo el significado condenatorio de “pecado”, equivalía más bien a “pleito”, “negocio”, “derecho”, “responsabilidad”.

- b) **La perífrasis:** cuando la adaptación léxica no era posible, por no existir en la Lengua de Llegada un término con designación ajustable, se recurre a la solución perifrástica, utilizando, por supuesto, patrones de uso ya existentes en esa lengua. Así ocurre en las traducciones de:

Castellano	Quechua	Aimara	Traducción
Creer concebir	iñiy runa tucuy	yasaña haque tucuña	“decir sí” “devenir en ser humano”
Amar misericordioso	Sonco cay huaccha cuyac	chuyma cancañ huaccha coyri	“Ser corazón” “amador de pobres”

O este otro ejemplo, donde todavía se aprecia mejor la adaptación por perífrasis:

Castellano	:	fruto
Quechua	:	viccayquimanta pacarimuc lesus huahuayqui
Aimara	:	puracmata yuriri lesus huahuama
Traducción	:	(Tu hijo Jesús, nacido de tu vientre)

En cuanto a los “**préstamos**” como solución, hay que decir que, tratándose de un problema de peligrosidad por equivalencia, la explicación de su viabilidad radica justamente en que la palabra extranjera (incomprensible) aparece entonces como una manera de impedir que se establezca el paralelo. Tales son los casos de nombres como *Dios, virgen, gracia, ángel, persona, espíritu, sacramento, misa, diezmo, primicia, padrino / madrina, ahijado*, etc.; o de verbos del tipo *bautizar, confesar, comulgar*, e incluso *ayunar*.

Muchas de estas palabras aparecen insertadas en textos quechua, incluyendo los que han llegado hasta nuestros días en calidad de “poesía quechua”. Hay que decir, además, que la incrustación de estos términos muchas veces se modula según las reglas de composición y derivación gramatical de la lengua de llegada, creándose, por consiguiente, verdaderos “neologismos”

innecesarios desde el punto de vista de esa lengua, evidenciándose, una vez más, la voluntad de apropiación cultural que se perseguía con la práctica traductora. También el uso de la cita o de la explicación parentética, como acompañamiento de la introducción del término foráneo, viene al caso como recurso para hacer más comprensible el sentido justo allí donde éste es más oscuro.

Ya Garcilaso advertía de este fenómeno de contaminación del quechua con expresiones castellanas, tales como: “¿Cristiano baptizascachu canqui?”, donde no hay más que una palabra en quechua (“canqui”, que significa “eres”), por que las dos primeras son castellanas: “cristiano”, que no requiere explicación, y “baptizascachu” que no es más que el adjetivo “bautizado” pero “quechuizado”.

Muchos podrían ser los ejemplos de este recurso, pero ocuparían un espacio que no serviría para aclarar mejor su sentido que este ejemplo que da el propio Garcilaso en relación al “Confisionario” que le había enviado su discípulo Diego de Alcobanza. Lástima que, al mismo tiempo, el ilustre mestizo se refiriera en términos tan poco justos al intentar una explicación de este fenómeno tan difundido en el régimen diglósico y estamental establecido durante la colonia. Sumándose, al parecer, a la idea de Domingo de Santo Tomás de que estos préstamos eran “provechosos barbarismos” o “hurtos”, Garcilaso dice que “los mismos indios discretos y curiosos han usurpado de la lengua española e introduciéndolas en su lenguaje, mudándolas a su manera de hablar, que hacen esto los indios el día de hoy elegantísimamente por ayudar a los españoles con

los vocablos que les faltan, para que puedan decir lo que quisieren y ellos entender mejor lo que les predicaren.”⁷⁵

Este es, en resumen, el panorama con que se presenta el Tercer Concilio Limense, instancia normalizadora de la traducción e inauguradora, como se ha dicho, de la primera práctica traductora en América del Sur. Como se desprende de este boceto, podemos advertir que:

1. La traducción en América del Sur es continuación de los criterios con que se había traducido antes en Mesoamérica.
2. Los criterios predominantes para traducir son según el sentido (sensualismo), pero privilegiando la Lengua Original o Lengua de Partida (literalismo), lo que vicia el proceso al ser un contrasentido. Se lleva a cabo una “adecuación” arbitraria de la teoría general de la traducción para ajustarla a los verdaderos propósitos subyacentes a la práctica misma.
3. Tanto el criterio adoptado como las soluciones implementadas para llevar a cabo la traducción revelan el fuerte contenido ideológico de dominación que las motivaba.

⁷⁵ Citado por Cerrón – Palominos de la *Historia general del Perú* del Inca Garcilaso, *Idem.*, pág. 111

4. La asimetría de la situación de comunicación establecida entre traductores y “traducidos” hace que la tensión inherente a cualquier práctica traductora se intensifique o “duplica” al adquirir este “instrumento” de comunicación intercultural un valor político, en tanto que herramienta eficaz para la sujeción del “otro traducido”.

En términos específicos de nuestro marco teórico, y en relación con todo lo anteriormente expuesto, diríamos que la práctica traductora en el “Nuevo Mundo”, a su vez, revelaría:

1. La importancia capital de la traducción como instrumento para la dominación política y, por consiguiente, el establecimiento de la sociedad colonial.
2. La vinculación que existiría, por consiguiente, entre traducción, mestizaje y tensión intercultural.
3. Que las primeras “letras” (literalmente) hispanoamericanas son producto de esta primera traducción y, por ende, arrastran dentro de sí esa tensión entre *integración* y *conflicto* inherente, por un lado, a la práctica traductora en sí como, por otro, al uso ideológico al que se ve asociada.
4. Que la primera literatura hispanoamericana (la precolombina) instalará las bases para una ficcionalización marcada por estos rasgos de mestizaje,

traducción y tensión, donde los mecanismos de verosimilitud se identifican con la tensión entre literalismo y sensualismo, a la vez que con la tensión ideológica asociada al criterio viciado de las primeras traducciones.

Es por estas razones que, además de lo que hemos dicho en el subcapítulo anterior referente a nuestra adhesión a una perspectiva que entiende a la traducción como tensión y que, por lo mismo, la vincula con la teoría general de la interpretación (traducción como interpretación), desligándola de cualquier asociación “mecanicista” u “objetivista” (traducción como transcripción), deberíamos añadir – a la luz de la primera práctica traductora del Tercer Concilio – que nuestra perspectiva teórica en esta investigación se inscribe en lo que se conoce desde hace relativamente pocos años como “teoría poscolonialista de la traducción” o “traducción poscolonialista”, ya que este planteamiento teórico, basándose en el presupuesto compartido por nosotros de la imposible neutralidad del traductor, pone el acento en la “hibridación” como concepto clave para la comprensión de los textos y pone énfasis en la “visibilidad” del traductor como sujeto intencional y “creador” de los mismos. La “hibridación” afectaría, así, no sólo a los textos originales, sino también a la relación entre los textos y las dos culturas.

“En los últimos años – escribe Amparo Hurtado Albir – se han analizado algunos aspectos relacionados con la traducción y el poscolonialismo. Como Dice Carbonell, *la traducción es consustancial a la experiencia colonial y poscolonial, el paso entre*

identidades y todo aquello que las constituye: lenguas, culturas, experiencias temporales y geográficas (...) Carbonell, por su parte, afirma que el enfoque poscolonial supone *un nuevo paradigma de aproximación a la traducción cultural* y, añade: *La **traducción poscolonial**, como traducción y poder, es un paso más allá de la descripción de los mecanismos manipuladores que se dan en el paso de **todo texto** de una cultura a otra.* Este autor distingue tres grandes áreas en torno a las cuales se articula el análisis de la traducción como medio de colonización: 1) el análisis histórico de la traducción como medio de colonización; 2) el análisis de la recepción de obras entre contextos en los que hay diferencias de poder; 3) el desarrollo de prácticas de traducción que desestabilicen el control ejercido por las instituciones colonizadoras. De este modo, en la investigación en este ámbito convergen: estudios de teoría y crítica literaria, estudios sobre la deconstrucción, investigaciones antropológicas e historiográficas, estudios culturales de la Traductología, etc.”⁷⁶

Con este último alcance cerramos este subcapítulo del marco teórico de la presente investigación, esperando que haya quedado lo suficientemente bien expuesto el conjunto de presupuestos teóricos e ideológicos que, hasta aquí, definirían nuestra idea de traducción como tensión “Inter – textual (texto / extra-texto), a partir de la identificación “Lengua Original – Lengua Terminal” con la

⁷⁶ Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y Traductología (Introducción a la Traductología)*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 624-625

dinámica “abierto – cerrado” del verosímil literario; y también como tensión “ideológica”, en tanto instrumento de dominación y reproducción de una situación de comunicación asimétrica entre “traductores” y traducidos”.

En lo que sigue, sin embargo, todavía cabe que abordemos la siguiente pregunta: ¿Qué rol juega en todo esto la conocida tensión entre oralidad y escritura? Si hemos hecho una “identificación” entre la dinámica tensa del verosímil literario y la evolución “pendular” de la historia de la traducción entre literalismo y sensualismo, ha sido porque estamos pensando que la primera traducción del “Nuevo Mundo” es indesligable del proceso de “escrituración” a que se vieron compelidas las sociedades orales indígenas a la llegada del hombre europeo, con lo cual estamos afirmando que traducir, en este caso, hasta presupone como fin último la consignación de los contenidos orales en el código de escritura alfabética latina “dominante”. Por lo tanto, traducir en el espacio del “Nuevo Mundo” es una práctica instrumental que expande sus límites más allá de sus contornos tal y como los conocemos en la actualidad, incluyendo otros modos que, sin alcanzar el nivel de equivalencia de sentido, concurren como estrategia “traductora” en el plano “oralidad – escritura” para *enseñar con ejemplos* al destinatario europeo las “novedades” que las Indias *ocultaban*. Nos referimos a la *transcripción*, específicamente a la transcripción *alfabética* que, en muchos casos sirvió a los cronistas como *primer* (y a veces último) *paso* para el complejo propósito de “trasladar” el mundo indígena, desde su lengua original, a la comprensión europea por medio del castellano y/o el latín como lengua de control.

Veamos a continuación, entonces, cómo en el plano de la tensión entre “oralidad y escritura” observamos que la traducción opera bajo la forma incipiente y básica de la “transcripción”, y veamos también cómo la traducción “impone” (como metáfora de la conquista) todas estas tensiones que antes hemos desarrollado y observado a través de la relación entre oralidad y escritura en el mundo americano.

4. *Oralidad y escritura como tensión “traductiva”*

Como hemos dicho en la introducción, este trabajo – como cualquier otro – se inscribe dentro de una línea de investigación que lógicamente la precede y que, por lo mismo, justifica su desarrollo por la capacidad relativa que tenga de hacer un aporte a dicha línea, ya sea para corregirla constructivamente o simplemente mejorarla. En nuestro caso, como se sabe, esta línea está marcada por la perspectiva crítica de autores como Angel Rama, Edmundo Bendezú, Antonio Cornejo Polar, Martín Lienhard, etc..que, en su conjunto, podríamos decir que comparten la idea general de que existiría una literatura latinoamericana “otra” que se definiría por la “transculturación”, la “heterogeneidad”, la “interferencia”, la “diglosia”, etc.. como rasgo cultural, según sea el caso de quien lo exponga. Es decir, que habría una línea de pensamiento que propone la “contaminación” intercultural (la mesticidad) como una característica esencial para comprender un “tipo” de literatura que, muchas veces desplazada hacia la marginalidad de las subliteraturas, contendría los elementos más definitorios para la delimitación de

una estética literaria americana “diferenciada” de una “otra” europea. Títulos como *Transculturación narrativa en América Latina*, *La otra literatura peruana*, *Escribir en el aire* y *La voz y su huella*, respectivamente según el orden de los autores más arriba mencionados, ocupan especial mención a este respecto.

“La configuración “heterogénea” – escribe Lienhard en el prólogo a *La voz y su Huella* – de los textos alternativos se singulariza por la presencia semiótica del conflicto étnico-social; yuxtaposición o interpenetración de lenguajes, formas poéticas y concepciones cosmológicas de ascendencia indo-mestiza o europea. La ausencia de cualquier tradición homogeneizadora, normativa, es flagrante. Pensamos poder mostrar, sin embargo, que un denominador común existe en todos los textos de la literatura alternativa: el traslado – por “filtrado” que sea – del universo oral a la escritura en un contexto que llamaremos “colonial”, caracterizado por la discriminación de los portadores de este universo, los sectores marginados de ascendencia indígena o africana.”⁷⁷

Tal idea, basada en el concepto de “heterogeneidad” desarrollado por Antonio Cornejo Polar hacia fines de los años setenta en su ya citado artículo “El Indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”, publicado en la *Revista de crítica literaria latinoamericana* de Lima, la vemos claramente expuesta por este mismo crítico peruano, casi veinte años más tarde,

⁷⁷ Lienhard, Martín. *Op. Cit.*, 1990, pág. 18

en su libro *Escribir en el aire*, donde leemos, en el primer capítulo (“El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el “diálogo” de Cajamarca”) lo siguiente:

“Sin duda la exigencia de comprender la literatura latinoamericana como un sistema complejo hecho de muy variados conflictos y contradicciones obliga a examinar, en primer término, el problema básico de la duplicidad de sus mecanismos de conformación: la oralidad y la escritura, que es previo y más profundo, en cuanto afecta a la materialidad misma de los discursos, del que surge de situaciones propias del bi o multilingüismo y de las muchas formas de la diglosia.

Es obvio que la oralidad y la escritura tienen en la producción literaria sus propios códigos, sus propias historias y que inclusive remiten a dos racionalidades fuertemente diferenciadas, pero no lo es menos que entre una y otra hay una ancha y complicada franja de interacciones. Todo hace suponer que en América Latina esa franja es excepcionalmente fluida y compleja, especialmente cuando se asume, como debe asumirse, que su literatura no sólo es la que escribe en español o en otras lenguas la élite letrada –que, por lo demás, muchas veces resulta ininteligible si se mutilan sus entreverados vínculos con la oralidad.”⁷⁸

⁷⁸ Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*, Lima, Editorial Horizonte, 1994, págs. 25 – 26

En ambos planteamientos, como resulta evidente, existe una coincidencia en relación a asignarle al “traslado” de la oralidad indígena a la escritura europea un rol decisivo en la conformación de una literatura “otra”, diferenciada, alternativa, hispanoamericana. No es el caso ahora adentrarnos en las particularidades teóricas que sustentan estos planteamientos, pues no es nuestro propósito aquí ahondar en cuestiones que, al amparo de una ya extensa bibliografía, gozan actualmente de una aprobación bastante generalizada entre los más prestigiosos críticos del ámbito de los estudios literarios hispanoamericanos. Insistir, por lo tanto, en la pertinencia y/o la necesidad de que se reconozca la trascendencia de este “traslado” de la oralidad hacia la escritura es, a nuestro modo de ver, hoy por hoy, una “obviedad fundamental” para abordar teóricamente cualquier planteamiento hispanoamericano que se precie de mínimamente serio.

No obstante, esto no significa que el importante camino abierto por los investigadores de la oralidad americana, especialmente de las letras, haya que darlo por concluido, como si se tratase de una realidad inmóvil o un hallazgo arqueológico “empírico” que no admite posibilidad alguna de interpretación, perfeccionamiento o simplemente de “profundización”. Estamos seguros que nada se ha encontrado más lejos de estos críticos que un espíritu “científico” como ese.

En ese sentido, entonces, es que intentaremos sustentar nuestro punto de vista teórico sobre la relación entre oralidad y escritura como una relación “tensa”⁷⁹ (lucha de fuerzas entre complementariedad y separación), proponiendo a

⁷⁹ Sólo a modo ilustrativo habría que recordar la imagen “violenta” que ha prevalecido del famoso “diálogo de Cajamarca” entre el Inca Atahualpa y el padre Valverde, a partir de las diversas versiones que difundieron los cronistas. Con justa razón Antonio Cornejo Polar ha

la traducción como la práctica lingüístico – cognitiva que opera en la base de esa tensión ya reconocida ampliamente por la crítica como un *elemento articulador* que, lejos de ser un efecto de esta tensión, sería justamente la que la provoca y hasta si se quiere alimenta al transcurrir los años posteriores a la segunda mitad del siglo XVI, todo el XVII y, sin duda alguna, con proyección hasta nuestros días a través sobre todo de las llamadas literaturas “alternativas”.

La primera pregunta que nos ha inducido a esta sospecha proviene justamente de la reflexión “pura” que han hecho múltiples lingüistas e investigadores del campo de las ciencias cognitivas sobre las relaciones entre oralidad y escritura y, *grosso modo*, se formula de la siguiente manera: ¿es siempre la relación entre oralidad y escritura una relación tensa? o, de otra forma, ¿es posible la complementariedad entre oralidad y escritura? Con el objetivo de no detenernos mucho en cuestiones teóricas que nos desvíen de nuestro propósito, diremos que la tendencia que se percibe, en la actualidad, por parte de algunos investigadores sobre el tema es a intentar plantear una posible complementariedad entre oralidad y escritura, justo allí donde tradicionalmente ha prevalecido una visión *separatista*, por llamarla de algún modo.

“En estos debates – escribe D.P. Pattanayak –, lo que se pasa por alto es el hecho de que la cultura escrita es una estrategia por excelencia. No es como si ser iletrado fuera equivalente a no ser humano ni civilizado. Lo que hay que ver es el grado y el tipo de

llamado a este famoso episodio “el grado cero” de la interacción entre oralidad y escritura (Cf. Cornejo Polar, Antonio. *Op. Cit.*, 1994)

racionalidad de los iletrados y los analfabetos, y luego mostrar cómo la capacidad de leer y escribir amplía y enriquece cualitativamente esa racionalidad. Tanto los iletrados como los analfabetos están insertos en el ámbito de la cultura escrita, y por consiguiente las modalidades letrada e iletrada de discurso se complementan, en lugar de contrastar una con la otra. Se debe entender que la capacidad de leer y escribir no es una solución para todos los problemas, sino un problema a ser examinado por derecho propio.”⁸⁰

Tal perspectiva, al parecer aún minoritaria al menos en el campo teórico, resulta particularmente interesante para nosotros en cuanto a dos cuestiones: la primera, dice relación a la importancia indirecta que le otorga a la oralidad como un “modo” a ser valorado en sí mismo (o desde sí mismo) y no necesariamente siempre desde los “ojos” (muchas veces un tanto despreciativos) de la escritura; y la segunda, dice relación con la apertura que esta reflexión hace en cuanto a la posibilidad de que, cambiando la perspectiva (¿ideológica?) la interacción entre oralidad y escritura no sea siempre “conflictiva” como hasta aquí ha parecido “inevitablemente” ser. Como hemos dicho antes, textos y opiniones que apunten en esta dirección han fructificado bastante en los últimos años, lo que probablemente se explica por el cambio de orientación epistemológico que está experimentando todo el cuerpo del quehacer científico occidental, especialmente en lo que a las ciencias sociales se refiere. Este punto lo retomaremos hacia el final de la investigación, a modo de reflexión concluyente sobre lo que podría

⁸⁰ Pattanayak, D.P. “La cultura escrita: un instrumento de opresión”. En: Olson, David y Torrance, Nancy. *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1998

aportar la oralidad (en este caso la amerindia) a las dificultades racionalistas que todavía hoy impone la traducción como expresión “trabada” de la comunicación humana. Por ahora, concentrémonos, pese a la tentación de seguir otros caminos, en lo que ahora mismo nos concierne: la posibilidad de que la interacción entre oralidad y escritura no sea siempre ni necesariamente “tensa”.

Ahora bien, si esta posibilidad es cierta, entonces, cabe preguntarse por qué más allá de las pretensiones del Inca Garcilaso por “armonizar” los dos mundos a través de múltiples estrategias discursivas inspiradas en ideales neoplatónicos, la imagen que prevalecerá (incluso por parte de los letrados cronistas) de la Conquista será la de un suceso “tenso”, incluso irreconciliablemente violento; y todavía más, cabe preguntarse ¿porqué a pesar de los esfuerzos del mismo Garcilaso por presentar el “diálogo de Cajamarca” como un diálogo “posible”, lo que prevalece es siempre en los relatos de la Conquista es justamente lo contrario, la imposibilidad de una complementariedad? Recordemos que en la narración de Garcilaso en *Comentarios Reales* lo que hace fracasar el “diálogo” no es la “imposibilidad”, por parte del Inca de aceptar o comprender la “otra lengua”, sino el mal entendimiento inherente a la traducción como único, inevitable y hasta casi lamentable instrumento intercultural para la comunicación entre dos pueblos usuarios de dos lenguas distintas. Para Garcilaso el “conflicto” entre oralidad y escritura se “superaría” fácilmente en el plano de la oralidad, dejando justamente a la escritura afuera (¿por innecesaria?) de la escena. Hay que tomar en cuenta que para Garcilaso, en última instancia, la conquista no

existió, pues los indios estaban providencialmente “destinados” al recibimiento de la fe cristiana.

“Finalmente, y es lo que interesa subrayar –dice Antonio Cornejo Polar –, la versión de Garcilaso resta toda importancia al libro e instala íntegramente el drama de Cajamarca en el horizonte de la pura oralidad. Discordantes respecto al significado de otras crónicas, los *Comentarios* imaginan la catástrofe como obra de la codicia y construyen un espacio en el que el diálogo (insisto, sin interferencia de la letra) hubiera sido posible. No es nada casual que Garcilaso se detenga en considerar las precauciones que adoptó Atahualpa para que el intérprete cumpliera bien su cometido (incluyendo la de hablar en la lengua del Chinchaysuyo, que era la de Felipillo), aunque al final la traducción resultara *bárbara*”. En cierto sentido, retirada la escritura de la escena, el bilingüismo resulta ser una valla superable: *hablados* el quechua y el español pareciera que no se repelieran, como sí sucede cuando el cruce se establece entre oralidad y escritura.”⁸¹

La duda que se abre ahora es, en consecuencia, si para Garcilaso hay que quitar del medio a la escritura (el libro, la “Biblia” en este caso) por “irrelevante” o porque de no quitarse surgirán los problemas; en otras palabras, lo que no queda del todo claro es si la escritura es o no un elemento “relevante” en la relación

⁸¹ Cornejo Polar, Antonio. *Op. Cit.*, 1994, pág. 44

intercultural. Astutamente nuestro cronista cambia el foco de atención que tradicionalmente se le había dado al “libro” y concentra la mirada del lector en el diálogo “posible” entre españoles e indígenas. No nos parece tan claro que Garcilaso no le dé importancia a la escritura en relación con el diálogo intercultural, pero lo que sí podemos afirmar es que la “armonía” para Garcilaso es una realidad simbólica que se encuentra “más allá” de la escritura, no depende de ella y está garantizada “providencialmente” con independencia de la interacción entre oralidad y escritura. De tal modo, para nuestro cronista mestizo, oralidad y escritura, no implican *necesariamente* “tensión” como *conflicto*, pues no afectan a la “posibilidad” que ofrece el “diálogo” en el plano de la oralidad.

El desastre, por el contrario, proviene de la excesiva codicia de los españoles incapaces de esperar a que “concluya el diálogo” entre Valverde y Atahualpa sin avalanzarse sobre los indios para arrebatárles sus riquezas. Tal solución de “aminoramiento extremo de la escritura”, por supuesto, como apunta Antonio Cornejo Polar, resulta paradójica si se piensa que el mismo Garcilaso ofrece la escritura (de su crónica) como un medio de traspaso (y conciliación) de la oralidad quechua al castellano escrito.⁸²

Pero el tema no se agota allí, pues resultaría muy reducido explicar toda la tesis de una “conciliación” únicamente a través del “aminoramiento” de la escritura. Lo que queremos decir es que, al mismo tiempo, Garcilaso, como se sabe, se muestra en todo momento muy crítico con la actuación del intérprete

⁸² Cf. Cornejo Polar, Antonio. *Idem.*, 1994

Felipillo, hasta el punto, como se ve en cita 76, de interpretarla dentro del campo semántico de la “barbaridad”. Como señala Antonio Cornejo Polar la “traducción como fracaso” coincide con el núcleo central de la crónica de Juan de Betanzos.

Como se ha visto, Garcilaso es muy crítico frente al comportamiento del *lengua* que actúa en Cajamarca. Este tema es el núcleo del tema de Betanzos (español quechuahablante, casado con una *ñusta* de la misma *panaca* que Atahuallpa). En su versión pone especial cuidado en dejar en claro el fracaso de la traducción (libro se traduce como pintura, por ejemplo). El fragmento seleccionado por el crítico peruano es el siguiente:

“...Y estando en esto vino a él fray Vicente de Valverde y trajo consigo un intérprete y lo que le dijo fray Vicente al Ynga bien tengo yo que el intérprete no se lo supo declarar al Ingá porque lo que dicen los señores que allí se hallaron y pegados a las andas del Ynga que lo que la lengua dijo al Ynga fue que el padre sacó un libro y abriólo y la lengua dijo que aquel padre era hijo del sol y que le enviaba el sol a él a le decir que no pelease y que le diese obediencia al capitán que también era hijo del sol y que allí estaba en aquel libro aquello y que así lo decía aquella pintura por el libro y como dijo pintura pidió el Ynga el libro y tomólo en sus manos abriólo y como él viese los renglones de la letra dijo: esto habla y esto dice que eres el hijo del sol yo soy también hijo del sol respondieron a esto sus indios y dijeron en alta voz todos juntos: así es Capa Ynga

y tornó a decir el Ynga en alta voz que también él venía de donde el sol estaba y diciendo esto arrojó el libro por ahí.”⁸³

Como se observa, el tema de “criticar la traducción” no era nuevo tampoco para Garcilaso, ni mucho menos él lo estaba inaugurando. ¿Tiene esto algo que ver con la “estrategia de conciliación” que exhibe en sus *Comentarios Reales* entre el mundo indígena y el español?

Pensamos que sí, porque Garcilaso tiene que justificar de alguna manera ciertos “datos” históricos que aparecen en su crónica y que, por mucho que él se empeñe en ajustar a su interpretación, no puede falsear. Nos referimos al hecho de que efectivamente hubo una confrontación bélica entre los dos bandos que quedaría retenida por la conciencia andina como un hecho traumático hasta nuestros días. ¿Fue sólo a causa de la ambición de los españoles? Consideramos que en el horizonte ideológico de Garcilaso esta respuesta resulta insuficiente, ya que para el Garcilaso esa única explicación sería equivalente a aceptar la maldad esencial de los españoles, una especie de bajeza moral “intrínseca” que en nada aporta a su proyecto “conciliatorio”. Una explicación así, por el contrario, aumentaría la divergencia al establecerse cualquier tipo de superioridad moral de uno de los bandos. Tiene que haber ocurrido “algo”, y este algo es “un mal entendido” que, si bien no anula la explicación anterior, al menos la complementa aminorando sus efectos. Es en relación a este punto que, para nosotros, surge

⁸³ Betanzos, Juan de. *Suma y narración de los Incas*. Transcripción, notas y prólogo de María del Carmen Martínez Rubio (Madrid: Atlas, 1987), pág. 277 (citado por Antonio Cornejo Polar en *Op. Cit.*, 1994, pág. 45)

otra paradoja interesante en Garcilaso, tan interesante como las que hace notar Antonio Cornejo Polar: nos referimos al hecho de que Garcilaso cree plenamente (confía) en el “diálogo”, pero no así en la traducción, siendo que ésta es condición *sine qua non* para el éxito de aquél.

Pensamos que, incluso más allá de Garcilaso, la conciencia de las dificultades de la traducción es un hecho que cruza transversalmente todas las versiones de la Conquista e impacta a la memoria indígena americana de forma traumática, incluso mucho antes de que se tomara en cuenta el conflicto entre oralidad y escritura. Suponemos que, con todo lo que hemos dicho, no será necesario que aclaremos nuestra completa adhesión a la importancia de haber resaltado críticamente esta tensión, pero nos preguntamos si ha sido la interacción entre oralidad y escritura por sí misma la que ha importado esta tensión, si ha sido su mala convivencia la que ha impuesto una particular tensión “traductiva” a las letras hispanoamericanas, si ha sido una tensión “natural” que emana de la imposible relación entre estos dos códigos la que ha tensionado la comunicación intercultural o, por el contrario, si ha sido la traducción la que ha impuesto su tensión a esta interacción entre ambos códigos. Sea cual sea la respuesta estaremos contribuyendo a esclarecer las relaciones que existiría entre la práctica traductora, tanto como actividad lingüístico – cognitiva general , como instrumento específico de dominación en el espacio del “Nuevo Mundo”.

Queremos decir que probablemente existan conexiones determinantes entre estos dos “hechos” que pueden revelar algunos aspectos interesantes

relativos a la construcción de una identidad hispanoamericana a partir del siglo XVI.

¿Qué relación existe entre oralidad – escritura y traducción en el marco de la situación de comunicación generada por la conquista durante el primer siglo colonial? ¿Qué importancia tiene para la traducción el hecho de que las dos lenguas enfrentadas hayan sido codificadamente distintas?, ¿se puede considerar, acaso, a la interacción entre oralidad y escritura como una forma de la traducción, aunque sea incipiente? Lienhard se refiere a “trasladar” desde la oralidad a la escritura y a las “filtraciones” que este traslado produciría. ¿No recuerda eso a la *translatio* como antiguo étimo de la traducción?, ¿No es acaso esa “interacción” a que se refiere Antonio Cornejo Polar, entre oralidad y escritura, otra forma de decir “trasladar”, según el lenguaje de Lienhard? Quizás sea muy apresurado y resulte hasta exagerado plantear en este momento a la traducción como base articuladora de la relación oralidad – escritura, sobre todo porque eso es justamente parte (no lo esencial) de lo que este trabajo pretende demostrar al intentar posicionar a la traducción como un fenómeno generador, no sólo de unas “letras” hispanoamericanas, sino de una “estética” diferenciada. Sin embargo, pensamos que existirían dos pruebas que permitirían sustentar teóricamente la idea de que la traducción incluye a la relación oralidad – escritura y articula esa relación de tal forma que impone, al menos en el marco de la conquista española, una particular tensión; todo lo cual, viceversa, también contribuiría a explicar porqué la traducción en este mismo marco (y a partir de él) se identifica como una tensión entre oralidad y escritura.

La primera prueba sería la constatación, como hemos visto, de la predominancia, tanto entre cronistas antiguos y críticos actuales como desde el punto de vista de la memoria popular hispanoamericana, de la imagen violenta de la conquista y, en especial, de la particular identificación que se hace, a modo explicativo al menos en el nivel cultural, de la dominación española como un procedimiento de imposición de la escritura sobre la oralidad indígena. Una constante como esta, y considerando que la relación oralidad – escritura no es natural ni necesariamente violenta o “tensa”, sino que puede ser (al parecer) perfectamente complementaria, nos lleva a preguntarnos, entonces, ¿de dónde proviene la tensión que – con justicia, a nuestro modo de ver – han advertido tantos historiadores y cronistas de la América hispana? ¿Es acaso un invento o una obsesión de ellos inspirada por un resentimiento ante la conquista? ¿Es por animadversión a la armonía mestiza y “dialógica” de Garcilaso? o, desde otro punto de vista, ¿es que no han sido capaces de “superar” esa imagen que ha prevalecido ya por tanto tiempo de la conquista española?

Llegado este punto hay que recordar que razones para pensar a la conquista española como un suceso violento, traumático o, por lo menos, tenso, sobran, como sobran también los datos, de ayer y hoy, que atestiguan la progresiva e irreversible “destrucción de las indias” protagonizada por el imperio español en el “Nuevo Mundo”. No es de la pertinencia en esta investigación ahondar en cifras y datos ampliamente conocidos. Nuestro propósito es tratar entender cómo toda esa violencia y esa “tensión” documentada y percible hasta

hoy tiene un correlato cultural en la literatura hispanoamericana y una explicación que se articularía más allá de la “relación” entre oralidad y escritura.

Más allá, como se verá, de que compartamos o no el ideal neoplatónico de Garcilaso de armonía entre indios y españoles, lo interesante para nosotros es la “posibilidad” que él ve de llevarla acabo. El único problema es que para ello tiene que casi borrar simbólicamente la presencia de la escritura de la escena. Siendo eso de por sí sospechoso de una tensión implícita entre oralidad y escritura, volvemos a la pregunta de ¿porqué Garcilaso insiste (como hizo Bentanzos) en criticar el desempeño de Felipillo, el intérprete si se supone que españoles e indios se entendían perfectamente? Parece ser que la respuesta tiene más que ver con la “función” que se atribuye a la escritura que a la escritura en sí misma; es decir, que al parecer, la tensión provendría más de la situación de comunicación asimétrica en que se da esa interacción de códigos que de los códigos mismos. Si la situación de comunicación está marcada por la voluntad de dominación, la traducción y la escritura habrían quedado “marcadas” como instrumentos de poder, identificándose una con la otra como instrumentos a un mismo nivel, hasta el punto de que “traducir” resulte en la práctica un sinónimo de “escribir”, en circunstancias que lógicamente son dos instrumentos en dos niveles distintos, pues la traducción es un proceso lingüístico – cognitivo que desborda a la escritura como código, incluyéndola. De hecho, la escritura por sí misma es inofensiva hasta que no se ve articulada al interior de una situación asimétrica de comunicación, colocándose al servicio de la traducción como práctica dominadora. Lo que hace conflictiva a la escritura frente a la oralidad en el marco de la

conquista española es la traducción, pero no sólo eso, la traducción “viciada” por la voluntad de dominación como es el caso que hemos advertido en el anterior subcapítulo sobre el Tercer Concilio Limense. Digamos que si la traducción es doblemente tensa (por sus problemas teóricos propios y por el uso ideológico que se le dio en concreto), la tensión oralidad – escritura tendría también una doble explicación de su tensión en los mismos términos: por los problemas de traductibilidad inherente entre lenguas y por el uso asimétrico de dominación que se le da a la escritura al servicio de un proyecto político de esa misma naturaleza. Es por ello, por ejemplo, que la escritura ha sido comparada tantas veces con un “fetiche” por la crítica, ya que al concentrar tanto poder, poco a poco, fue ocupando en el nuevo simbólico cultural hispano – indígena un lugar “sagrado” de culto, adoración y, por supuesto, también de respeto y sumisión. Sobre este punto escribe Antonio Cornejo Polar:

“Lo esencial es, entonces, que la escritura ingresa en los Andes no tanto como un sistema de comunicación sino dentro del horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado posible fuera el poder. El libro en concreto, como queda dicho, es mucho más fetiche que texto y mucho más gesto de dominio que acto de lenguaje. Como tal deja fuera del juego a la oralidad indígena, huérfana de una materialidad que pueda confirmar sin atenuantes su propia verdad y como diluida en unas voces que la memoria (la de las crónicas hispanas puesto que las quechuas eluden casi del todo el asunto) recoge sin interés, como al desgaire. En otras palabras: el

triunfo inicial de la letra es en los Andes la primera derrota de la voz.⁸⁴

Ahora bien, cabría preguntarse a propósito de todo esto también si es pertinente hablar de traducción en el caso de una mera “traslación” o “transcripción” de la oralidad a la escritura, en circunstancias que “traducir” en propiedad es una actividad que compromete a la “equivalencia de sentido” entre dos lenguas y no a un mero “registro gráfico” sin contenido semántico en la Lengua Terminal, como sería en el caso, por ejemplo, de la transcripción al quechua que hace Juan de Santa Cruz Pachacuti Sallkamaywa o Guamán Poma de las “oraciones” o “canciones” nativas. Pero tal pregunta podría ir secundada de otra como esta: ¿Es posible algún “traslado” o “transcripción” entre lenguas que pueda considerarse totalmente desprovisto de algún sentido, “neutral” en virtud de no estar “contaminado” el proceso por ningún contenido extraño al sistema traducido? Ciertamente que a estas alturas de la reflexión alcanzada sobre este punto sobre todo en las Ciencias Sociales y las Humanidades, no vale la pena que nos detengamos en los fundamentos de una respuesta negativa a esta pregunta. No obstante, cabe preguntarse, de todos modos, sobre qué “tipo” o “nivel” de sentido se registraría en las “meras transcripciones”, de tal modo que podrían considerarse como incluidas en el universo amplio de lo que llamamos hoy traducción, amén, por su puesto de las coincidencias etimológicas entre “traducir” y “trasladar” por medio de la raíz latina “translatio”.

⁸⁴ Cornejo Polar, Antonio. *Op. Cit.*, 1994, pág. 48

En primer lugar habría que decir que la principal carga de sentido que conllevan esas “transcripciones” tienen que ver justamente con las diferencias racionales que existen entre el código oral y el escrito. Como se sabe, por mucho que se intente “sólo transcribir”, sin ninguna intención (buena o mala) un discurso oral a un código escrito, el discurso en cuestión experimenta una serie de transformaciones sustanciales que, dado el caso hasta pueden provocar, desde una incomunicación irreversible entre los usuarios de ambos cada código, hasta la enajenación del patrimonio cultural oral por parte de los usuarios de la escritura, que es el caso preciso de lo que sucedió como consecuencia de la conquista española del “Nuevo Mundo”. El hecho de que aquí hayamos planteado la “posible” complementariedad entre ambos códigos no significa que desconozcamos o pretendamos borrar sus profundas diferencias. Hay que recordar que la complementariedad – como lo recuerda muy bien Watzlawick⁸⁵ – sólo es posible entre sujetos “diferentes” al interior de la comunicación humana. La complementariedad incluso “confirma” la diferencia.

En segundo lugar la sola comprensión de los motivos inspiradores que movilizan la “Conquista espiritual” de los indios y, por ende, las “transcripciones” de sus “productos culturales” deja clara evidencia de que la transformación, *además*, es voluntaria, totalmente intencionada con miras a “arrebatar” esos productos del sistema de producción y recepción originales para ponerlos al servicio de los intereses del destinatario europeo.

⁸⁵ Ver Watzlawick, Paul. *Teoría de la comunicación humana: interacciones, patologías y paradojas*, Barcelona, Herder, 1989

Por supuesto que se hace necesario aclarar que si bien esta traslación tan básica no carece de “sentido”, no por eso habría que llamarle “traducción” a secas, pues se corre el riesgo de crear una confusión entre dos niveles evidentemente distintos o simplemente quedarnos sin término válido para designar a la actividad tal como la conocemos en su sentido pleno, incluyendo a la *interpretación* como variante “oral” de la misma. Es por ello que nos parece pertinente distinguir entre traducción de “primer grado” y de “segundo grado” para lo que se conoce comúnmente como “transcripción” y “traducción”, con la ya explicada consecuencia de que la primera queda despojada del sentido, cuestión inapropiada para el estudio de las primeras “letras” hispanoamericanas, pues no permite distinguir, desde la terminología misma, la carga de significado que esa operación comporta. Como se sabe, traducir de una lengua a otra va más allá de un desafío lingüístico – verbal es, además, un acto ideológico y subjetivo que arrastra toda la competencia y la “creatividad” del traductor como sujeto activo y omnipresente.

Para concluir respecto a este punto, quizás habría que agregar el hecho de que, en cualquier forma, las tensiones que sean atribuibles a la relación oralidad - escritura lo son también a la tensión que se produce en las transcripciones entre estos dos códigos, tal como se ha visto, de tal suerte que la tensión oralidad – escritura puede ser entendida como una “traducción de primer grado”, pues compromete un nivel de traslación con miras a un “primer ajuste” de sentido entre la Lengua de Origen y la Lengua Terminal. Conscientes de que la tentación de ver a la transcripción como una “mera base”, “un registro” o hasta un “primer peldaño”

para una “posterior” traducción es grande; es que queremos insistir en que ese modo de entender el problema (transcripción, primero; traducción, después) oculta todas las huellas de intencionalidad y de sentido implícita en las diferencias entre los códigos e induce a pensar únicamente en dos etapas donde la primera es “objetiva” y la segunda tensionada entre la subjetividad y la objetividad. Tal camino es el responsable de que se haya pensado por tanto tiempo que el problema de las letras hispanoamericanas respecto al pasado indígena era únicamente de traducción y que no comprometía para nada a los códigos en sí implicados, pues de la transcripción no se podía dudar como se ha dudado de la traducción propiamente tal. Consideramos que justamente ha sido gracias a que se ha descubierto que eso no era así, que hoy la línea de investigación basada en la tensión oralidad – escritura ha resultado tan fructífera. En otras palabras, la importancia de la interacción entre oralidad y escritura radica precisamente en que de ella se desprende un primer grado de traducción al que antes no se le daba suficiente importancia, primer grado de compromiso del sentido en el traspaso de un código a otro y, por supuesto, primer paso para el desarrollo de una tensión que no proviene necesariamente de la diferencia de racionalidad entre los códigos, sino más bien, insistimos, de la traducción como instrumento integrador y desintegrador de la comunicación intercultural, en general, y de la traducción como instrumento ideológico de dominación política, en particular.

La segunda prueba dice relación con el paso de “literaturización” que se encuentra implícito en las primeras traducciones, tanto de primer como de segundo grado (transcripciones y traducciones propiamente tales), pues, como

hemos visto, en ese primer compromiso del sentido entre oralidad y escritura ya podemos encontrar “marcas” – como se verá detenidamente en la primera parte del desarrollo – de una intencionalidad tendiente a “insertar” el contenido traducido de la oralidad en la tradición occidental de la escritura; en otras palabras, podemos decir que en este “primer paso” de la traducción ya se puede advertir una “adecuación” del material traducido a los requerimientos, sobre todo genéricos, de la cultura vinculada a la Lengua Terminal. Es un primer indicio de ficcionalización que condicionará totalmente los desarrollos (en algunos casos contemporáneo, como Sahagún en el náhuatl o Cristóbal de Molina, el “cuzqueño”, en el quechua, o muy posteriores como Jesús Lara para el quechua) de la traducción de segundo grado, tan así que hasta podría hablarse de un primer y segundo grado de ficcionalización en relación con los niveles de traducción que generan uno y otro texto.

Como se sabe, las primeras textualizaciones de los cantos u oraciones indígenas, previamente despojados de todo el conjunto de otros códigos fundamentales para la expresión ritual, como son el baile y la música, aparecen ante los ojos del receptor europeo con una “fisionomía” que, delimitada por las exigencias bidimensionales de la página, hace “comprensible” y hasta cierto sentido “familiar” los contenidos de la oralidad a quienes estaban acostumbrados al sistema de comunicación letrado, como es el caso de los reyes y la corte española, principales destinatarios de los discursos de la conquista. Basta echar un simple vistazo a las primeras traducciones de primer grado (transcripciones) que lleva a cabo, por ejemplo, Cristóbal de Molina, “el cuzqueño”, en su *Relación*

de las fábulas y ritos de los Incas en el tiempo de su infidelidad, de 1573, para advertir que, incluso prescindiendo del marco narrativo en que aparecen, el texto oral se ha “vertido” a la escritura siguiendo un patrón que bien podríamos denominar “transcriptivo” por cuanto dispone el texto como un “continuum”, sin ninguna marca formal que indique algún grado aparente de intervención, tanto en el plano de la selección como de la organización:

“A ticsi uiracochan caylla uiracochan tocapo acnupo uiracochan
camachurac caricachon huarmicachon nispallutac rurac
camascayque churascaiqui casilla quespilla cauca musac
maipimcanqui ahuapichu ucupichu puyupichu llantupichu hoyarihmay
hayniguai ynihuai may pachacama cauca chihuay marcarihuay
hatallihuay cay cullcaitari chasqui huaimay piscapapis
viracochaya.”⁸⁶

Del mismo modo ocurre con la traducción al castellano de la misma oración:

“O Hacedor que estás en los fines del mundo sin igual, que deste ser y balor a los hombres y dijiste: sea éste hombre, y a las mugeres: sea esta muger; diciendo esto, los hiziste y los formaste y diste ser. A éstos que hiciste, guárdalos que vivan sanos y salvos sin peligro, viviendo en paz. ¿Adónde estáis? ¿Estáis en lo alto del cielo o avajo

⁸⁶ Molina, Cristóbal de. *Relación de las fábulas de los incas en el tiempo de su infidelidad*, Madrid, Historia 16 (Edición a cargo de Enrique Urbano y Pierre Duviols), pág. 81

en los truenos en los nublados de las tenpestades? Oyeme, respóndeme y concede conmigo y danos perpetua vida, para siempre tenednos de tu mano y esta ofrenda recíbela adoquiera que estuvieres, O Hacedor.”⁸⁷

Nada más evidente de que ha habido manipulación que la tan explícita ausencia de marcas genéricas o discursivas propias del código escritural. El texto ha sido seleccionado, evidentemente, entre muchos otros y arrancado de su contexto natural de producción para ser “expuesto” ante la juzgadora mirada europea que, en última instancia, evaluará su contenido como idolátrico. Para ello, claro, es indispensable que el texto “parezca” objetivo, trasladado mecánicamente a la página sin mediación humana alguna. Todo lo cual no es más que un “efecto” forzado por la verosimilitud, pues no sería creíble un texto que pareciera muy occidental y que, por lo mismo, diera más la impresión de invención que de “registro”. Pero tampoco lo sería un texto que resultara tan “extraño” que resultara incomprensible, como sería el caso de que se hubiera podido – querido reproducir con los mismos medios, las expresiones rituales que tanto desconcertaron e impresionaron a muchos misioneros. El problema era dar noticia de lo extraño de un modo comprensible, y ese modo era por medio de la letra impresa, el medio de comunicación más prestigiado de la cultura occidental en ese momento.

No resulta difícil, a estas alturas de nuestro planteamiento teórico, adivinar que vemos en esta escrituración “transcriptiva” un primer grado de literaturización,

⁸⁷ Molina, Cristóbal de. *Idem*, pág. 82

dado que habría un primer grado de tensión “traductiva”. Sin embargo, al hablar de “literaturización” ¿no estamos haciendo alusión a un nivel de elaboración ficcional, a un grado un poco mayor de occidentalización del material oral transcrito? En efecto, pensamos que en este tipo de transcripciones ya hay indicios de una adscripción genérica, concretamente a la “difusa” *poesía lírica*⁸⁸ del siglo XVI.

Es curioso observar que, tras un largo silencio de tres siglos aproximadamente, todo este material fuera recogido, retomado, traducido y re-traducido nuevamente por los investigadores utilizando siempre el género lírico para ello, hasta el punto de que se llegue en el siglo XX, como es el caso de Jesús Lara, a plantear la existencia de una “Poesía Quechua” o, como en el caso de Angel María Garibay y Miguel León – Portilla, de una “Poesía Náhuatl”. ¿Es que hay algún indicio ya en estas transcripciones de que es ese el género que le “corresponde” a ese material oral? Digamos, por ahora, que existirían sospechas de que efectivamente así es, todas sustentables desde distintos puntos de vista, pues:

1. Existirían datos de que la impresión que les causó a muchos misioneros estos materiales les hizo compararlos con la “poesía”.

⁸⁸ Lo que, en parte, puede que explique que se haya usado para presentar contenidos tan “extraños” y “condenables”. No hay que olvidar que la falta de referencialidad de la lírica fue, por siglos, el principal obstáculo para su existencia entre los géneros literarios. Al fin y al cabo, los contenidos “demoníacos” de estos textos no podían ser más que el producto de una imaginación guiada por el mal que, en última instancia, deforma la realidad. Como se sabe, la vinculación de la poesía lírica al mal es una tradición larguísima que tiene ya su manifestación en la *República* platónica, lugar ideal donde estaría vedada la existencia de los poetas.

2. La coincidencia evidente que existía entonces entre estos materiales orales y la poesía lírica desde el punto de vista de la “marginalidad”.
3. La “adecuación” que presentaría el género lírico al discurso oral desde el punto de vista formal (redundancia, formulismos, valoración de los aspectos supra – segmentales del discurso, etc.)
4. La coincidencia formal con los modos de narración de la época en cuanto a distinguir entre “prosa” y “poesía” por medio de una separación o aislamiento en cajas del discurso “poético”.

Con esto no estamos diciendo que las transcripciones “son” poesía, pero sí que ya habría un primer indicio de que se estaban pensando como tales o que, por lo menos, por oposición a todo lo “que no pueden ser”, resultarían siendo clasificadas como “poesía lírica”. Habría, en nuestros términos, un primer grado de “literaturización” que se correspondería al primer grado de tensión que impone la traducción entre oralidad y escritura. Tal literaturización –como dijimos – es un camino largo que quedará durmiendo, como una latencia, por más de tres siglos, para que sea finalmente desarrollado, hasta el punto de que con posterioridad será esa “generización” la que se impondrá sobre los manuscritos de los misioneros, contribuyendo a crear, en muchos casos involuntarios, malos entendidos entre los receptores actuales acerca de la “naturaleza” de esos escritos y, por consiguiente, del pasado cultural prehispánico. Sin ir tan lejos, en la edición facsimilar más arriba citada de Cristóbal de Molina, encontramos que

todas las oraciones transcritas en quechua y traducidas por el misionero están acompañadas por “versiones versificadas”, tanto en quechua como en castellano, que han sido introducidas con paréntesis de corchete por Urbano y Duviols, los editores. Hay que hacer notar, además, que ni el quechua ni las traducciones al castellano, coinciden con las de Molina, aunque están presentadas obviamente como equivalentes:

“A Tecqse Wiraqocha
Qaylla Wiraqocha
Tukapu aknupu Wiracochan
Kamaq, churaq
Qhari, kachun, warmi kachun nispa
llut’aq, ruraq
Kamasqayqui, churasqayki
Qasilla, qespilla kawsamusaq
Maypin qanki
Hawapichu
Ukhupichu
Phuyupichu
Llanthupichu
Uyariway
Hay niway
Iniway
Imay pachakama, hayk’ay pachakama
kawsachiway
Marq’ariway
Hat’alliway
Kay qusqaytari chaskiway
Maypis kaspapis Wiraquchaya”⁸⁹

Lo mismo ocurre con la traducción al castellano, también dispuesta en versos:

“Oh Wiracocha, origen de todas las cosas
Wiracocha, fin de todas las cosas
Wiracocha, fina y galanamente vestido
Que infundes vida, que ordenas las cosas

⁸⁹ Molina, Cristóbal de. *Op. Cit.*, 1989, pág. 81

Diciendo: “¡Que haya hombre...Que haya mujer!”
Modelador, hacedor,
A lo que has dado vida, a lo que has ordenado,
Que vivan dichosa y bienaventuradamente.
¿Dónde estás?
¿Afuera?
¿Adentro?
¿En las nubes?
¿En la sombra?
¡Escúchame!
¡Respóndeme!
¡Créeme!
Por los siglos sin fin
Hazme vivir.
Acógeme en tus brazos.
Tenme de la mano.
Recíbeme esta ofrenda.
Dondequiera que estés Wiracocha mío.”⁹⁰

Como se aprecia, la discrepancia de disposición textual, de género, de contenido literal, incluso de sentido, cede ante la fuerza de la traducción después de cientos de años, lo que demuestra el enorme poder de manipulación del traductor, por un lado, y la vigencia de la traducción como estrategia de re - acercamiento al pasado prehispánico, pues resulta evidente que “traducir” es, en realidad, un “volver a traducir”, un “re – traducir” que continúa con la larga tradición de usar la “lengua traductora” para desentrañar el pasado indígena latente bajo la costra de la Conquista. Es el intento de integrar el texto al extra texto oral, es la verosimilitud en función de esa integración, pero al mismo tiempo, es la desintegración inevitable respecto de esa misma oralidad, hasta el punto que la occidentalización resulta inevitable. Por eso la tensión, y por eso la identificación entre los mecanismos de la verosimilitud textual (texto/extra-texto) y las tensiones

⁹⁰ Molina, Cristóbal de. *Idem.*, 1989, pág. 82

de la traducción (literalismo – sensualismo; Lengua Original – Lengua Terminal), porque las primeras letras hispanoamericanas se “construyen” en esa identificación, en esa doble tensión que habría permitido que la traducción adoptara, además, una función estética más allá de la estrictamente instrumental. Suponemos que resulta evidente que estas traducciones que se llevan a cabo después de tantos siglos, y que continúan con la tarea inconclusa del rescate prehispánico, desembocan (desarrollan) en categorías estéticas que, al parecer, ya estaban implícitas en las mismas transcripciones del siglo XVI, y que paradójicamente resultan fundamentales para la validación de ese pasado. Traducir implica, desde un primer momento, un grado aunque sea mínimo de literaturización en las letras hispanoamericanas vinculadas directa o indirectamente al pasado indígena. El problema metodológico es que el desarrollo de esa traducción y esa estética tardará hasta el siglo XX en desarrollarse, con lo cual parece perder fuerza – simplemente por cuestiones de cronología – el argumento de una influencia directa de esas traducciones sobre obras como los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso o la *Nueva Crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, ambos en el umbral entre el siglo XVI y el XVII.

Tal problema, sin embargo, nos parece que se desvanece si se piensa que toda esa larga historia estaba ya contenida potencialmente en las primeras transcripciones de los misioneros en el siglo XVI. Pero no nos referimos a que allí hayan ya existido, por ejemplo, ya los versos que Jesús Lara le atribuye a la *Oración Primera al Hacedor* transcrita por primera vez – como vimos – por Cristóbal de Molina en 1573. No nos referimos a eso, sino a la tensión que, tras

muchos años, irá adquiriendo su propia forma por medio de la (re) traducción reiterada de esos materiales. Ese texto “poético” con que hoy –gracias a los esfuerzos intelectuales que se ha hecho – identificamos la *Oración Primera* establece indudablemente un puente de continuidad, más allá de las épocas, con esa primera transcripción colonial. El inconveniente es que, tratándose esta transcripción de una traducción de primer grado su tensión es todavía muy baja, los mecanismos de integración y desintegración del texto respecto al extra/texto oral son todavía incipientes y, por ende, la competencia intertextual entre escritura y oralidad no ha alcanzado la “madurez” suficiente como para expresarse al interior del texto meta.

En otras palabras, la tensión “síntesis – conflicto” (“unión – “lucha-separación”) de toda traducción, que se expresa también en la tensión “cerrado – abierto” del verosímil, “sensualismo - literalismo” de la teoría de la traducción o “ficción – no ficción” en el plano literario, etc. – en la transcripción está disminuida (intencionalmente) a su mínima expresión para justamente persuadir al receptor de la “objetividad” del material transcrito. Mal que mal una transcripción es tanto mejor en cuanto las marcas de subjetividad estén más disminuidas. Pero eso es también una estrategia – como dijimos antes – de la traducción, sólo que en el nivel básico de la relación entre oralidad y escritura. Es por ello que a nosotros nos interesarán las traducciones del siglo XX en la medida que nos permiten observar “amplificadamente”, si se quiere, la tensión latente y expresada a un nivel muy primario, de las primeras transcripciones del mundo indígena, técnicamente

las primeras letras “hispanoamericanas”, en tanto que letras directa y “miméticamente” orientadas hacia el mundo prehispánico.

Considerado lo anterior, entonces, diríamos que la investigación de la traducción como instrumento y matriz estética se abre en dos direcciones que, aunque distintas, son complementarias al interior de la literatura hispanoamericana. Por una parte, el camino seguido por la traducción, tras un olvido de más de tres siglos, cuyo desarrollo – como ya hemos expuesto – nos interesa en la medida que nos permite “regresar” lúcidamente sobre las primeras traducciones (transcripciones) del mundo indígena en el siglo XVI y, por otra parte, a partir de allí, observar cómo el Inca Garcilaso y Guaman Poma “actualizan” ese contenido de tensión latente, pero de una manera distinta, pues la traducción aparece – por primera vez de un modo tan sistemático durante la colonia – “integrada” al verosímil literario del discurso historiográfico; es lo que hemos antes llamado “elevación” de la traducción como instrumento a la calidad de una estética, incipiente todavía, que va a marcar, creemos, el posterior desarrollo de la literatura hispanoamericana, tanto en su vertiente europeizante (“creyentes” en la traducción), como en su vertiente alternativa (“desconfiados” y cuestionadores de la traducción).

En síntesis, la traducción parece ocupar un lugar fundamental en la construcción de las letras hispanoamericanas, a partir de las mismas transcripciones hechas por misioneros españoles en el siglo XVI. Estas transcripciones, entendidas como primeras traducciones o “traducciones de primer

grado” constituirían un grado de tensión muy bajo que se desarrollará a lo largo de los siglos, pero que asumimos implícitamente contenido ya en esos primeros textos: ese es el camino de la traducción como instrumento, por medio del cual podemos acercarnos – “anacrónicamente” – a la comprensión del otro camino: el de la “traducción como estética”, a través de las obras ya señaladas del Inca Garcilaso y Guamán Poma de Ayala.

Las primeras transcripciones aparecerían, así, como un “proto – momento” en las letras hispanoamericanas que, al ser visualizado *a posteriori* en su desarrollo como instrumento, nos permitiría descubrir los mecanismos internos que comprometen la tensión impuesta ya por las primeras transcripciones (traducciones de primer grado) y, por ende, visualizar a través de dos ejemplos, cómo esos mecanismos también son recogidos muy tempranamente, aunque con fines que superan los instrumentales y que hacen pensar en dos modos complementarios de una primera manifestación estética de las mesticidad cultural.

La tensión oralidad – escritura, así, quedaría inscrita en la tensión impuesta por la traducción como instrumento con la conquista. A partir de entonces un camino insospechado se iniciaba: el de la re – traducción, tanto instrumental como estética, aunque todavía menos predecible era el segundo.

A los consabidos intentos de investigación, revisión, corrección, etc.. de las traducciones “nuevas” o ya existentes, desde hacía mucho tiempo que se sumaba una tradición mestiza que, poco a poco, había hecho de la traducción algo más

que un medio de “traslación”: la había integrado al verosímil literario como un mecanismo del mismo, generando diversas posibilidades que, al menos, se resumirían en dos y que son las que pretendemos demostrar: la de que quienes intentan superar las tensiones de la traducción *confiando* en el instrumento, es decir tratando de hacerlo desaparecer simbólicamente en su utilidad (Garcilaso) y quienes, por el contrario, *desconfían* de la traducción y problematizan justamente su utilidad, hasta el punto de considerarla un mal conflictivo que, aunque necesario en el presente para la contestación, debe superarse volviendo al estado anterior, cuando las dos lenguas aún no se interferían (Guamán Poma).

Son dos posiciones – ambas mestizas para nosotros como se verá – frente al mestizaje; ambas coinciden, en lo grueso, con una visión “sintética” de la mesticidad y otra “conflictiva”, razón por la cual – más allá de las razones biológicas – al Inca se le identifica hasta hoy como el “mestizo” por excelencia y a Guamán Poma como el Indio. Pensamos que más bien se trata de dos modos de asumir la tensión que impone la traducción a partir del siglo XVI en las letras hispanoamericanas. Aunque cuidándonos de las imprecisiones que implican siempre tan grandes generalizaciones, nos aventuramos a pensar que la tradición mestiza “europeizante” encuentra en el Inca Garcilaso un primer e ilustre promotor, mientras que la literatura mestiza “indigenista” y la mestiza “alternativa” lo encontrarían en Guamán Poma.

5. **La traducción como “literaturización del mito”**

Como han advertido autores como Mignolo o Lienhard, todo el material literario que poseemos en la actualidad proviene de una racionalidad distinta a la occidental, al caracterizarse por una visión mítica del mundo más que lógico-racional. Todo ese material se ha producido originalmente en una “lengua otra”, diferente de las europeas, especialmente el español, y, por lo tanto, para poder existir en el circuito de distribución y consumo ha debido ser previamente traducida a una lengua “ininteligible” por quienes fueron y serían sus primeros y principales destinatarios. Esto es, que han debido ser traducidas desde las lenguas nativas americanas a la lengua del conquistador, es decir, “trasladadas” desde su sistema original al europeo de destino con la consiguiente adaptación “interpretativa” que ese proceso –por simple que parezca- conlleva. Pero todavía más, como hemos hecho hincapié antes, tal proceso traslaticio se debió llevar a cabo no sólo desde una lengua a otra, sino (y en esto es que radica esencialmente la razón de hablar de “sistemas culturales diferentes”, más que sólo lenguas) desde un código oral a otro escrito, ya que incluso las manifestaciones escriturales indígenas (pictografías, códices, quipus, etc) pasaron a la versión escrita, previa narración oral (lectura) de sus informantes nativos al escriba español, como bien se ve en el caso de la metodología usada por Sahagún en el antiguo México. Los primeros textos habían entrado en la dimensión tecnológica de la escritura; se habían, en un sentido literal y estricto, “literaturizado” (*litera* = letra). ¿Pero hasta dónde llega el alcance de este hecho aparentemente inofensivo? Permitámonos algunas disquisiciones al respecto antes de entrar al análisis de las *marcas de*

oralidad inscritas en algunos “poemas indígenas” en calidad de *mecanismo de señalización* hacia el extra-texto oral, correlato a nivel del verosímil de la tensión Lengua Terminal ↔ Lengua Original del proceso de traducción. Es decir, como apuntáramos antes, uno de los dos mecanismos de la tensión del verosímil que se identifica con la relación de tensión interlingüística. El otro es la *absolutización* que reproduce la tensión entre Texto Meta y la Lengua Original, en el sentido de cómo un texto que busca constituirse en verosímil (textualizarse dentro su cultura) usa ciertas estrategias para independizarse del extra-texto oral. Dicho sea de paso – repitémoslo una vez más- ambos mecanismos son indispensables para la construcción del verosímil literario, así como literalismo y sensualismo son una tensión importante (e inevitable como se aprecia históricamente) en el proceso la construcción de una buena traducción.

5.1 *La Conquista*

Con la llegada de Cristóbal Colón a la isla Guanahani (San Salvador) en octubre de 1492, no sólo arriba un grupo de hombres “extraños” a un continente “nuevo”, sino que con ellos llegó una racionalidad y una cultura esencialmente distintas a la racionalidad y culturas míticas de los pueblos nativos que habitaban hacía miles de años ese lugar “descubierto”.⁹¹

⁹¹ Las palabras *extraño*, *nuevo* y *descubierto* están entre comillas para resaltar la relatividad que estas pueden adquirir desde el punto de vista del otro, de la “otredad” –en el sentido que lo desarrolla Todorov en su texto *La Conquista de América (La cuestión del otro)* –, pues en una perspectiva dialógica ¿quién es el extraño?, ¿qué es lo nuevo?, ¿quién descubrió a quién?...¿se descubrieron realmente entre aborígenes y españoles?. “Uno puede descubrir a los otros en uno mismo, darse cuenta de que no somos una sustancia

Este encuentro o “encontronazo” (como diría Benedetti⁹²), sin embargo, fue una guerra o conquista (como se le llama), un intento inédito hasta entonces por eliminar al otro, en tanto se le supone sin derecho a ser diferente.

Es justamente en este marco en el que se produce el “descubrimiento” también cultural de los pueblos precolombinos y su conquista. No se puede separar un hecho del otro. Así como los españoles hicieron de los aborígenes sus esclavos para el servicio de la corona, asimismo hicieron un intento por “esclavizar” su cultura, por medio de una progresiva apropiación de sus categorías de pensamiento. A ese proceso se le conoce como “evangelización”, circunstancia que no se limitó, por supuesto, sólo a difundir las enseñanzas del evangelio, sino que implicó también un estudio cada vez más sistemático y profundo del mundo indígena, es decir, desde un comienzo apareció como necesario “traducir” para poder “conocer” desde las categorías europeas.⁹³

homogénea –dice Todorov-, y radicalmente extraña a todo lo que no es uno mismo: yo es otro”. (Ed. Siglo XXI, 1991, pág. 13)

⁹² Benedetti, Mario. “La América por descubrir”. En: *Nuestra América frente al quinto centenario (emancipación e identidad de América Latina: 1492-1992)*, Ediciones LAR, 1992, pág. 18.

⁹³ El hecho de que el mundo precolombino haya sido traducido, en el sentido de interpretado, no de transcrito, es hasta hoy una de las mayores dificultades para la comprensión de ese mundo, es decir, para captar su sentido, ya que es inevitable desconfiar de una traducción (*traduttore traditore*) sobre todo si ésta se gesto en el seno de una voluntad de poder. Sin embargo, paradójicamente, creemos que recuperar la dimensión traductiva de los textos precolombinos puede ayudar a la comprensión, pues nos coloca en la perspectiva adecuada de la tensión que toda traducción implica entre un texto “traductor” y otro “Traducido”, sobre todo si este último es fundamentalmente oral o jeroglífico. Nos coloca en la perspectiva del enfrentamiento y la síntesis, al mismo tiempo, entre dos culturas.

Con respecto al mito, los traductores españoles (fundamentalmente misioneros) se acercaron al conocimiento de su ritualización por medio de la palabra escrita y, más específicamente, por medio del castellano. Este hecho, que ya implica de por sí una apropiación⁹⁴, como hemos señalado, implicó también un trasvasije de categorías propias de la racionalidad occidental. De tal modo, no sólo se empezó a distinguir –de facto- lo oral de lo escrito⁹⁵, sino también un pensamiento analítico “superior” de otro aglutinante y polisintético “inferior”⁹⁶. Asistimos a una suerte de “fetichización” de la escritura, según lo denomina Martín Lienhard:

“ No fue necesariamente – señala –, en los primeros momentos, la imposición de un nuevo poder político la que causaría mayor extrañeza entre los indígenas: usurpando un poder estatal ya constituido (mesoamérica, área andina) o manipulando a su favor exclusivo un sistema de parentesco tradicional (área tupi-guaraní), los españoles y los portugueses no hicieron sino repetir anteriores usurpaciones y manipulaciones, cometidas por grupos

⁹⁴ Sólo por dar un ejemplo referente a los Andes centrales, sabemos que los Incas no poseían una lengua escrita, a lo más se presume que los Quipus (sistema de contabilidad en nudos) podría remitir a un incipiente y complejo sistema de escritura hasta hoy no bien descifrado. Este hecho impulsó el intento, más o menos feliz, por construir una gramática del quechua a partir de su oralidad, utilizando como base el sistema gráfico de la lengua española.

⁹⁵ Y también lo civilizado de lo bárbarico, lo culto de lo inculto, lo superior de lo inferior, etc.. No hay que olvidar que la palabra del Dios cristiano, en este contexto, es una palabra escrita en latín o castellano. Por lo tanto, quien no la posee no posee un “bien” que, más allá de la salvación del alma, permite controlar la realidad en sus aspectos esenciales, es decir, en sus categorías racionales.

⁹⁶ Una de las propiedades que mejor definen a las lenguas aborígenes en América es la de ser polisintéticas y aglutinantes.

expansionistas autóctonos (toltecas, aztecas, incas, tupis, guaraníes...) contra otros grupos y sociedades del continente. (...) Ningún precedente tenía, en cambio, una innovación impuesta por los europeos en la esfera de la comunicación y de la cultura: la valoración extrema, sin antecedentes ni en las sociedades autóctonas más “letradas” (mesoamérica), de la notación o transcripción gráfica –alfabética- del discurso, especialmente del discurso del poder. (...) La atribución de poderes poco menos que mágicos a la escritura permite hablar, en un sentido estricto, de su “fetichización”.⁹⁷

De este modo, entonces, a través de una innovación técnica se lleva a cabo también la penetración de un pensamiento “nuevo” categorizador que conlleva primordialmente la categoría valórica de “categorizar”, es decir, hacer distinciones analítico – racionales en el plano intelectual del conocimiento⁹⁸. Una de esas distinciones intelectuales es la de reconocer (o más bien intentar hacerlo) aquello

⁹⁷ Lienhard, Martin. *Op. Cit.*, págs. 27-28.

⁹⁸ Siguiendo las reflexiones de André Jolles, es la irrupción del “logos”. Hay que subrayar, sin embargo, que para Jolles el “logos” o el “conocimiento” sin más no es un paso superior al mito en un sentido jerárquicamente superior, más bien se combinan convirtiéndose. “Pero existe sí –escribe Jolles – una trasposición mental, podría decirse, una conversión, un desviarse de la forma y un intento de acercarse a los fenómenos desde adentro, un formarse un juicio desde ellos mismos. Es un intento de engendrar el objeto a partir de sus propiedades. Esta conversión es el paso del Mythos al logos. (...) Pero así la nostalgia y el antagonismo pasan de un lugar a otro. El conocimiento –ya lo vimos- intenta rebajar y negar la forma del mito; y, por otro lado –y esto también lo hemos podido observar-, donde tiene conciencia clara de sus límites, tiende al “analogón” e intenta perfeccionarse por medio de un Mythos referido. Por su parte, el mito, cuando pierde su fuerza cohesiva, pretende apoderarse del conocimiento para renacer. El conocimiento, provisto de la máscara del mito, y el mito en la larva del conocimiento son, por decirlo así, fenómenos muy bien vistos en la marscarada del pensamiento humano”. (Jolles, André. “Mito”. En: *Las Formas Simples*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1972, págs. 88-117.)

que es ficción de lo que no lo es, según los principios de la verosimilitud, a partir de las reflexiones aristotélicas.⁹⁹

Así, los cantos, ceremonias y narraciones que se llevaban a cabo al interior de manifestaciones rituales – actualizaciones profanas de un mito sagrado – fueron traducidos (interpretados) como “poesía”, según el canon genérico occidental, atribuyéndoseles, con peor o mejor intención, propiedades estructurales que desde el punto de vista de la racionalidad del mito son imposibles. Esas características, y esto se olvida a menudo, sólo parecen o son posibles al momento del acto de traducir; es decir, son propiedades más del acto mismo que de los mitos traducidos. Dicho de otro modo, se hacen posibles sólo en esa dimensión lingüística, ya que sólo en la traducción resultan realmente necesarias (e incluso válidas) para entender el mundo del “otro”, o sea: el “otro” mundo.¹⁰⁰

⁹⁹ Ver: *Poética* de Aristóteles (traducción de Valentín García Yerba). Madrid, Gredos, 1974, caps. VII, VIII y IX.

¹⁰⁰ En este sentido, no es raro encontrar –incluso entre quienes hacen auténticos esfuerzos por reconocer y legitimar el pasado indígena – designaciones tales como “poesía quechua”, “poesía náhuatl”, “poesía quiché” para esos productos culturales. Más allá de sus hasta atrevidas intenciones, estas designaciones todavía denotan algo de “apropiativo” que no se corresponde con la voluntad de reconocimiento de las inspiran. Creo que se encuentran impulsadas inconscientemente por una suerte de temor a las dificultades que implica poner de relieve la dimensión traductiva de esos textos; y con justa razón, ya que esta misma dimensión ha sido tradicionalmente propuesta como un problema insoluble al supuestamente no permitir una observación clara del pasado aborigen y hacer de él finalmente un producto únicamente colonial. Al respecto, nos parece que no es necesario ni negar estas dificultades ni “morderse la cola”; más bien proponemos aquí la idea de que esta dimensión traductiva, si se permite el término, en tanto interpretación y tensión textual, posibilita apreciar el fenómeno en diferentes direcciones a la vez. Hablar de “traducciones del quechua, del maya-quiché, del náhuatl, etc.” ayuda a la comprensión del pasado indígena, pues éste no es desligable de un proceso que ya es irreversible: la conquista. Permite un acercamiento a ese pasado ni con ceguera ni fundamentalismo. Depende mucho, claro, de qué se entienda – incluso en el plano ideológico – por traducción. En nuestro

Ahora bien, la incursión de esta canonización de los mitos (ritos), según ciertos géneros, supone de por sí la operación de fondo de la categoría “ficcional” y, con ella, la de “Literatura”. Es decir, se comienza a distinguir –por vez primera en el mundo amerindio- un universo de manifestaciones culturales verosímiles de otras que no lo son, ingresándose al mito dentro de la tradición de la “ficción entendida como mentira” (C. Segre), lo que muy probablemente explique porqué la palabra “mito” popularmente es tan espontáneamente asociada con “falsedad”. Sólo muy intelectualmente sabemos que esta distinción es impertinente para el mito.¹⁰¹

Dicho de otra forma, se distinguen aquellos discursos que se refieren a la verdad de los que no. Los que “deben” referirla de aquellos donde no es necesario que lo hagan. La verdad, así, queda apropiada por un modo más intelectual de discurso. El mito, insistimos, pasa a quedar inscrito en las formas literarias y, por ende, queda exiliado de la Historia, siendo que originalmente no era así, puesto que en el mito no es posible la distinción occidental entre ficción y no ficción.¹⁰²

entender, verla siempre como tensión entre dos textos sería la posición semiótica más adecuada.

¹⁰¹ En esto la tradición y la educación han jugado un rol muy importante, pues hasta hoy –y sobre todo en países con fuerte presencia social indígena- no se ha revisado este paradigma en pro de promover formas más abiertas y comprensivas para entender la aproximarse a la propia cultura hispanoamericana.

¹⁰² Entre las características más difundidas del mito se encuentran la “circularidad” (tiempo mítico), lo cual tiene evidentemente que ver con la repetición (imitación) de algún modelo original subyacente, del mundo natural, divino o humano; y también su “creatividad”, siguiendo a André Jolles, ya que para este autor la ecuación es exacta: “mito es creación”, el objeto se crea a partir del juego pregunta - respuesta. De alguna manera es la palabra (el gesto lingüístico) la que funda la realidad del fenómeno que se desea comprender. Sin embargo, hay otra cualidad más que es posible advertir y que, de alguna manera, es una síntesis o una conclusión a partir de las dos anteriores. Nos referimos a que en el mito no es posible hacer la distinción entre ficción y no ficción, es decir, entre Literatura e Historia,

Sin embargo, paradójicamente (y en esto hay que ser justo) estas “nuevas” categorías que empiezan a operar en la construcción de un nuevo mundo (mestizo), tampoco funcionaban con tanta claridad como podría suponerse, ya que muchas veces el cruce de discursos (histórico-literarios) y de géneros ha dado que hablar, sobre todo desde el punto de vista literario, en tanto Diarios, Crónicas y Relaciones (propios del discurso histórico) manifiestan inclusiones de estrategias discursivas, casi siempre en pro de la veridicción, que responden a codificaciones del discurso literario. De esto emana hoy la justificación de nuestro estudio literario de estas fuentes.¹⁰³

5.2 Mito: ficción – no ficción

Antes de la conquista española del continente, el mito y el rito, en distintos niveles, eran las formas propias con que los pueblos aborígenes (azteca, Maya,

por tomar un solo un ejemplo, si consideramos los presupuestos de que ésta se rige intrínsecamente por la lógica de lo “documental” (referencialidad, dependencia a algo otro externo al texto y preexistente a él) y aquella por al de lo “monumental” (autorreferencialidad). (Ver: Rifaterre, Michael. *La Production du Texte*. París, Editions. du Seuil, 1979).

¹⁰³ ¿No da acaso la impresión de que estas categorías estaban ya un poco forzadas?, ¿no da cuenta esto de que la realidad no se construye sólo con el logos?. En América, en su invención, el hecho interpretativo se ve obligado a comprender (captar su sentido) y, para ello, debe muchas veces renunciar a la rigidez de sus modelos, forzándolos. El cruce –hoy muy asociado con la apertura de las comunicaciones y el pensamiento posmoderno–, en el amplio sentido de la palabra, es un fenómeno que caracteriza nuestro vivir y pensar, y hunde su origen en el descubrimiento y la conquista del continente. Tal vez por esto es que algunos autores se han atrevido a plantear que América es un continente posmoderno por excelencia. ¿No es la interdisciplinariedad el reconocimiento de cruces entre saberes frente a objetos complejos? Quizás nuestra racionalidad aspira nuevamente a una reunificación, al sentido, a la filosofía...¿al mito?, ¿a una racionalidad menos instrumental y sujeta afines? (Habermas). Para el problema de los géneros y sus cruces, ver: Mignolo, Walter. “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista”. En: Madrigal, Luis Iñigo, *Op. Cit.*, Madrid, 1998; y Lozano, Jorge. *El Discurso Histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1994)

Quechua, etc.), haciendo uso de los medios particulares que su cultura les proporcionaba, expresaban un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad, el que puede ser entendido en sí mismo como una metafísica.¹⁰⁴

Entre las características más recurrentes a propósito del mito encontramos la “circularidad” (tiempo mítico), lo cual evidentemente tiene que ver con la repetición (imitación) de algún modelo original subyacente, del mundo natural, divino o humano¹⁰⁵; y también su “creatividad”, siguiendo a Jolles¹⁰⁶, ya que para este autor la ecuación es exacta: “mito es creación”, el objeto se crea a partir del

¹⁰⁴ Según Mircea Eliade “las sociedades *premodernas* o *tradicionales* comprenden tanto al mundo que habitualmente se conoce como primitivo como a las antiguas culturas de Asia, Europa y América. Evidentemente, las concepciones metafísicas del mundo arcaico no siempre se han formulado un lenguaje teórico (...) Si nos tomamos la molestia de penetrar en el significado de un mito o de un símbolo arcaico, nos veremos en la obligación de comprobar que esta significación revela la toma de conciencia de una cierta situación en el cosmos y que, en consecuencia, implica una posición metafísica (*El mito de eterno retorno*. Alianza, 1994, págs. 13-14)

¹⁰⁵ “En el detalle de su comportamiento consciente – afirma Eliade – el *primitivo*, el arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, otro que no era un hombre. Lo que él hace ya se hizo. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros” (*Op. Cit.*, 1994, pág. 15) En este sentido es que Mircea Eliade, para comprender mejor la estructura de esta ontología arcaica, lleva a cabo la siguiente clasificación: 1) los elementos cuya realidad es función de la repetición, de la imitación de un arquetipo celeste; 2) los elementos: ciudades templos, casas, cuya realidad es tributaria de un simbolismo del centro supraterrrestre que los asimila a sí mismos y los transforma en *centros del mundo*; 3) los rituales y los actos profanos significativos, que sólo poseen el sentido que se les da porque repiten deliberadamente tales hechos planteados *ab origine* por dioses, héroes o antepasados. Asimismo, Martín Lienhard en *La Voz y su Huella (Op. Cit.)*, a propósito de Rulfo y *Pedro Páramo*, hace hincapié en la “ahistoricidad” de este tiempo, en tanto circular: “El día astronómico con sus segmentos (día, tarde, noche) impone su ritmo de vida a los protagonistas. En tanto que unidad de tiempo, el día astronómico se caracteriza por su índole circular (coinciden comienzo y fin) y su repetición *ad infinitum*, ligada al movimiento de los astros principales, sol, luna. Ahistórico, el tiempo ignora la acumulación, el progreso; todos los días, en rigor, son iguales”. (Pág. 285)

¹⁰⁶ Jolles, André. “Mito”. En: *Las formas simples*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, págs. 88-117.

juego pregunta-respuesta. De alguna manera es la palabra (el gesto lingüístico) la que funda la realidad del fenómeno que se desea comprender.¹⁰⁷

Sin embargo, hay otra cualidad más que es posible advertir y que, de alguna forma, viene a ser una síntesis o una conclusión a partir de las dos anteriores. Nos referimos a que en el mito no es posible hacer la distinción entre ficción y no ficción (de otro modo, también, entre Literatura e Historia), si consideramos los presupuestos de que ésta se rige intrínsecamente por la lógica de lo documental (referencialidad, dependencia de un algo otro externo y preexistente al texto) y aquella por la de lo monumental (autorreferencialidad)¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Vale la pena recordar el carácter “fundacional” que se ha otorgado a la Literatura y, especialmente, a la poesía en el sentido de que sólo por el artificio de la palabra, del decir, *se crea* el mundo, como en el *fiat lux* bíblico. Del mismo modo, el lenguaje apofántico emitido en la situación de comunicación imaginaria de que habla Martínez Bonati (Cf. Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*, Ariel, 1983) como caracterizador del discurso literario seguiría esta misma idea. Sin embargo, como se sabe desde la semiótica, la cualidad de construir un mundo “de” lenguaje no es privativa de la literatura, pues otros discursos –como la Historia– también lo hacen, incluso en ocasiones forzados por las circunstancias, como es el caso del Descubrimiento y conquista de América, donde –como bien nos ha hecho notar O’Gorman– el discurso histórico ha debido “inventar” la historia. Textos como *La invención de América* del mismo O’Gorman, *La conquista de América (el problema del otro)* de T. Todorov o el *Discuso Histórico* de Jorge Lozano, muy preciso en cuanto a las “estrategias de veridicción” del discurso historiográfico, desarrollan ampliamente este apasionante tema.

¹⁰⁸ Como indicáramos en nota anterior, la idea de “monumento”, aplicada a la Literatura se la debemos a Michael Riffaterre, a través de su libro *La production du texte*. París, Edition du Seuil, 1979. El autor no explicita la categoría “documento” como opuesta a la de “monumento”, pero es deducible de ésta. Para Riffaterre la literaridad como monumento tiene, al menos, dos implicaciones básicas: primero, que el fenómeno literario no es solamente el texto, sino también el lector y el ensamble de reacciones posibles del lector frente al texto (enunciado y enunciación). esto lleva consigo, en el sentido del rol activo en la lectura, tres consecuencias más: a) la comunicación es un juego, una gimnasia guiada por el texto, según las reglas del lenguaje; b) el lector decodifica el texto literario en función de los modos de la comunicación ordinaria: u texto figurativo será reconstruido racionalmente como no figurativo. en este sentido hablar de la verdad o no verdad de un texto no es pertinente; c) la realidad y el autor son dos cosas sucedáneas del texto. Y segundo que el texto es un código limitado y prescriptivo. El texto literario es construido de manera tal que

En el mito, dicho de otro modo, son posibles ambas categorías o comportamientos lógicos, ya que a pesar de que es “ahistórico”, narra siempre a partir y “en referencia” a un origen que en última instancia remite a una historia común del pueblo, a su verdad. Es decir, hace historia con otro tiempo y funda el sentido de esa historia, el mundo, a partir de la palabra, desde un juego de decir y responder. Digamos que en el mito no es posible hacer distinción entre *ficción* y *no ficción* porque él hace al mismo tiempo las dos cosas.

Ahora bien, lo dicho nos lleva a una conclusión bastante obvia: esta imposible distinción en el pensamiento precolombino se debe no sólo a la “síntesis” que el mito es capaz de hacer a partir de estas dos formas de conocimiento haciéndolas innecesarias, sino también porque la “ficción” como categoría es un concepto *exógeno* a la racionalidad aborígen, llega con los españoles.¹⁰⁹ En el mito no es posible la distinción entre “verdad” y “mentira”, como en la literatura, pero se diferencia de ella en tanto en el mito el mundo fundado por el lenguaje no es un “posible-creíble”, sino que ES, se vive en cada una de las actualizaciones rituales: los personajes mueren de verdad, porque no hay más que la posibilidad de morir o vivir, la muerte no se finge, la vida tampoco,

controla su propia decodificación , si no fuera así no sería el texto un MONUMENTO, pues no sería capaz de permanecer.

¹⁰⁹ Segre, Cesare. “Problemas del texto literario”. En: *Principios de análisis literario*, 1985, págs. 247-267. En este texto el autor nos revela cómo la ficción ha estado restringida a la “mentira”, a pesar de que, en realidad, su naturaleza sea la de la verosimilitud, la de lo posible. Sin embargo, tanto esta tradición como su naturaleza son occidentales y arrancan de un pensamiento supuestamente superior al mítico reconocible en Grecia antigua en figuras como Platón y Aristóteles. Todo esto, además, sin que nos hagamos cargo de la foraneidad de la palabra misma “Literatura”, pues –como ya hemos dicho– no hay señales de que el mundo precolombino haya distinguido entre ficción y no ficción, ya que era predominantemente mítico y oral. La escritura y la literaturización fueron un instrumento del poder de Cristo en las tierras del “infierno”.

porque así ha sido siempre, porque los dioses así lo ordenan desde las cúspides de las pirámides, más allá del noveno cielo. Sólo esa es la historia posible del pueblo, su “verdad” y su “mentira” desde tiempos inmemoriales; lo creíble e increíble al mismo tiempo, integrado al orden cotidiano: la objetividad de una racionalidad “otra”.

III. TRADUCCIÓN – TRANSCRIPCIÓN: LAS MARCAS DE UNA TENSIÓN IMPUESTA POR LA CONQUISTA

Una vez expuestas las bases teóricas que operan como marco de referencia de la argumentación que hemos venido desarrollando hasta aquí en calidad de hipótesis, pasemos al desarrollo propiamente tal de la misma, a través del análisis particular – en primer término – de un conjunto de transcripciones (traducciones de primer grado) llevadas a cabo por misioneros y cronistas españoles y/o mestizos durante el siglo XVI y principios del XVII, todas las cuales – como se vio – desarrollarán su tensión impuesta por la traducción entre oralidad y escritura, tras una larga pausa de aproximadamente tres siglos, pasando a convertirse en “poemas” y, por lo tanto, a integrar el conocido y amplio corpus conocido hoy en día mayoritariamente como “literatura precolombina”.

El desarrollo posterior (si se quiere, “tardío”) de esa tensión inicial implicará, entre otras cosas, una profundización del proceso de “literaturización” que se había iniciado ya en ese primer horizonte “escritural” que presentan las primeras transcripciones. Tal profundización ha permitido la “creación” de una literatura “diferenciada” a partir de los recursos alfabéticos y estéticos que ha ofrecido la racionalidad occidental “letrada”, de tal suerte que, perfeccionado el principal instrumento de dominación utilizado en la conquista, hoy podemos paradójicamente asomarnos al testimonio de un pasado cultural silenciado por el desinterés predominante por largos años. Pero no sólo eso, también sabemos que esto ha tenido un precio: el de que hubo que arrancar de su contexto de

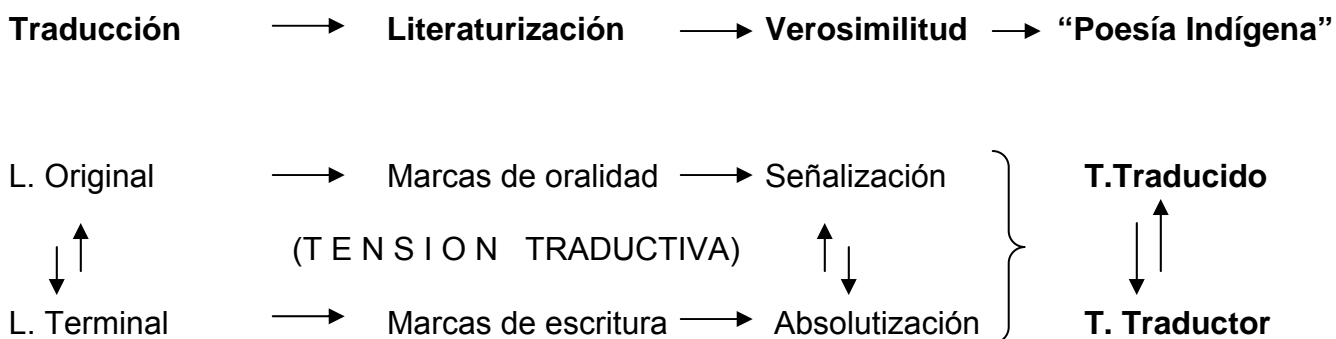
producción-recepción original a esos materiales para que fueran comprensibles (con las intenciones que fueran) al destinatario occidental. Tal descontextualización “necesaria” o “inevitable” haría pensar que esos textos “poéticos” (textos metas) se encuentran tensionados por ambas racionalidades y/o lenguas originales, donde la traducción ha jugado el papel de articular justamente la integración / desintegración de ambas al interior de un texto o traducción. Así, oralidad y escritura pasan a comportarse como texto y extra/texto en el juego de la verosimilitud literaria, dándose que tanto las categorías de la oralidad como las de la escritura aparecen como marcas contradictorias que conviven al interior del Texto Meta (el “poema”, en concreto), esa alusión genérica que necesariamente habría que siempre entrecomillar.

El modo en que la traducción articula esa relación oralidad – escritura, en las traducciones del siglo XX, permitiría metodológicamente observar el modo en que esa misma relación se “integra” *estéticamente* a dos de las primeras crónicas canónicas del mestizaje escritural hispanoamericano: los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso y la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, si se acepta, por supuesto, que todo lo que se ha traducido posteriormente después del siglo XVI proviene lógicamente de los primeros documentos y transcripciones realizadas durante el siglo XVI y principios del XVII, al menos en lo que a nuestros textos respecta. Las traducciones que han hecho Jesús Lara o L. Urioste, por ejemplo, de esos manuscritos, no es de nuestro propósito evaluarlas, sino que simplemente las recogemos como testimonios de que ese trabajo se ha hecho y que se ha hecho siguiendo los procedimientos adecuados según nos

consta, por lo demás, de la metodología expuesta en su bibliografía. Nada debería hacernos dudar de que esa tensión, articulada por la traducción, entre oralidad y escritura, y que a continuación desglosaremos, no haya ya estado *en potencia* o muy débilmente expresada en las primeras transcripciones, por cuanto básicamente el problema de integración / desintegración entre oralidad y escritura es el mismo, y no hay pruebas que indiquen tampoco de que los traductores no hayan tenido que “superar” el mismo *tipo* de obstáculo que el que tuvieron que “superar” los misioneros cinco siglos atrás. Ambos han tenido que buscar la “forma” de hacer comprensible para occidente un material “oral” que básicamente se presenta como “extraño” e “inclasificable”. Nos basta con demostrar que la misma tensión ya estaba presente en el siglo XVI y que la traducción la había articulado, a través de un proceso de literaturización que va, desde lo incipiente, a lo más complejo, y donde la complejidad “permite” observar con más detalle lo que en un estado incipiente permanece en gran medida imperceptible. Esto es lo que nos proponemos demostrar ahora para, posteriormente, abordar cómo esta complejidad implícita en la traducción, sus mecanismos de articulación implícitos en las transcripciones, y que aparecen en su esplendor tantos siglos después, ya habían sido recogidos “estéticamente” en las dos crónicas antes mencionadas, poniendo las bases para una nueva literatura diferenciada, una literatura mestiza, integradora y conflictiva, una literatura esencialmente tensionada por los componentes que la integran y desbordan al mismo tiempo. Un origen híbrido no tendría por qué haber dado un resultado diferente; lo interesante es observar el papel que habría jugado la traducción como articuladora con sus mecanismos para otorgar “coherencia” (aunque no necesariamente cohesión) a toda esa

ambigüedad. De ahí salen muchas líneas que desbordan esta investigación. Sólo abordaremos dos, quizás las más grandes y significativas, ambas dependientes del modo en que se asuma las tensiones que impone la traducción.

En relación con esto, entonces, pasaremos ahora al análisis del comportamiento semiótico de los “poemas” (traducciones, Textos Meta) que permitirá observar los mecanismos utilizados por la traducción para articular la relación oralidad – escritura a favor de la verosimilitud literaria. Allí se podrá ver el juego de identificaciones anunciadas en el marco teórico entre las todas las dicotomías implicadas: literalismo / sensualismo; señalización/ absolutización; oralidad / escritura, todo lo cual permite, en última instancia que el proceso de textualización adopte, en el plano de la verosimilitud, la forma literaria de lo que es, en el fondo, el desarrollo de la tensión latente entre un Texto Traductor y otro Traducido o, aún más simple, entre dos lenguas distintas. La traducción usaría, por decirlo de alguna manera más gráfica, las formas textuales literarias para enmascararse y continuar su proceso sin fin aparente. Para mayor facilidad ofrecemos el siguiente esquema:



Pensamos que todas estas identificaciones están presentes incipientemente en las transcripciones del siglo XVI, igualmente que los mecanismos de articulación que la traducción usa, por medio del verosímil literario, para otorgar coherencia (no necesariamente cohesión) a la relación oralidad – escritura como los dos componentes básicos implicados en la tensión textual. Esperamos, de este modo, poder visualizar los componentes y mecanismos que se comprometen en la “elevación” de la traducción a una función estética.

En cuanto a la distinción entre traducción y re – traducción, hemos preferido reservar éste último para aquellos casos donde el “uso” de la traducción “va más allá” de la mera instrumentalidad, mientras que, por el contrario, el término “traducción” lo hemos restringido a aquellos casos donde la traducción está preferentemente orientada hacia la “práctica traslaticia”. Por cierto que esta es sólo una distinción operativa para distinguir dos fenómenos originados de un mismo tronco común. Como se sabe, ambos desarrollos son complementarios y se apoyan mutuamente: la profundización de la traducción ha conllevado una literaturización y/o una ficcionalización aparentemente ineludible, y hasta vista como consubstancial por muchos, al material oral traducido; la profundización de una estética mestiza, a su vez, no habría sido posible si no se hubiera apoyado en la traducción como instrumento *re – traductor* y, si se quiere, hasta *contra – traductor*.

Por razones metodológicas a continuación analizaremos los “poemas quechuas” (elegidos justamente para no salirnos del horizonte de producción

andino) traducidos en el siglo XX por investigadores connotados como son, entre otros, Jesús Lara y L. Urioste. Hemos querido partir por aquí para poder aprovechar mejor los datos al momento de observar las “transcripciones”. Aunque esto implique ir de lo complejo a lo simple, creemos que las transcripciones cobran mayor sentido sólo cuando –como en los relatos policiales – se conoce el final. Así, esperamos que la descripción que hagamos de la tensión *integración – desintegración* que opera en los “poemas indígenas”, a través de la indentificación entre los mecanismos semióticos de *señalización y absolutización* con los códigos *oralidad y escritura*, permita comprender mejor el sentido primario y capital de las primeras transcripciones del siglo XVI en la primera tensión literaria hispanoamericana. El hibridismo que observaremos no dista más que en el nivel de desarrollo con el de las primeras transcripciones; los mecanismos de articulación del verosímil y su identificación con la relación oralidad – escritura hacen pensar en una dinámica mayor articulada por la traducción, cuya presencia permite comprender el porqué de esa identificación tan íntima y productiva bajo el eje de la tensión literalismo / sensualismo que ha marcado desde siempre esta práctica interlingüística. La tensión oralidad –escritura es otra forma de tensión entre Lengua original y Lengua Terminal, donde la integración y la desintegración de ambos sistemas conviven simultáneamente en síntesis y conflicto simultáneos. Oralidad y escritura también conviven, pero no si no hay un proceso traductor que les imponga hacerlo. Ojalá que el ingreso al problema por esta vía enriquezca la perspectiva entre oralidad y escritura tan lúcida abierta investigadores como Walter Mignolo, Antonio Cornejo Polar o Martín Lienhard.

III. 1 La “poesía” quechua en el siglo xx

Con miras a que la segunda parte del desarrollo de esta investigación (re-traducción) se centre en el análisis de dos textos coloniales vinculados al espacio cultural andino, específicamente el quechua, hemos querido – para favorecer la coherencia – seleccionar “poemas” justamente quechuas para el análisis de la parte “precolombina” (traducción), extraídos del apéndice del célebre¹ libro de Jesús Lara, *La literatura de los Quechuas*², reelaboración y corrección de *Poesía Quechua*, título al que ya hemos hecho referencia con objetivo crítico en la introducción.

Lara nos ofrece – junto al estudio – una antología que comprende una serie de “poemas quechuas”, tanto precolombinos, coloniales como republicanos, en versión bilingüe. Allí encontramos ejemplos de *Jailli* (Poesía sagrada), *Arawi*,

¹ Casi todas las recopilaciones de poesía quechua le deben algo al estudioso boliviano, pues, de una u otra forma, se basan en su trabajo, ya sea para usar su trabajo recopilador bilingüe, ya para usar su ampliamente difundida clasificación genérica de la lírica quechua.

² Lara, Jesús. *La Literatura de los Quechuas*, La Paz, Ed. Juventud, 1980. Como señala su autor en el prólogo esta obra se propone como una edición que intenta mejorar y corregir la que publicara en 1947 bajo el título *Poesía Quechua*. En ella se advierte, por una parte, el deseo efectivo de completar el panorama de la “literatura quechua” hacia otros géneros como la narrativa o el teatro, y por otro, hacer mejoras en ella que sin duda eran falencias respecto de su hipótesis de la existencia de una “literatura” quechua. Una de ellas, a nuestro parecer, era la falta de documentación de estos textos, tanto en cantidad como en la contextualización de los mismos. Para el propósito de nuestro trabajo, resulta interesante ver cómo la “transcripción” de los “poemas” que incluye Lara varían según los “ajustes” alfabéticos que introduce en la tercera edición respecto al quechua “escrito”. Los textos no cambian sustancialmente a nivel global, pero a nivel del verso o la estrofa sí hay cambios, tanto en la versión quechua como en la castellana, lo cual nos revela la movilidad inherente a la oralidad aún resistente de estos textos que, hasta hoy, no se dejan apresar ni por las manos mejor intencionadas de la intelectualidad occidental. Para nosotros esto es un signo de cómo la re-traducción sigue operando como el método privilegiado para la sustentación del discurso identitario americano, así como lo es en cuanto estética para la construcción de lo hispanoamericano.

Wawaki, Taki, Wayñu, Qhashwa, Aranwy y Wanka, etc., además de “narraciones primitivas” y “poesía dramática”, donde encontramos dos extractos de importancia: el *Apu Ollantay* y *Tragedia del fin de Atawuallpa*, el primero famoso por la polémica que suscita en relación a su origen precolombino (indiscutible para Lara) y el segundo por consignar la versión indígena de la muerte de Atawuallpa, base hasta hoy del poderoso mito de *inkarri*, vigente hasta nuestros días en el imaginario colectivo andino que aún no pierde la esperanza en el regreso del inca desde el “otro mundo”, gracias a su indeleble creencia en el desarrollo cíclico del tiempo marcado por la acción de un *cataclismo*, una inversión total del mundo, de un *Pachacuti* en lengua quechua escrita.

Los textos que aquí incluimos corresponden a transcripciones al “quechua escrito” y/o “traducciones” realizadas en el siglo XVI o, como mucho, en los comienzos del siglo XVII³, como es el caso de los textos que aportan Guaman

³ Queremos dejar constancia que no todos los textos han sido traducidos (en el sentido ordinario del término) durante este lapso de tiempo. Como se sabe, los textos ofrecidos por Guaman Poma fueron transcritos por él a su lengua materna, el quechua, pero no los “tradujo” al español en ese momento. Ese trabajo se ha realizado posteriormente por investigadores del siglo XIX o XX, entre los cuales figura Jorge Urioste, cuyas traducciones, además, no coinciden con las que ofrece –a nombre de Guamán Poma- Jesús Lara en la antología de la cual hemos hecho parte de la selección. El Inca Garcilaso, por su parte, sólo ofrece la versión en castellano. Cristóbal de Molina y Yanki Sallkamaywa, por otro, ofrecen las transcripciones al quechua y la traducción al castellano. Tratándose de una investigación “hispano – americana” que se basa en la traducción como un “antecedente” que condiciona la primera literatura del “Nuevo Mundo”, el problema lo suscita Guaman Poma por haber sido sus “poemas” traducidos tan posteriormente. Queremos aclarar, complementando todo lo que decimos en el cuerpo de esta investigación que la inclusión de los textos de Guaman Poma pretende mostrar que los textos re-traductores son, en el fondo, también “traductores” de ese pasado indígena que queda operando como “latencia” bajo el discurso literario de la historia. Asumimos, pues, que la intención de Garcilaso al incluir esos textos es la de ejemplificar “directamente” el pasado indígena andino por medio de un “quechua escrito”, cuyo contenido su destinatario, el rey, no entiende, pero que el perifrásticamente se explica en cada párrafo introductorio. No hay traducción en el

Poma y el Inca Garcilaso de la Vega, éste último con los textos citados a partir de la obra del padre Blas Valera. Tal decisión deja sin ejemplificar muchos géneros expuestos por Lara, pero hemos preferido concentrarnos en textos cronológicamente pertinentes a nuestra hipótesis, por una parte, y también hemos querido indirectamente subrayar la falta de garantías objetivas de que el resto de los textos “precolombinos” que Lara presenta como tales, efectivamente lo sea, pues son reconstrucciones basadas –como Lara lo señala en su prólogo – en “los tesoros que supieron preservar y hacer llegar hasta nosotros coleccionistas de diversas épocas”. Se refiere a Antonio Valdés, Pablo Policarpo Justiniani, Ismael Vásquez y José Armando Méndez. “Los dos primeros –dice Lara – tienen el mérito de haber conservado el drama Ollántay. Vásquez y Méndez coleccionaron versos de origen muy antiguo.” Pero no se explica nada más, no se sabe desde qué tan antiguo, ni quien lo tradujo exactamente, aunque –por lo que señala el breve prólogo – pudo ser el mismo Jesús Lara el traductor, ya que como él mismo lo dice: “ debemos anotar que son nuestras las traducciones del quechua al castellano, excepto aquellas de las cuales se consigna expresa constancia.” Como sea, son traducciones muy posteriores al siglo XVI, ya que parecen haber sido recogidas de la tradición folklórica durante el siglo XVIII o, sin duda, el XIX, que es cuando más se avanza en el interés hacia el pasado indígena. Ni nuestro ánimo ni nuestras escuálidas capacidades etnológicas o arqueológicas nos inclinan a

sentido estricto (esa vendrá después), pero sí una perífrasis que se suma a la “transcripción alfabética” como manifestaciones de primer grado del proceso amplio de traducción intercultural que opera intensamente como marco y antecedente de la obra de Guaman Poma. La situación de este autor y la de Garcilaso son, aunque muy diferenciadas en cuanto a la importancia que le dan a la “traducción” del pasado andino, limítrofes entre traducción y re-traducción, razón esencial por la que los hemos elegido para intentar una descripción de una primera dinámica textual generadora de una estética “diferenciada”.

cuestionar la autenticidad precolombina de esos textos, incluso de aquellos que tradujeron Valera, Molina o Sallkamaywa, pero nos permitimos hacer la pregunta: ¿Cómo puede estar seguro? Nosotros evidentemente no lo estamos y no por eso dejamos de valorar el trabajo de quienes se han inclinado a no dudar en los resultados de su concienzuda persistencia investigadora.

Por eso hemos optado por la traducción como un objeto de estudio en sí, porque es lo que, a nuestro parecer, modula la estética literaria hispanoamericana, es la base verbal (y cognitiva) de lo que genéricamente conocemos como mestizaje o mesticidad. El pasado precolombino – en cuanto a que la traducción es siempre de “algo”, pues no se traduce puede traducir “nada” – es innegable para nosotros y sigue siendo un misterio que no dejará de intrigar a muchas generaciones. Un misterio tan interesante como el de cómo interactúan los componentes culturales dentro del mestizaje, de tal modo que no dudamos en llamarle, por ejemplo “mestiza”, a una literatura, o decir que lo propiamente hispanoamericano es la “mesticidad”. Ojalá que esta investigación contribuya en algo a este propósito (incluso más allá de las letras) y permita también delinear mejor la estructura y dinámica textual de una estética para que la mesticidad deje de ser –como es a veces– una suerte de comodín para explicar cualquier fenómeno cultural que se caracterice por la presencia de más de un componente étnico-cultural.

Hecha esta aclaración, aprovechamos de hacer otras respecto al corpus de “poesía” que aquí presentamos. Ésta tiene que ver con los textos de Guaman Poma y el del Inca Garcilaso (Blas Valera), ambos de comienzos del siglo XVII⁴.

La primera dice relación con la fecha de publicación de sus obras que aquí analizamos (1609 y 1908 respectivamente). Nuestra razón para incluirlas es, ante todo, el considerar el proceso de elaboración y escritura como más importante que la publicación misma; tratándose de obras terminadas tan al límite del siglo XVI no podemos dejar de pensar que pertenecen más al siglo XVI que al XVII; y segundo, que si bien son obras que, según nuestro planteamiento, recogen la influencia de la primera traducción hispano – nativa para justamente levantar una primera e incipiente estética “traductiva”, estos textos en su afán re-traductor insertan textos “poéticos” que respaldan y validan su veracidad “traductora” justamente con dichos textos; en otras palabras, estos textos re-traductores plasman una doble función, ya que toda re-traducción es en propiedad una “nueva traducción”, con lo cual –y considerando las fechas – debemos consignar sus aportes –como lo hace Jesús Lara – como parte del primer corpus de traducciones precolombinas.

Hay que considerar que la traducción como práctica se fue ejerciendo desde el comienzo de la llegada de los españoles al “Nuevo Mundo” , sobre todo a

⁴ Como anota Enrique Pupo – Walker en el estudio preliminar a *Comentarios reales* del Inca Garcilaso (Madrid, Cátedra, 1999), la obra se publicó en Lisboa en 1609. Asimismo, *Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala se habría terminado de escribir entre 1612 y 1613, según unos, o en 1615, según otros. De cualquier forma, esta magnífica obra no vería la luz pública hasta 1936, en París, gracias a Paul Rivet, quien aprovechara la tenencia del original previamente descubierto por Richard Pietschmann en Copenhague en 1908.

partir de Tercer Concilio Limense de 1582 – 1583, instancia que, como se sabe, sentó formalmente las primeras bases unificadoras de la práctica traductora por parte de los españoles en América del Sur. De tal manera, es absolutamente pensable que la “episteme” que establece la práctica traductora (sobre todo cuando está asociada tan directamente al poder) al interior de una nueva sociedad en formación, cargada de conflictos interétnicos y culturales, como fue la primera sociedad colonial, sea una “episteme” que haya ya influido a estos escritores, sobre todo a Guaman Poma⁵. El sólo hecho de que escriban “para contar la verdadera historia”, es decir, para dar a conocer la “auténtica versión” de los hechos relacionados con el pasado indígena y la nueva sociedad colonial, debe ser considerado en sí como probatorio de dicha influencia de la traducción. Nadie que se considere bien “interpretado” (traducido) por el “otro” emprende tamaño esfuerzo escritural. La inquietud que mueve el proyecto narrativo de estos autores “mestizos”⁶ tiene la base común de “rescatar la verdad” por medio de la palabra, y

⁵ Lo decimos así, porque no hay que olvidar que el Inca Garcilaso abandona Perú a los veinte años y, consiguientemente, escribe los *Comentarios* en España, alejado en el tiempo y el espacio de su lengua materna (el quechua) y los acontecimientos coloniales. Además, recordemos que las motivaciones “explícitas” del mestizo para escribir su obra son de carácter personal y familiar, debido a la supuesta infamia que otros historiadores cometieron con su padre. De todos modos, siendo ese el móvil principal de su escritura, pensamos que la voluntad de Garcilaso de contar la “verdadera historia” va “culturalmente” más allá de eso, pues hay un marcado intento de conciliación entre el mundo hispánico y el indígena que evidencia la necesidad de restituir un orden, basado en la correcta enunciación de los hechos del pasado, lo que es –para nosotros- un claro intento de superar los conflictos que ha impuesto la traducción en su país e indirectamente en su propia vida.

⁶ Como es sabido, la crítica ha identificado a Guaman Poma con lo indígena, mientras que al Inca Garcilaso con lo mestizo, por razones biográficas y también escriturales. Como se verá más adelante, el sentido de esta afirmación se encuentra en el hecho de que pensamos que la diferencia entre ambos proyectos de escritura no dependen tanto de la estructura inmanente de la obra, de su genealogía o “abstractamente” de su ideología, sino de la actitud que adopta uno y otro en relación a la tensión que impone la traducción en todos estos factores mencionados. Esta afirmación, por lo tanto, se refiere a su obra y a su valor “cultural”, no tiene validez más allá de ese ámbito.

eso no es más que una metáfora –a nuestro modo de ver – que intenta expresar, hasta nuestros días, la angustia del mestizo por “haber perdido su origen”, en otras palabras “la repetición traumática” de un acontecimiento tan brutal como puede ser cualquier proceso de invasión y conquista política y cultural impresa sobre cualquier pueblo. Digamos, en definitiva, la cara “más negra” del maravilloso, necesario e ineludible don de traducción que posee el ser humano.

III.1.1 Señalización: las marcas de la oralidad

He aquí algunos de estos textos en versión bilingüe y escrita:

Jailli Sagrado :

“Sumaj Ñust’a”

Súmaj ñust’a
Turallaykin
P’uñuykita
P’akirqayan.

Jinamantari
Kunuñunun
Illapántaj.

Qanri, ñust’a,
Unuykita
Paramunki.

Mayninpiri
Chijchimunki,
Rit’imunki.

Pacharúraj,
Pachakámaj
Wiraqucha
Kay jinápaj
Churasunki,
Kamasunki.

“Bella Princesa”

Bella princesa,
Tu propio hermano
Es quien destroza
Tu cantarillo.

Y de este modo
Retumban truenos
Y caen rayos.

Y tú, princesa,
Mandas tus aguas
En fresca lluvia.

Y algunas veces
Granizo envías
Y a veces nieve.

El que nos crea
Y nos gobierna,
Dios soberano,
Este destino
Te ha concedido
Y así te ordena.

(De la *Historia de los Incas*, de Blas Valera)

“Oración primera al Hacedor”

Tijsi Wiraqucha,
Qaylla qaylla Wiraqucha,
T'ukapu Ajnupujuy
Wiraqucha.
kámaj, chúraj,
“Qhari hachun,
warmi kachun”
Ñispa rúraj
Kamasqayki,
churasqayki
Qasilla, qhespilla
Kausamuchun.

¿Maypin kanki?
¿Jawapichu,
Ukhupichu,
phuyupichu,
Llanthupichu?

Uyaríway,
Jay nímúway.
Yurajánay
Pacha kama,
Ashka p'unchau kama
Kausachíway,
Marq'aríway,
Jatarichíway,
Saykújtiyri
Sh'askichíway,
Maypi kaspapas,
Wiraqocha Yaya.

Raíz del ser, Viracocha,
Dios siempre cercano,
Señor de vestidura,
Deslumbradora
Dios que gobierna y preserva,
Que crea con sólo decir:
“Sea hombre,
Sea mujer”,
El ser que pusiste
Y criaste
Que viva libre
Y sin peligro.

¿Dónde te encuentras?
¿Fuera del mundo,
Dentro del mundo,
En medio de las nubes
O en medio de las sombras?

Escúchame,
Respóndeme.
Haz que viva
Por muchos días,
Hasta la edad en que deba
Encanecer,
Levántame,
Tómame en tus brazos
Y en mi cansancio
Auxíliame,
Doquiera estés,
Padre Viracocha.

(De *Fábulas y Ritos de los Incas* de Cristóbal de Molina)

“A todas las Wak’as”

Qaylla Wiraqucha,
Tijsi Wiraqucha,
Llapa k’ánchaj,
Wallpay wañuyupa
Wiraquchan.
Sh’anka wiraqucha,
Ajna Wiraqucha,
Jatun wiraqucha,
Qaylla Wiraqucha
Túkuy runata
Jay níchij, juñúchij,
Lliulli jina
Yachakunánpaj,
Jawapi, ukhupi
Purispapas.

Cercano Hacedor,
Raíz del ser, Viracocha,
Lumbre universal,
Dios de la creación
Y de la muerte.
Dios de las roquedas,
Dios de los rituales,
Dios inconmensurable
Cercano Hacedor,
Que otorga el don del habla
Y junta a todos los hombres
A fin de que aprendan
Con la fuerza de la luz,
Dondequiera que vayan,
Por fuera o por dentro.

(De Fábulas y Ritos de los Incas de Cristóbal de Molina)

“Oración de Manco Qhapaj”

Yau, Wiraqucha,
Tijsi qhápaj,
“Kay qhari kachun
Kay warmi kachun,
Willka ullqa apu,
Jinantinmi
Chíjchiy kámaj,
Maypin Kanki
Manachu rikuykiman
Jananpichu,
Urinpichu,
Kinrayninpichu,
Qhápaj usnuyki?”

Oh, Dios soberano,
Poderosa raíz del ser,
Tú que ordenas: “Éste sea
Varón, y ésta mujer”
Señor de la fuente sagrada,
Tú que inclusive tienes
Poder sobre el granizo,
¿No me es posible verte?
¿Dónde te encuentras?
¿Dónde está: arriba,
O abajo,
En el intermedio
Tu asiento de supremo juez?

Jay nimulláway,
Janan qhochapi
Mant’aráyaj,
Urin qhochapi
Tiyákuj,

Escúchame,
Tú que extiendes
En el océano del cielo
Y que también vives
En los mares de la tierra.

Pachakámaj,
Runa wállpaj, apu
Inkaykuna jina
Allqa ñawiywan
Rijsiytan munayki.
Rikújtiy,
yachájtiy,
Unanchájtiy,
Jamut'ájtiy,
Rikuwankin,
Yachawankin.

Gobierno del mundo,
Creador del hombre.
Como los señores Inkas
Con mis áridos ojos
Ansío conocerte.
Cuando yo pueda ver,
Y conocer,
Y señalar
Y comprender,
Tú me verás
Y sabrás de mí.

Intiqa, Killaqa,
P'unchauqa, tutaqa,
Puquyqa, chirauqa,
Manan yanqhachu,
Kamachisqan purin,
Unanchasqaman,
Tupusqamanmin
Chayamun.

El Sol y la Luna
El día y la noche,
El otoño y la primavera
No son en vano
Obedecen a un mandato,
De modo previsto
Y medido
Llegan.

Qan tupayaurita
Apachimuwarqanki.
Jay nilláway,
Manarajpas
Sayk'ujtiy, wañújtiy.

Tú me concediste
El cetro imperial.
Escúchame,
Respóndeme
Antes de que caiga
Rendido y muerto.

(Primer Himno traducido en *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*, por Juan de Santacruz Pachacuti Yanki Salkamaywa)

“Oración para todos los Inkas”

Yau, púnchau Inka
Inti yayay,
“Qosqo tanpu kachun
Atikuylla
Qhápaj kachun”
Ñispa churasqayki,
Kamasqayki
Much'askayki
Kusi qhepi kachun,
Ama ma'isqa,
Ama llasasqa

Oh, monarca del día,
Padre Sol,
Tú que fundaste y gobernaste
Y veneraste el Cuzco
Diciendo:
“Sea opulento
Y poderoso
E invencible”,
Haz que viva siempre,
Libre y alegre,
Sin sufrir cuidados

Atikuspalla
Kachunchu;
Qháoaj kamasqayki,
Churasqayki.

Ni urgencias,
Que siempre sea apto
Y fuerte como lo fundaste
Y gobernaste.

**(Oración traducida en *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*,
por Juan de Santacruz Pachacuti Yanki Salkamaywa)**

“Pacha Kamaj”

Ayauya waqaylli,
ayauya puy puylli,
Lluttu púchaj
Wamrayki,
Lluttu púchaj
Wajchayki
Waqallamusunkin.
Unujsaykita,
Yakujsaykita
Kachallamúway
Wajchayki,
Runayki,
Llajta runa
Kamasqaykiman.

“Gobierno del Mundo”

Ten piedad de mis lágrimas,
Ten piedad de mi angustia.
El más sufrido
De tus hijos,
El más infortunado
De tus siervos
Te implora con sus lágrimas.
Manda, pues, el milagro
De tus aguas,
Manda, pues, la merced
De tus lluvias
A esta infeliz criatura,
A este vasallo
Que creaste.

**(De *El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, por Felipe
Guaman Poma de Ayala)⁷**

⁷ Si bien más adelante trabajaremos con la edición de la *Nueva Crónica y buen Gobierno* de John Murra, Rolena Adorno y Jorge L.Urioste (Madrid, Historia 16, 1987), las traducciones (incluyendo las transcripciones al quechua escrito) no pertenecen a esta edición, sino que las hemos recogido intencionalmente del libro antes citado de Jesús Lara. Esto se debe a dos razones: la primera dice relación con mantener una coherencia de fuente respecto a los otros textos, y, la segunda, tiene que ver con que así se apreciará mejor la variación textual que se produce cuando intervienen diferentes “manos traductoras”, y que tanto los textos quechuas escritos de Guaman Poma como las traducciones de Urioste y Jan Zseminski difieren, a veces, hasta de forma ostensible.

Killa Mama

Killa qoya Mama,
Yakujsallayki,
Unujsallayki,
Ayauya Waqaylli,
Ayauya puypuylli.

Llut'u púchaj wamrayki
Mikhuymanta
Yakumanta
Waqallasunkin.

Pachakámaj Yaya,
May pachapin kanki,
Jánaj pachapichu,
Kay pachapichu,
Qaylla pchapichu?
Yakullaykita
Kacharimúway
Wajchaykiman,
Runaykiman.

Madre Luna

Luna, reina y madre,
Por la bondad de tus aguas,
Por el amor de tus lluvias
Estamos llorando,
Estamos sufriendo.

La más triste de tus criaturas
De hambre,
De sed
Te está clamando.

Padre, conductor del mundo,
¿Dónde estás,
En el cielo,
En la tierra
O en algún otro mundo cercano?
Obséquiale con tus lluvias
A este siervo,
A este hombre
Que te implora.

(De *El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, por Felipe Guaman Poma de Ayala)

Arawi :

Jaray arawi

¿Aqoyrakichu, qoya,
Rakkiwánchis?
¿T'iuyrakkichu, ñust'a,
Rak'iwanchis?

Sijllallay, chinchirkuma
kajtiykicha
Umallaypi, sunqorurullauypi
Apaykachaykiman

Unoyrirpu
Lullan kanki,
Yakuy rirpu

Canción Doliente

¿La desventura, reina,
Nos separa?
¿La adversidad, infanta,
Nos aleja?

Si fueras flor de *chincercoma*
Hermosa mía,
En mi sien y en el vaso de mi corazón
Te llevaría.

Pero eres un engaño, igual
Que el espejo del agua.
Igual que el espejo del agua,

Pallqon kanki

¿Máytaj sallawan
Qaynaykunichu?

Chay pallqo mamaykin
Wañúypaj
Rak'iyninchijqa
Chay auqa yayaykin
Wajchayninchijqa

Ichapas, qoya,
Qhápaj apu DIOS nijtinqa
Wakítaj tinkusun,
DIÓStaj ttinkiwusun.

Chay ásj ñawiykita
Yuyaripa
Utinipuni,
Chay pújllaj ñawiykita
Yuyaripa
Onqoyman chayani

Sh'ikalla, Inka,
Sh'ikalla sinu,
Waqayniyllawaytas
Sunqoyujchu tiyanki

Yakuyta yajta waqaspa
Kantus patapi,
Sapa wayqopi
Suyayki, sijllallay.

Me ilusionas en vano.

¿Dónde está, con mi amada
Pasé siquiera una velada?

La desunión que nos impone
Tu madre desleal
Durará hasta la muerte.
La animadversión de tu padre
Nos sumirá en el infortunio.

Tal vez, mi reina, nos veamos pronto
Si dios, gran amo, lo permite.
Acaso el mismo *dios*
Tenga después que unirnos.

Cómo el recuerdo
De tus ojos reidores
Me sume en la tristeza.
Cómo el recuerdo
De tus ojos traviesos
Me enferma de nostalgia.

Basta ya, mi rey, basta ya.
¿Permitirás
Que mis lágrimas lleguen a colmar
Tu corazón?

Derramando la lluvia de mis lágrimas
Sobre las *kantutas*
Y en cada quebrada,
Te espero, hermosa mía.

(De *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guaman
Poma de Ayala)

Warijsa Arawi

Inka

¡Arawi, arawi,
Aray arawi!

Canción de la Gallardía

Inka

¡La canción, la canción!
¡Caramba, la canción!

¡Arawi, yau arawi!

Qoyas y ñust'as

¡Arawi!

Hombres

¡Warijsa, ayay warijsa,
Chamay warijsa,
Ayay warijsa!

Qoyas y ñust'as

¡Ayay warijsa!

Hombres

¡Ayau jailli, yau jailli!
¿Uchuyujchu chajrayki?
Uchuy tunpalla samúsaj.
¿T'ikayujchu chajrayki?
T'ikay tunpalla sumúsaj

Un hombre

¡Chaymi coya!

Una mujer

¡Ajailli, chaymi palla!
¡Ajailli, patallanpi!
¡Ajailli, chaymi ñust'a!
¡Ajailli, chaymi sijlla!
¡Ajailli!

¡La canción, oh, la canción!

Reinas e infantas

¡La canción!

Hombres

¡La gallardía, ah, la gallardía!
¡Cómo me gusta la gallardía!
¡Ah, la gallardía!

Reinas e infantas

¡Ah, la gallardía!

Hombres

¡Oh, el cantar, el cantar!
¿Tienes ají en tu sementera?
¡Con el pretexto del ají vendré!
¿Hay flores en tu sementera?
Vendré con el pretexto de las flores!

Un hombre

¡He ahí la reina!

Una mujer

¡Hurra, sí esa es la dama!
¡Hurra, ahí está, en el borde!
¡Hurra, sí, esa es la infanta!
¡Hurra, sí, esa es la hermosa!
¡Hurra!

(De *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala)

Para Walter Ong, el pensamiento y la expresión en una cultura oral primaria⁸ tienden a nueve clases que lo identifican. Según este autor, sus estructuras son:

- 1.- Acumulativas antes que subordinadas
- 2.- Acumulativas antes que analíticas
- 3.- Redundantes y “copiosas”
- 4.- Conservadoras y tradicionalistas
- 5.- Cercanas al mundo humano vital
- 6.- De matices agonísticos
- 7.- Empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas
- 8.- Homeostáticas
- 9.- Situacionales antes que abstractas

Como se sabe, en la perspectiva de autores como Ong u otros de renombre en los estudios sobre la oralidad como David Olson y Nancy Torrance⁹, oralidad y

⁸ Este trabajo adhiere a la idea de Ong de que la comprensión profunda de la escritura se encuentra en la oralidad. En ese sentido, las categorías de la oralidad “primaria”, es decir, la que no ha conocido la escritura, entregan una suerte de marco conceptual al interior del cual resonaría cualquier manifestación de oralidad. En este subcapítulo pretendemos –como hemos dicho– detectar esas “marcas de oralidad” que subyacen tras las primeras traducciones de las letras “hispanoamericanas”

⁹ Ver: Olson, David y Torrance, Nancy. *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona, Gedisa, 1998. Se encuentran compilados bajo este título, artículos de autores como Erick Havelock D.P. Pattanayak, Carol Fleisher Feldman, J. Peter Denny, R. Narasimhan, entre otros, además de los del mismo Olson. Resulta interesante observar la confluencia de criterios respecto a la importancia de valorar la oralidad como código “diferente” y no “inferior” a la escritura, como suele difundirse al interior de los circuitos culturales “civilizados”. Estos trabajos se presentaron en Canadá, en junio de 1987, en el marco de un congreso realizado bajo los auspicios conjuntos del Programa McLuhan de la Universidad de Toronto y del Instituto Internacional de Estudios Semióticos y Estructurales, y fue subvencionado por el Consejo de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de Canadá. En el prólogo, sus compiladores advierten la importante ausencia de tres trabajos expuestos en el Congreso. Uno de Brian Stock sobre la influencia de la escritura durante la Edad Media, otro de Jacques Derrida sobre las concepciones de Spinoza y Gershom Scholem sobre la palabra, y un tercero de Manfred Bierwisch sobre las similitudes básicas entre habla y escritura. Destacamos este último por lo trascendental que resultaría para el mundo “desarrollado” una difusión masiva de su conclusión –después de largas investigaciones– de que “la escritura es simplemente un registro del habla y, por lo tanto, no tiene tanta

escritura aparecen como dos códigos “diferenciados”, aunque complementarios, donde destaca la asociación del primero a lo *dialógico*, mientras que el segundo a lo monológico; el primero a lo *circular*, mientras que el segundo a lo lineal, el primero a lo “*unificador*” (armonía: oído), mientras que el segundo a lo “diferenciador” (detalle: vista), etc., una serie de asociaciones que apuntan al rasgo “totalizador” con que Lévi-Strauss caracterizó al “Pensamiento Salvaje”¹⁰ y que a continuación analizaremos como “marcas de oralidad” en los textos más arriba transcritos, todos ellos productos del ejercicio unívoco de la traducción desde la lengua española hacia el quechua, durante el siglo XVI, primer siglo propiamente colonial.

1.- *Acumulativas antes que subordinadas*

Esta estructura se refiere principalmente a los usos copulativos del lenguaje, representados en la lengua española principalmente por la conjunción “y”. Ejemplos clarísimos y generalizados se encuentran en el *Génesis* bíblico o en el *Popol Vuh*, la famosa cosmogonía maya-quiché. Según transcripción de Ong, leemos en el *Génesis*:

significación lingüística ni cognitiva” como se ha pensado. Tal idea, además del mundo “desarrollado”, desestabilizaría los presupuestos del noventa por ciento del corpus teórico sobre el tema, ya que anula la supuesta “diferencia” que ambos códigos presentarían desde sus estructuras internas, ya que hablar y escribir sería “lo mismo” y el código no afecta de ninguna manera. Más allá de que compartamos esta idea o no, sin duda, el tema se revela apasionante.

¹⁰ Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

“Al principio Dios creó el cielo y la tierra. Y la tierra era informe y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo; y el espíritu de Dios se cernía sobre las aguas. Y Dios dijo: Hágase la luz. Y se hizo la luz. Y Dios vio que la luz era buena; y separó la luz de las tinieblas. Y llamó a la luz día y a las tinieblas noche; y hubo tarde y mañana, un día”¹¹

Como se ve, en poco más de seis líneas, encontramos nueve “y” introductores, los cuales se reducirán a sólo dos si se compara esta versión con la traducción de la *New American Bible*, donde se nota una intención más moldeada por la sensibilidad de la escritura y la impresión. Sin duda esta es una categoría que no requiere de mucha demostración “escrita”, pues basta con observar con cierta detención analítica cualquier registro fónico de una conversación con un entrevistado analfabeto para darnos cuenta de este rasgo. Veamos qué ocurre con la “Poesía Quechua”.

Lo primero que habría que decir es que, tratándose de una disposición “versal”, en sí misma se presta favorablemente a la asimilación de la enumeración, a través del recurso anafórico. Este sólo hecho ya nos pone en la perspectiva general del origen y la función actual de la lírica como género literario. Dice Octavio Paz en *El Arco y la Lira*:

¹¹ Ong, Walter. *Op. Cit.*, 1996, pág. 43

”Alfonso Reyes señala con verdad que no se puede hablar en prosa sin tener plena conciencia de lo que se dice. Incluso puede agregarse que la prosa no se habla: se escribe. El lenguaje hablado está más cerca de la poesía que de la prosa; es menos reflexivo y más natural y de ahí que sea más fácil ser poeta sin saberlo que prosista (...) En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. La reconquista de su naturaleza es total y afecta a los valores sonoros y plásticos tanto como a los significativos. La palabra, el fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones, como un fruto maduro o como un cohete al momento de estallar en el cielo. El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona.”¹²

Tal vinculación de la poesía con la lengua hablada, no es más que otra forma de señalar el origen “cantado” de este tipo de escritura que se hunde en el *mare mágnum* de la tradición pre-homérica. En aquellos tiempos esos cantos eran de propiedad colectiva, cultural, y en su traspaso a la escritura adquirieron “dueño” y una “objetividad”, en tanto quedaron fijados para siempre en el papel impreso con la forma que hoy conocemos como lírica y, en el caso particular de Homero, “poesía épica”. Tal situación, sin más, puede trasladarse a los textos hispanoamericanos precolombinos, pues opera el mismo tipo de traspaso tecnológico desde la oralidad a la escritura, utilizándose la *versificación* como forma idónea para “traducir” el contenido tradicional. La diferencia, claro, estriba

¹² Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, págs. 21-22

en que mientras en el caso de Homero esto ocurre dentro de un mismo contexto de producción y circulación, en el de los textos precolombinos ocurre entre dos contextos no sólo diferentes, sino en muchos aspectos “racionales” hasta divergentes. El tema de la versificación lo abordaremos con más detalle más adelante. Por ahora lo que nos interesa es la oralidad subyacente a esa forma occidental y literaria de expresión textual.

Otro aspecto general con el que directamente se vinculan versificación y oralidad, dice relación con la necesidad de fijar en la memoria colectiva el “texto” oral, ya que sólo por repetición es posible lograr este objetivo. Tal rasgo, como lo expresa la primera categoría con que hemos iniciado el análisis, queda registrado en el uso *copulativo* reiterado de la conjunción “y” (más que la subordinación) u otras estrategias anafóricas que propendan a la reiteración (innecesaria desde el punto de vista de la escritura) de un mismo contenido, o a la adición enumerativa de elementos o secuencias narrativas que ayudan al desarrollo de una historia. Tal fenómeno, vinculado directamente con la “redundancia” (tercera categoría de Ong) que veremos más adelante, explicaría textualmente por qué la versificación se presta tan “naturalmente” para dar cuenta de ese contenido oral al que intenta siempre regresar por otros medios. La versificación permite una estructuración *métrica* y *formulaica* que ayuda a la memorización (“fijación”) del “texto” y, por consiguiente, a su pervivencia por medio de una próxima “ejecución”. Tales estructuraciones, en nuestro parecer, deben arrastran las categorías de la oralidad hacia la escritura. Escribe Ong:

“En la recitación oral, aunque una pausa puede ser efectiva, la vacilación siempre resulta torpe. Por lo tanto siempre es mejor repetir algo, si es posible con habilidad, antes que simplemente dejar de hablar, mientras se busca la siguiente idea. Las culturas orales estimulan la fluidez, el exceso, la verbosidad (...) Los primeros textos escritos, a través de la Edad Media y el Renacimiento, a menudo son rellenos con la “amplificación”, exasperadamente redundantes según criterios modernos.”¹³

Es decir que la reiteración ayuda a la memorización, como una estrategia discursiva que, junto a la métrica y las “fórmulas”, permiten la fijación del “original” en el tiempo, gracias a cada nueva versión que, por más que se pretenda exacta al original, no logra serlo por una serie de razones contextuales, kinésicas, psicológicas, comunicativas, etc. Volviendo a la comparación con los poemas Homéricos y su contenido “oral”, apunta Ong:

“Para una determinación más realista de las características de la memoria verbal en las culturas orales primarias, la obra de Milman Parry y Albert Lord resultó otra vez revolucionaria. El trabajo de Parry con los poemas homéricos encauzó la cuestión. Parry mostró que la *Ilíada* y la *Odisea* era creaciones básicamente orales, cualesquiera que fueran las circunstancias que hubieran determinado el ponerlas por escrito. A primera vista, este

¹³ Ong, Walter. *Op. Cit.*, 1996, pág. 47

descubrimiento parecía confirmar la suposición del aprendizaje de memoria palabra por palabra. La *Ilíada* y la *Odisea* eran rigurosamente métricas (...) Parry, sin embargo, preparó el terreno para un nuevo enfoque que pudiera explicar satisfactoriamente tal producción sin recurrir a la explicación palabra por palabra (...) demostró que los hexámetros no se componían simplemente de unidades de palabras, sino de fórmulas, grupos de palabras para abordar los elementos tradicionales, moldeada cada una para ajustarse al verso del hexámetro. El poeta disponía de un extenso vocabulario de locuciones “hexametras”. Con él podía producir interminablemente versos métricos y precisos, siempre que estuviera tratando elementos tradicionales.”¹⁴

Tales fórmulas son las que Ong sintetiza bajo la segunda categoría que hemos transcrito antes (*Acumulativas antes que analíticas*) y que también revisaremos más adelante cuando veamos el uso insistente del epíteto.

En lo específico de los textos quechuas que aquí analizamos, observamos en relación a la primera categoría que esta es una constante estructuradora del discurso “poético” al momento de traducir las oraciones y cantos primitivos. Sólo en el “Jalli Sagrado”, Himno de *Manco Qhapaj* encontramos siete veces el uso de la conjunción “y” en posición introductora a lo largo de todo el texto. He aquí un ejemplo ilustrador:

¹⁴ Ong, Walter. *Idem.*, 1996, pág. 63

“Pachakámaj,
Runa wállpaj, apu
Inkaykuna jina
Allqa ñawiywan
Rijsiytan munayki.
Rikújtiy,
yachájtiy,
Unanchájtiy,
Jamut’ájtiy,
Rikuwankin,
Yachawankin.

Gobierno del mundo,
Creador del hombre.
Como los señores Inkas
Con mis áridos ojos
Ansío conocerte.
Cuando yo pueda ver,
Y conocer,
Y señalar
Y comprender,
Tú me verás
Y sabrás de mí.”

En *Runa Kamaj*, casi todas las estrofas presentan un caso de acumulación por el uso de la conjunción, destacando aquellas donde la posición de la misma introduce a la estrofa misma, permitiendo el encadenamiento enumerativo:

“Wayrari tantan
Saccha purata,
Rijranta chhajrin
Jánaj pachaman.

Y el viento junta
Las copas de los árboles
Y sacude sus ramas
Y las yergue hacia el cielo.

Sácchaj sunqonpi
takikun pichiu,
anchá upaykun
Pacha kamajta.

Y en el regazo de los árboles
Los pajarillos cantan
Y rinden el fervor de su homenaje
Al regidor del mundo.”

Vemos, en estos ejemplos, la predominancia del uso de la conjunción copulativa como “marca de oralidad” inscrita en la primera categoría de la expresión oral de Walter Ong. Tal marca, como veremos, no son compartimentos estancos, sino que se encuentran –al igual que las categorías mismas- vinculadas

con todas las demás, sirviendo, a veces, unas de puentes o medios para las otras. Es el caso de la primera y la tercera categoría, donde la primera complementa totalmente a ésta última en el sentido de la “redundancia” como estrategia discursiva para la facilitación de la memorización verbal y, por lo tanto, la fijación del “texto” oral. Pero esta estrategia de acumulación, como hemos anunciado antes, también se lleva a cabo mediante la segunda categoría, que es la que pasamos a revisar ahora.

2. *Acumulativas antes que analíticas*

Esta característica se encuentra estrechamente ligada a la dependencia de las fórmulas para practicar la memoria:

“Los elementos –escribe Ong- del pensamiento y de la expresión de condición oral no tienden tanto a ser entidades simples sino grupos de entidades, tales como términos, locuciones u oraciones paralelos; términos, locuciones u oraciones antitéticos; o epítetos. La tradición popular oral prefiere, especialmente en el discurso formal, no al soldado sino al valiente soldado; no a la princesa sino a la hermosa princesa; no al roble sino al fuerte roble. De esta manera, la expresión oral lleva una carga de epítetos y otro bagaje formulario que la alta escritura rechaza por pesada y tediosamente redundante,

debido a su peso acumulativo (...) Es muy posible que una cultura oral pregunte en un acertijo porqué los robles son fuertes, pero lo hace a fin de asegurar que así son, para guardar intacto el agregado, y realmente no para poner en tela de juicio o en duda el atributo (...) Las expresiones tradicionales en las culturas orales no deben ser desarmadas: reunir las a lo largo de generaciones representó una ardua labor, y no existe un lugar fuera de la mente para conservarlas. Así pues, los soldados serán siempre valientes; las princesas, hermosas; y los robles, fuertes (...) Sin un sistema de escritura, el pensamiento que divide en partes –es decir, el análisis– representa un procedimiento muy arriesgado.”¹⁵

Como *construcciones paralelas*, destaca, sin duda, la estructura comparativa que desarrolla el texto *Oración para todos los Inkas* entre el “monarca” y el Sol como deidad; válganos este ejemplo para graficar un rasgo muy presente entre los “Jailli Sagrados”:

“Yau, púnchau Inka
Inti yayay,
“Qosqo tanpu kachun
Atikuylla

Oh, **monarca del día,**
Padre Sol,
Tú que fundaste y gobernaste
Y veneraste el Cuzco”

(...)

Como *locuciones antitéticas*, vemos que el “Jailli Sagrado” *Himno de Manko Qhapaj* contiene buenos ejemplos de ello:

¹⁵ Ong, Walter. *Idem.*, pág. 45

“Kay qhari kachun
Kay warmi kachun,

Tú que ordenas: “Éste sea
Varón, y ésta **mujer**”

(...)

Jananpichu,
Urinpichu,
Kinrayninpichu,
Qhápaj usnuyki?

¿Dónde está: **arriba**,
O **abajo**,
En el intermedio
Tu asiento de supremo juez?

Jay nimulláway,
Janan qhochapi
Mant’aráyaj,
Urin qhochapi
Tiyákuj,

Escúchame,
Tú que extiendes
En el océano del **cielo**
Y que también vives
En los mares de la **tierra**.

Pachakámaj,
Runa wállpaj, apu
Inkaykuna jina
Allqa ñawiywan
Rijsiytan munayki.
Rikújtiy,
yachájtiy,
Unanchájtiy,
Jamut’ájtiy,
Rikuwankin,
Yachawankin.

Gobierno del **mundo**,
Creador del **hombre**.
Como los señores Inkas
Con mis áridos ojos
Ansío conocerte.
Cuando yo pueda ver,
Y conocer,
Y señalar
Y comprender,
Tú me verás
Y sabrás de mí.

Intiqa, Killaqa,
P’unchauqa, tutaqa,
Puquyqa, chirauqa,
Manan yanqhachu,
Kamachisqan purin,
Unanchasqaman,
Tupusqamanmin
Chayamun.

El **Sol** y la **Luna**
El **día** y la **noche**,
El **otoño** y la **primavera**
No son en vano
Obedecen a un mandato,
De modo previsto
Y medido
Llegan.”

Mucho es lo que podría citarse respecto a esta categoría y, sobre todo, tratándose de “poesía quechua” que, como se sabe, reproduce las categorías fundamentales del conocido dualismo andino que tiende a estructurar todo en términos de pares de opuestos o dicotomías. Es lo que en términos andinos se

conoce como la oposición *Hanan* (arriba) – *Hurin* (abajo), registrada ya por Guaman Poma, y fundamental para comprender la organización social y política del “imperio”¹⁶ incaico (Tawantinsuyo)¹⁷. Este rasgo parece ser fundamental, sin embargo, no sólo para el estudio de la cultura andina, sino que parece estar presente en la mayoría de las culturas nativas americanas, al menos en lo que respecta a la concepción dual del mundo. Piénsese, por ejemplo, en los Gemelos del *Popol Vuh* maya, o en la oposición entre Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, como símbolos de la luz y la oscuridad, el día y la noche, el sol y la luna, la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino respectivamente. Un análisis de este y otros aspectos “culturales” vinculados a la oralidad (o que se dejan ver por medio de sus marcas textuales) sería, sin duda, de gran aprovechamiento para los estudios de la “literatura precolombina”, ya que pondrían en relación interdisciplinaria los estudios literarios, las teorías del discurso y la oralidad (que ya es interdisciplinaria en sí) y la antropología. Lamentablemente aquí no podemos hacer más que sugerirlo, puesto que desborda nuestro objetivo de ceñirnos al texto para

¹⁶ Usamos esta palabra con reparo, pues ha sido con justicia cuestionada por investigadores de la talla de R.T. Zuidema, ya que el Inca, en propiedad, no puede ser considerado un emperador, ni un monarca, al menos no en los términos occidentales, dado que ni la estructura social del sistema político incaico (redistributivo y circular) ni los presupuestos políticos del poder unipersonal coinciden. Dice Zuidema: “Como mencioné anteriormente, la segunda representación de la organización del Cuzco puede ser ilustrada con materiales de la historia Inca. Esto es posible porque los monarcas Inca no fueron en realidad monarcas que en su conjunto constituyeron una dinastía: ellos fueron representantes y líderes de grupos sociales que también tuvieron su lugar en la segunda representación. Es posible, en algunas instancias, que los nombres de los gobernantes no fueran en realidad nombres propios sino más bien derivados de los grupos a los cuales estos pertenecían.” (ver: R.T. Zuidema. Una interpretación alterna de la historia incaica. La segunda representación (extractos). En: *The Ceque system of Cuzco. The Social Organization of the Capital of the Inca*, editado por J.B. Brill, Leiden, 1984.

¹⁷ Como se sabe, el Tawantinsuyo estaba dividido en cuatro partes (antisuyo, collasuyo, chinchaysuyo, contisuyo). La cuatripartición, en realidad, es la expresión de la dualidad Hanan-Hurin duplicada en su interior (tawan = cuatro; suyo = región, territorio, espacio).

comprender su doble vinculación cultural estructurada bajo la dinámica de la práctica traductora.

Regresando a nuestros textos y las categorías de Ong, sin duda que dentro de la segunda categoría es el *epíteto* uno de los recursos estilísticos que mejor registra la presencia de la oralidad en el texto. Es el caso de *Súmaj ñust'a*, donde apreciamos el recurso en un par de estrofas:

“Súmaj ñust'a
Turallaykin
P'uñuykita
P'akirqayan.

Bella princesa,
Tu propio hermano
Es quien destroza
Tu cantarillo.

Jinamantari
Kunuñunun
Illapántaj.

Y de este modo
Retumban truenos
Y caen rayos.

Qanri, ñust'a,
Unuykita
Paramunki.

Y tú, princesa,
Mandas tus aguas
En **fresca lluvia.**”

Asimismo, observamos en *A todas las Wak'as* que Viracocha no es nunca “El Hacedor” sino siempre “cercano Hacedor:

“QayllaWiraqucha,
Tijsi Wiraqucha,
Llapa k'ánchaj,
Wallpay wañuyupa
Wiraquchan.
Sh'anka wiraqucha,
Ajna Wiraqucha,
Jatun wiraqucha,
Qaylla Wiraqucha

Cercano Hacedor,
Raíz del ser, Viracocha,
Lumbre universal,
Dios de la creación
Y de la muerte.
Dios de las roquedas,
Dios de los rituales,
Dios inconmensurable
Cercano Hacedor”

(...)

O en *Oración de Manco Qhap'aj* donde Viracocha no es sólo la “raíz del ser” sino la “**poderosa raíz del ser**”, o “supremo juez” y no sólo juez”, así como las fuentes son ante todo “sagradas”:

“Yau, Wiraqucha,
Tijsi qhápaj,
“Kay qhari kachun
Kay warmi kachun,
Willka ullqa apu,
Jinantinmi
Chíjchiy kámaj,
Maypin Kanki
Manachu rikuykiman
Jananpichu,
Urinpichu,
Kinrayninpichu,
Qhápaj usnuyki?”

Oh, Dios soberano,
Poderosa raíz del ser,
Tú que ordenas: “Éste sea
Varón, y ésta mujer”
Señor de la **fuentes sagrada**,
Tú que inclusive tienes
Poder sobre el granizo,
¿No me es posible verte?
¿Dónde te encuentras?
¿Dónde está: arriba,
O abajo,
En el intermedio
Tu asiento de **supremo juez?**”

En cuanto a las pseudointerrogaciones, o preguntas formularias que cumplirían la función de ratificar simplemente lo que ya se sabe y se desea reforzar dentro de la tradición, encontramos también varios ejemplos distribuidos a lo largo de casi todos los poemas. Es el caso de los Jailli Sagrados, donde las filosóficas preguntas apuntan a subrayar la omnipresencia y omnipotencia de Viracocha, el Dios creador:

Himno de Manco Qhapaj:

“Maypin Kanki
Manachu rikuykiman
Jananpichu,
Urinpichu,

¿No me es posible verte?
¿Dónde te encuentras?
¿Dónde está: arriba,
O abajo,

Kinrayninpichu,
Qhápaj usnuyki?

**En el intermedio
Tu asiento de supremo juez?"**

(...)

Oración Primera al Hacedor.

¿Maypin kanki?
¿Jawapichu,
Ukhupichu,
phuyupichu,
Llanthupichu?

**¿Dónde te encuentras?
¿Fuera del mundo,
Dentro del mundo,
En medio de las nubes
O en medio de las sombras?**

(...)

4. *Redundantes o "copiosos"*

A diferencia del discurso escrito, el discurso oral no establece una "línea de continuidad" fuera de la mente. No hay una "objetivización" más allá del desarrollo temporal del signo en la secuencia hablada.

"En el discurso oral – apunta Ong – la situación es distinta. Fuera de la mente no hay nada a qué volver pues el enunciado oral desaparece en cuanto es articulado. Por lo tanto, la mente debe avanzar con mayor lentitud, conservando cerca del foco de atención mucho de lo que ya ha tratado. La redundancia, la repetición de lo

apenas dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía. (...) Dado que la redundancia caracteriza el pensamiento y la lengua orales, en un sentido profundo resulta más natural a éstos que el carácter lineal escueto. El pensamiento y el habla escuetamente lineales o analíticos representan una creación artificial, estructurada por la tecnología de la escritura.”¹⁸

En *A todas las Wak’as*, observamos el uso de este recurso con meridiana claridad, tanto en lo que se refiere a la reiteración literal como a la reiteración metonímica, donde se nombra a Viracocha de diferentes formas formularias que tienen por objetivo fijar mnemotécnicamente su nombre por medio de sus elevados atributos:

“QayllaWiraqucha,
Tijsi Wiraqucha,
Llapa k’ánchaj,
Wallpay wañuypa
Wiraquchan.
Sh’anka wiraqucha,
Ajna Wiraqucha,
Jatun wiraqucha,
Qaylla Wiraqucha

***Cercano Hacedor,
Raíz del ser, Viracocha,
Lumbre universal,
Dios de la creación
Y de la muerte.
Dios de las roquedas,
Dios de los rituales,
Dios inconmensurable
Cercano Hacedor***

(...)

Lo mismo podemos observar en la *Oración de Manco Qhapaj*:

¹⁸ Ong, Walter. *Op. Cit.*, 1996, pág. 46

“Yau, Wiraqucha,
Tijsi qhápaj,
“Kay qhari kachun
Kay warmi kachun,
Willka ullqa apu,
Jinantinmi
Chíjchiy kámaj,
Maypin Kanki
Manachu rikuykiman
Jananpichu,
Urinpichu,
Kinrayninpichu,
Qhápaj usnuyki?”

Jay nimulláway,
Janan qhochapi
Mant’aráyaj,
Urin qhochapi
Tiyákuj,

Pachakámaj,
Runa wállpaj, apu
Inkaykuna jina
Allqa ñawiywan
Rijsiytan munayki.
Rikújtij,
yachájtij,
Unanchájtij,
Jamut’ájtij,
Rikuwankin,
Yachawankin.

Intiqa, Killaqa,
P’unchauqa, tutaqa,
Puquyqa, chirauqa,
Manan yanqhachu,
Kamachisqan purin,
Unanchasqaman,
Tupusqamanmin
Chayamun.

Oh, **Dios soberano,**
Poderosa raíz del ser,
Tú que ordenas: “Éste sea
Varón, y ésta mujer”
Señor de la fuente sagrada,
Tú que inclusive tienes
Poder sobre el granizo,
¿No me es posible verte?
¿Dónde te encuentras?
¿Dónde está: arriba,
O abajo,
En el intermedio
Tu asiento de **supremo juez?**

Escúchame,
Tú que extiendes
En el océano del cielo
Y que también vives
En los mares de la tierra.

Gobierno del mundo,
Creador del hombre.
Como los señores Inkas
Con mis áridos ojos
Ansío conocerte.
Cuando yo pueda ver,
Y conocer,
Y señalar
Y comprender,
Tú me verás
Y sabrás de mí.

El **Sol** y la **Luna**
El **día** y la **noche,**
El **otoño** y la **primavera**
No son en vano
Obedecen a un mandato,
De modo previsto
Y medido
Llegan.

O en *Canción de gallardía*, donde la expresión de júbilo “hurra” se repite cinco veces en los cinco últimos versos:

¡Ajaiilli, chaymi palla!

¡Hurra, sí esa es la dama!

¡Ajailli, patallanpi!
¡Ajailli, chaymi ñust'a!
¡Ajailli, chaymi sijlla!
¡Ajailli!

¡Hurra, ahí está, en el borde!
¡Hurra, sí, esa es la infanta!
¡Hurra, sí, esa es la hermosa!
¡Hurra!

4. *Conservadoras y tradicionalistas*

Ligado directamente a lo anterior, incluso al punto de que podemos afirmar que la *acumulación*, la *redundancia* y el *conservadurismo* son aristas de una misma figura, esta categoría se nos presenta paradójicamente, al igual que la *cercanía al mundo vital*, la *empatía*, la *homeostasis* y la *situacionalidad* como una característica del discurso oral de difícil demostración textual, pues compromete – como las otras- a lo que más esencialmente diferencia a la oralidad de la escritura y al mismo tiempo lo que hace que la escritura despersonalice *físicamente* la comunicación al traspasar los contenidos orales a su código; es lo que justamente la escritura puede registrar, pero no reproducir; esto es: el contexto comunicativo concreto, los errores del discurso, en definitiva, el *cuerpo*, ya que la escritura justamente descorporiza el texto, lo despersonaliza, lo unipersonaliza, lo fija y lo inmoviliza para poder “traducirlo” al ambiente de su código.

Es evidente que en el caso de los textos “quechuas” que aquí presentamos, las diferentes temáticas apuntan a un contenido tradicional del pueblo que, a través de cada ejecución, se intentaba actualizar en la memoria colectiva a fin de mantenerlo culturalmente vivo. Tal hecho nos permitiría hablar, por lo tanto, de un *contenido ritual de estos textos*, en tanto es al interior de esa práctica que

realmente existen, y es desde esa práctica que debieron ser “recogidos”. Son cantos u oraciones (ejecuciones vocales), así, que actualizan a través de la práctica ritual (corporal y representativa) contenidos míticos, donde sin duda, por citar un ejemplo central, “Viracocha” (por lo que sabemos desde la Historia, antropología o la Etnohistoria) es uno de ellos en el ámbito del desarrollo andino desde los tiempos de Tiawanaku – Huari hasta los Incas. Los Jailli Sagrados que aquí hemos incluido “hablan” puntualmente de esta creencia, pues se estructuran sobre la base de un hablante que se dirige a un destinatario “divino” que, por lo mismo, goza de un estatus mucho más alto que el del hablante. Las “versiones” que aquí presentamos de lo mismo, por un lado demuestran la tendencia a conservar pero al mismo tiempo la capacidad para actualizar de una manera “irrepetible” en cada ocasión lo considerado como supuestamente “lo mismo”. Ambos textos –versiones que seguramente surgieron de otra “versión común” – demuestran que la tradición oral *transforma para conservar*, lo que se conoce como “criterio de tradicionalidad”, según Diego Catalán o “Censura Preventiva”, según Roman Jakobson al referirse al Romancero Tradicional Español, fenómeno totalmente vinculado a la oralidad en el ámbito de los estudios hispánicos.¹⁹ Veamos algunas similitudes entre ambas “versiones” rituales del mito de Viracocha:

¹⁹ Cf. Catalán, Diego. *Arte Poética del Romancero* (Parte 1ª, Los textos abiertos de creación colectiva), Madrid, Siglo XXI, 1997; y Jakobson, Roman. “El folklore como forma específica de creación”. En: *Ensayos de Poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1973.

Oración de Manco Qhapaj

(Sallkamaywa: 1613)

*

“Oh, Dios soberano,
Poderosa raíz del ser,
Tú que ordenas: “Éste sea
Varón, y ésta mujer”

(...)

“**¿Dónde te encuentras?**
¿Dónde está: arriba,
O Abajo,
O En el intermedio
Tu asiento de supremo juez?

(...)

Oración primera al Hacedor

(Molina: 1573)

*

“Raíz del ser, **Viracocha**,
Dios siempre presente,
Juez que en todo está,
Señor de vestidura,
Deslumbradora.
Dios que gobierna y preserva,
Que crea con sólo decir:
“**Sea hombre**,
sea mujer””

(...)

“**¿Dónde te encuentras?**
¿Fuera del mundo?
¿Dentro del mundo,
En el medio de las nubes
O en medio de las sombras?

(...)

Tal como se aprecia, al igual que entre otros textos que aquí no hemos incluido, existe una similitud extraordinaria entre ambas versiones a pesar de los cuarenta años que los separan, a tal punto que la sospecha de un origen común resulta casi irrefutable, sobre todo si toma en cuenta el sustrato oral de estos textos. Lo que hemos querido destacar con esto es la fuerza de la tradición (y del tradicionalismo) dentro de la cultura oral, pero también la vitalidad “innovadora”

que paradójicamente ésta posee para *actualizar el modelo*²⁰, generando siempre versiones “nuevas” y apropiadas al presente.

“Dado que en una cultura oral primaria – dice Ong – el conocimiento conceptualizado que no se repite en voz alta desaparece pronto, las sociedades orales deben dedicar gran energía a repetir una y otra vez lo que se ha aprendido arduamente a través de los siglos. Esta necesidad establece una configuración altamente tradicionalista o conservadora de la mente que, con buena razón, reprime la experimentación intelectual (...) (Pero) Claro está, las culturas orales no carecen de una originalidad de carácter propio. La originalidad narrativa no radica en inventar historias nuevas, sino en lograr una reciprocidad particular con este público en este momento; en cada narración, el relato debe introducirse de manera singular en una situación única, pues en las culturas orales debe persuadirse, a menudo energéticamente, a un público a responder. Empero los narradores también incluyen elementos nuevos en historias viejas. En la tradición oral, habrá tantas variantes menores de un mito como repeticiones del mismo, y el número de repeticiones puede aumentarse indefinidamente.”²¹

²⁰ En este sentido resulta interesante pensar los orígenes literarios hispanoamericanos fuertemente ligados a la tensión literatura-rito, o a la literatura como el correlato escrito de la ritualidad oral precolombina.

²¹ Ong, Walter. *Op. Cit.*, 1996, págs. 47-48

5. Cerca del mundo humano vital

Con esta categoría, Ong quiere destacar la importancia que reviste para las culturas orales los contextos y la concreción de los hechos narrados respecto de la dimensión humana de la vida. Esto quiere decir que, mientras la escritura desvincula la información del campo humano de lo sensible, hasta el punto de producir fríos y abstractos listados o manuales técnicos para aprender una actividad, la oralidad tiende a integrar esas mismas informaciones en el desenvolvimiento de la actividad humana. Tal característica resulta doblemente interesante para nosotros, pues por una parte nos permite analizar textos puntuales desde el punto de vista que venimos hasta aquí haciendo y, por otra, refuerza, desde la perspectiva específica de la oralidad, una de las ideas que planteamos en la introducción y que dice relación con la tensión ficción – no ficción como una tensión entre *monumento* y *documento* o, entre el discurso autónomo y autorreferencial y el discurso heterónimo y referencial. La base de esta tensión, siguiendo a Ong, se encontraría en la tensión entre oralidad y escritura, ya que la oralidad no concibe nunca el discurso como autorreferencial y cerrado, por lo cual cualquier “traducción “ que se lleve a cabo al respecto producirá, según señala el propio Ong, una tensión del tipo cerrado – abierto, ya que esta es una diferencia de los códigos mismos, en particular en lo que se refiere a esta quinta categoría calificadora de la oralidad. Escribe Ong al respecto:

“En ausencia de categorías analíticas complejas que dependan de la escritura para estructurar el saber a cierta distancia de la experiencia

vivida, las culturas orales deben conceptualizar y expresar en forma verbal todos sus conocimientos, con referencia más o menos estrecha con el mundo vital humano, asimilando el mundo objetivo ajeno a la acción recíproca, conocida y más inmediata, de los seres humanos (...) La cultura oral no dispone de vehículo alguno tan neutro como una lista (...) Asimismo, una cultura oral no posee nada que corresponda a manuales de operación para los oficios (...) La cultura oral primaria se preocupa poco por conservar el conocimiento de las artes como un cuerpo autosuficiente y abstracto.”²²

Quizás el mejor ejemplo de esto lo encontramos –entre los textos escogidos²³ – en el Jailli sagrado de Blas Valera, citado por Garcilaso en su *Comentarios Reales*. Allí asistimos a la explicación concreta, por medio de un mito, del fenómeno climático de la lluvia, los truenos y relámpagos:

“Súmaj ñust’a
Turallaykin
P’uñuykita
P’akirqayan.

Bella princesa,
Tu propio **hermano**
Es quien **destroza**
Tu **cantarillo**.

Jinamantari
Kunuñunun
Illapántaj.

Y de este modo
Retumban truenos
Y caen rayos.

Qanri, ñust’a,
Unuykita

Y tú, princesa,
Mandas **tus aguas**

²² Ong, Walter. *Idem.*, 1966, pág. 48-49

²³ Aclaramos este punto, primero, porque efectivamente los textos producto de la traducción del siglo XVI hasta principios del XVII son más, y segundo, porque hay otros textos publicados por Lara que demuestran de mejor manera este rasgo, pero –como hemos aclarado antes – son producto de una primera traducción muy posterior a la etapa que aquí estudiamos.

Paramunki.

Mayninpiri
Chijchimunki,
Rit'imunki.

Pacharúraj,
Pachakámaj
Wiraqucha
Kay jinápaj
Churasunki,
Kamasunki.

En fresca lluvia.

Y algunas veces
Granizo envías
Y a veces **nieve**.

El que nos crea
Y nos gobierna,
Dios **soberano**,
Este destino
Te ha concedido
Y así **te ordena.**”

Escribe Lara al respecto:

“Un jailli sagrado muy conocido, el que más mano encuentran quienes se ocupan de la cultura incaica, es aquel que Garcilaso incluye en el capítulo XXVII, Libro II de sus *Comentarios Reales*. El ilustre mestizo lo copió de un manuscrito del padre Blas Valera, quien declara que los versos le fueron leídos en los **Khipus** por los **khipukamayus**. Es un poema muy breve, en que con un singular juego de imágenes interpreta el acontecer de la lluvia. La princesa del cielo tiene un hermano que se divierte quebrando el cántaro en que ella acostumbra traer el agua de las fuente. El fin de la vasija viene a traducirse en el triple fenómeno del rayo y de las manos de la doncella cae el agua a la tierra en forma de lluvia y a veces como granizo y también como nieve. El canto acaba reconociendo que tal es la misión que Wiraqucha, el Supremo Hacedor de los Inkas, ha recomendado a la princesa del cielo. Es un poema de difícil traducción por el raro sentido de síntesis con que está compuesto y

su clara belleza sólo puede ser estimada por quienes poseen el quechua”²⁴

6. *De matices agonísticos*

Escribe Ong sobre esta característica tan propia del “arte” oral:

“Muchas, tal vez todas las culturas orales o que conservan regustos orales dan a los instruidos una impresión extraordinariamente agonística en su expresión verbal y de hecho en su estilo de vida. La escritura propicia abstracciones que separan el saber del lugar donde los seres humanos luchan unos contra otros. Aparta al que sabe de lo sabido. Al mantener incrustado el conocimiento en el mundo vital humano, la oralidad lo sitúa dentro de un contexto de lucha. Los proverbios y acertijos no se emplean simplemente para almacenar los conocimientos, sino para comprometer a otros en el combate verbal e intelectual: un proverbio o acertijo desafía a los oyentes a superarlo con otro más oportuno o contradictorio.”²⁵

No cabe duda que para ejemplificar este rasgo lo mejor sería citar algún “Jailli Agrícola” de la colección Méndez (*¡Ea, el triunfo!*), donde el diálogo entre hombres y mujeres estructura el texto, pero su fecha de traducción es muy

²⁴ Lara, Jesús. *Op. Cit.*, 1980, pág. 37

²⁵ Ong, Walter. *Op. Cit.*, 1996, págs. 49-50

posterior al siglo XVI. Sin embargo, ha llegado hasta nosotros un texto recopilado por Guaman Poma que se titula *Canción de la Gallardía* y que hemos incluido en nuestra selección y que muestra muy bien las propiedades de esta categoría:

Qoyas y ñust'as

¡Arawi!

Hombres

¡Warijsa, ayay warijsa,
Chamay warijsa,
Ayay warijsa!

Qoyas y ñust'as

¡Ayay warijsa!

Hombres

¡Ayau jailli, yau jailli!
¿Uchuyujchu chajrayki?
Uchuy tunpalla samúsaj.
¿T'ikayujchu chajrayki?
T'ikay tunpalla sumúsaj

Reinas e infantas

¡La canción!

Hombres

¡La gallardía, ah, la gallardía!
¡Cómo me gusta la gallardía!
¡Ah, la gallardía!

Reinas e infantas

¡Ah, la gallardía!

Hombres

¡Oh, el cantar, el cantar!
¿Tienes ají en tu sementera?
¡Con el pretexto del ají vendré!
¿Hay flores en tu sementera?
Vendré con el pretexto de las flores!

(...)

Como se aprecia, al igual que en la *paya* (desafío de ingenio entre dos versificadores para improvisar rimas espontáneas), el diálogo es la base estructurante del texto y en él se puede ver la dualidad, el formulismo, la redundancia y, por supuesto, el agonismo, mostrando una cualidad de la que antes ya hemos advertido: la capacidad que exhiben estas categorías para combinarse en un mismo texto. En *Canción de la Gallardía* observamos, en particular, el uso del diálogo y el *ingenio* para estructurarse:

Hombres

¡Ayau jailli, yau jailli!
¿Uchuyujchu chajrayki?
Uchuy tunpalla samúsaj.
¿T'ikayujchu chajrayki?
T'ikay tunpalla sumúsaj

Hombres

¡Oh, el cantar, el cantar!
¿Tienes ají en tu sementera?
¡Con el pretexto del ají vendré!
¿Hay flores en tu sementera?
Vendré con el pretexto de las flores!

Quisiéramos notar, además, que el uso recurrente del diálogo denota, de por sí, la cosmovisión que sustenta la oralidad, pues la importancia del diálogo revela la visión dual del mundo, donde el conocimiento es siempre un proceso continuo indesligable del contexto y la relación cara a cara, de lo cual se colige que cualquiera otra forma de conocimiento (como el impersonal de la escritura occidental) resulta paradójicamente más ficticio o irreal. Es en el juego de pregunta-respuesta (al igual que en el mito, según A. Jolles) donde se juega la “verdad” de las cosas. Fuera de este juego, simplemente es falso o explicable por pertenecer a “otro mundo” necesariamente sagrado y “superior”.²⁶

7. *Empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas*

“Para una cultura oral – escribe Ong –, aprender o saber significa lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido, identificarse con él. La escritura separa al que sabe de lo

²⁶ Que fue lo que efectivamente ocurrió, sobre todo inicialmente durante la conquista.

sabido y así establece las bases para la “objetividad” en el sentido de una disociación o alejamiento personales.”²⁷

A causa justamente de las sucesivas transformaciones que estos textos han sufrido hacia el código escrito por el afán de fijarlos, es que se hace difícil encontrar un buen ejemplo de identificación entre el hablante y la historia, sobre todo respecto a los personajes. El alto grado de formalización textual hace que precisamente este tipo de “inconsistencias” e “incoherencias” no ocurran. Debemos pensar, a partir de lo que sabemos sobre el comportamiento del discurso oral – que estos “errores” han sido “pulidos” y/o eliminados con la intención justamente de hacer más “legible” el contenido oral de los “textos” originales; es casi impensable que al interior de la expresión ritual este fenómeno no ocurriera.

No obstante, podemos citar aquí un extracto de *Gobierno del Mundo*, donde al menos la identificación aparece como un motivo que permite explicitar el trasfondo comunitario en que se desenvuelve y cobra sentido el texto y su tema central: la angustia por el origen del mundo y la existencia humana sobre la tierra:

Pachakámaj,
Runa wállpaj, apu
Inkaykuna jina
Allqa ñawiywan
Rijsiytan munayki.
Rikújtij,

Gobierno del mundo,
Creador del hombre.
Como los señores Inkas
Con mis áridos ojos
Ansío conocerte.
Cuando yo pueda ver,

²⁷ Ong, Walter. *Op.Cit.*, 1996, pág. 51

yachájtij,
Unanchájtij,
Jamut'ájtij,
Rikuwankin,
Yachawankin.

Y conocer,
Y señalar
Y comprender,
Tú me verás
Y sabrás de mí.

Si bien no asistimos a una confusión de voces entre Yo-Tú, sí observamos dos identificaciones, una de ellas expresada por medio de la comparación:

Pachakámaj,
Runa wállpaj, apu
Inkaykuna jina
Allqa ñawiywan
Rijsiytan munayki.

Gobierno del mundo,
Creador del hombre.
Como los señores Inkas
Con mis áridos ojos
Ansío conocerte.

Lo que es equivalente a decir: “Yo ansío conocerte *como* lo hacen los Señores Incas.” Es la expresión del deseo de compartir ese poder, al mismo tiempo que se reconoce inferior en la escala social en comparación con la clase dirigente, lo que es en sí un dato que caracteriza socialmente al hablante como no-noble e, indirectamente, refuerza la cosmovisión clasista de la sociedad incaica.

La otra identificación, sin embargo, es aún más directa y, por lo mismo, más interesante, ya que iguala dos términos no equivalentes por medio del uso falaz del verbo “ver”, metáfora del conocimiento. Los dos términos igualados son el hablante (socialmente inferior a los Incas) y Viracocha (El Dios supremo), con lo cual se desliza, quizás, una sutil expresión de una lucha de clase no declarada como tal, y que se maquilla bajo lo que parece sólo un recurso estilístico o, a lo

sumo, una pequeña manifestación de soberbia por parte del hablante. Hay que considerar que, desde la perspectiva del hablante, la posibilidad de que Dios le vea se supedita a la condición de que él vea antes a Dios. ¿Es que acaso Dios es ciego hasta que el hombre pueda verlo?, ¿es que se está insinuando que Dios es un *efecto* de la mirada del ser humano?. No es el momento de profundizar en esto, pero valga la pregunta para observar cómo el vitalismo (materialismo) primitivo se filtra en lo que aparentemente parece ser puro espiritualismo idealista:

yachájtíy,	Quando yo pueda ver,
Unanchájtíy,	Y conocer,
Jamut'ájtíy,	Y señalar
Rikuwankin,	Y comprender,
Yachawankin.	Tú me verás
	Y sabrás de mí.

Nótese, además, que el último verso remarca esta interpretación al decir: “Y *sabrás de mí*”. Es decir que Dios, que supuestamente todo lo sabe, tomará conocimiento del hombre *gracias* al hombre. No es el propósito de esta investigación centrarse en este interesante tema de la diferencia entre la religiosidad indígena y la occidental. Sólo nos interesa aquí mostrar cómo el reconocimiento de la oralidad como una dimensión constitutiva del texto conlleva muchas aristas posibles de ser abordadas desde otras disciplinas como, por ejemplo, la antropología o la filosofía de la religión. Nosotros nos conformamos por ahora con demostrar la presencia de este componente oral en los textos escritos, pero no ocultamos tampoco nuestra intención de que dichas posibles investigaciones se realicen en el futuro auspiciadas por una mirada enriquecida por las diferencias y complementariedades entre oralidad y escritura, donde, sin

duda, este tipo de textos pueden ayudar a comprender mejor esa dimensión en permanente proceso de construcción que es “el mundo precolombino”, y no sólo servir de ejemplos para las grandes teorías.

8. *Homeostáticas*

Sobre esta categoría escribe Ong:

“A diferencia de las sociedades con grafía, las orales pueden caracterizarse como homeostáticas. Es decir, las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeostasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual.

Las fuerzas que gobiernan la homeostasis pueden percibirse mediante la reflexión sobre la naturaleza de las palabras en un marco oral primario. Las culturas de la imprenta han inventado los diccionarios, en los cuales pueden registrarse, en definiciones formales, los diversos significados de una palabra, según los textos donde aparezca (...) Por supuesto, las culturas orales no cuentan con diccionarios y tienen pocas discrepancias semánticas. El significado de cada palabra es controlado por lo que Godoy y Watt llaman “ratificación semántica directa”, es decir, por las situaciones reales en que se utiliza la palabra aquí y ahora. El pensamiento oral

es indiferente a las definiciones. Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente, como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada.”²⁸

Un excelente ejemplo sobre esto, sin duda, lo constituiría una transcripción de la historia oral incaica, donde se vería cómo los *amautas* y *qhipucamayus* sencillamente “borraban” de la cronología aquellos nombres o sucesos que no convenían ser “recordados” en el presente por diversas razones, sobre todo por tratarse de sucesos o personas que desprestigiaban el pasado dinástico y, por ende, podían poner en riesgo la estabilidad *presente* del sistema político. Como esto no es posible, ni tampoco escudriñar en el cambio de significado del quechua a través de los años para comprobar los ajustes que en cada versión se hace para satisfacer las necesidades del ese presente (no hay que olvidar que son transcripciones y traducciones), es que no entraremos particularmente en esta categoría como hemos hecho con todas las demás. Sólo un especialista en quechua podría hacerlo, ya que se requeriría conocer a fondo hasta la diacronía de la lengua, lo cual –dicho sea de paso- tampoco es nada sencillo respecto al pasado, porque la única forma de acceder a los distintos “estados de lengua” es por medio de las transcripciones que cada historiador-transcriptor-traductor ha hecho, y ya se sabe que incluso a ese nivel hay discrepancias. Y cómo si no, ya

²⁸ Ong, Walter. *Idem.*, 1996, pág.52

que para escribir el quechua hubo que interpretar su fonética desde el punto de vista de los recursos gráficos que ofrecía el castellano, cuestión que sigue sucediendo hasta hoy y que vemos con claridad en las mismas transcripciones que hace, por ejemplo, Guaman Poma y luego (incluso basándose en él) Jesús Lara y después el propio Lara autocorrigiéndose en 1980, según las convenciones del gobierno boliviano para esos años. El problema de fijar el texto es, como se ve, un verdadero “problema” que, por otra parte, se agradece en cuanto a que tal situación de “rebeldía” por parte de la oralidad le imprime a las letras hispanoamericanas un dinamismo distintivo en su doble tarea de “capturar” a la palabra “hablada” por millones de hablantes social, política y económicamente marginados de los beneficios del sistema capitalista occidental, y de, a la vez, intentar “amoldarse” a sus requerimientos más esenciales, todo lo cual no es más que un desafío para las letras, de cuyo “esfuerzo” han salido las más interesantes expresiones estético-literarias desde hace ya unos cuantos años.

9. *Situacionales antes que abstractas*

En el marco de las investigaciones sobre las diferencia entre “cultura oral” y “cultura escrita”, sin duda que el análisis del analfabetismo ha sido uno de los focos principales donde se ha centrado la atención. Las conclusiones a las que llegó Aleksander Romanovich Luria sobre el pensamiento operacional en *Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundation* (1976)²⁹, quizás,

²⁹ Citado por Walter Ong (*Op. Cit.*, 1996, pág. 55)

resuman de la mejor manera algunos de los rasgos más esenciales del modo operacional del pensamiento oral. Este investigador de la ex Unión Soviética (discípulo de Lev Vigotsky) descubrió, tras una serie de experimentos los siguientes rasgos respecto al analfabetismo:

1. Los individuos analfabetos (orales) identificaban las figuras geométricas asignándoles los nombres de objetos, y nunca de manera abstracta como círculos, cuadrados, etc.
2. Al pedírsele a los individuos analfabetos que clasificaran y eliminaran un objeto dentro de una serie de cuatro (tres herramientas y un tronco) la tendencia era a considerar invariablemente el grupo no en términos de categorías (tres herramientas, el tronco no es una herramienta), sino desde el punto de vista de situaciones prácticas –“pensamiento situacional” –, sin advertir en absoluto la clasificación.
3. Los analfabetos no parecían responder en absoluto con procedimientos deductivos formales, lo cual no es lo mismo que decir que no podían pensar o que su pensamiento no estaba regido por la lógica, sino sólo que no adecuaban su razonamiento a formas lógicas puras, las cuales consideraban aparentemente poco interesantes.
4. Los entrevistados oponían resistencia cuando se les pedía definir incluso los objetos más concretos.

5. Los individuos mostraban dificultades para articular un auto-análisis, pues éste requiere de cierta supresión del pensamiento situacional. Necesita un aislamiento del sí, alrededor del cual gira todo el mundo vivido.

Hemos querido insertar estos rasgos de la investigación de Luria para contextualizar mejor las siguientes palabras de Ong al respecto:

“Todo pensamiento conceptual es hasta cierto punto abstracto (...)

No obstante, si todo pensamiento es abstracto, algunos usos de los conceptos son más abstractos que otros.

Las culturas orales tienden a utilizar los conceptos en marcos de referencia situacionales y operacionales abstractos en el sentido de que se mantienen cerca del mundo humano vital”³⁰

En nuestros textos esta característica está implícita en todos ellos, sobre todo en los *Jailli*, tratándose de textos vinculados directamente a la ritualidad de la mitología andina. Todos los elementos (como en el texto recogido por el Inca Garcilaso del padre Blas Valera: *Bella Princesa*) están vinculados al mundo humano vital. Es evidente que esta cualidad de concretud de la oralidad se parece mucho al pensamiento infantil que, justamente al torcer los brazos a la lógica abstracta y deductiva, se aproxima (si es que no la alcanza) a la expresión

³⁰ Ong, Walter. *Idem.*, 1996, págs. 54 - 55

poética. No dudamos en pensar que esta explicación se encuentra en la base del porqué esos textos (como en general también los relatos o definiciones primitivas) han sido y continúan siendo relacionados con la poesía, hasta el punto de ser considerados directamente “poesía”.³¹ Es tan así que casi cualquier ejemplo que citemos parece simplemente corresponder a una metáfora o, en general, a un recurso literario, sin pensarse que eso puede tener un correlato más allá de la escritura.

Por ejemplo, para explicar la razón de porqué llueve y existen los truenos y los relámpagos – como ya hemos visto antes – el texto *Bella Princesa* ofrece una breve narración (mítica) donde el fenómeno queda perfectamente definido desde el punto de vista “experencial”, ya que el fenómeno meteorológico “alguien” tiene que producirlo (nada se produce solo). Como se ve una vez más, las categorías se juntan y se superponen entre sí muchas veces. En efecto, en este caso el “pensamiento situacional” es indesligable de la “cercanía al mundo humano vital”. La lluvia, así, queda definida como el “agua que cae del cantarillo de una Princesa que vive en el cielo”:

Súmaj ñust'a
Turallaykin
P'uñuykita
P'akirqayan.

Bella princesa,
Tu propio hermano
Es quien destroza
Tu cantarillo.

(...)

³¹ No hay que olvidar que tan sólo la palabra “verso” es ya una palabra que remite a la escritura.

Qanri, ñust'a,
Unuykita
Paramunki.

Y tú, princesa,
Mandas tus aguas
En fresca lluvia.
(...)

Asimismo, en *Oración primera al Hacedor*, observamos la concreitud utilizada para definir cuestiones contrariamente muy abstractas, como por ejemplo, Viracocha, el Dios supremo:

Tijsi Wiraqucha,
Qaylla qaylla Wiraqucha,
T'ukapu Ajnupujuy
Wiraqucha.
kámaj, chúrjaj,
"Qhari hachun,

Raíz del ser, Viracocha,
Dios **siempre cercano**,
Señor **de vestidura**,
Deslumbradora
Dios que **gobierna y preserva**,
Que **crea con sólo decir**

(...)

O en *Oración de Manco Qhapaj*, donde apreciamos un intento de definición similar a partir de atributos conocidos, concretos y visibles:

Yau, Wiraqucha,
Tijsi qhápaj,
"Kay qhari kachun
Kay warmi kachun,
Willka ullqa apu,
Jinantinmi
Chíjchij kámaj,
Maypin Kanki
Manachu rikuykiman
Jananpichu,
Urinpichu,
Kinrayninpichu,
Qhápaj usnuyki?

Oh, Dios **soberano**,
Poderosa raíz del ser,
Tú que **ordenas**: "Éste sea
Varón, y ésta mujer"
Señor de la fuente sagrada,
Tú que inclusive tienes
Poder sobre el granizo,
¿No me es posible verte?
¿**Dónde te encuentras**?
¿Dónde está: **arriba**,
O **abajo**,
En el **intermedio**
Tu **asiento de supremo juez**?

Jay nimulláway,
Janan qhochapi
Mant'aráyaj,
Urin qhochapi

Escúchame,
Tú **que extiendes**
En el océano del cielo
Y que también **vives**

Tiyákuj,

Pachakámaj,
Runa wálpaj, apu

Qan tupayaurita
Apachimuwarqanki.
Jay nilláway,
Manarajpas
Sayk'ujtiy, wañújtij.

En los mares de la tierra.

**Gobierno del mundo,
Creador del hombre.**

(...)

**Tú me concediste
El cetro imperial.**
Escúchame,
Respóndeme
Antes de que caiga
Rendido y muerto.

De igual forma observamos en *A todas las Wak'as*:

Qaylla Wiraqucha,
Tijsi Wiraqucha,
Llapa k'ánchaj,
Wallpay wañuypa
Wiraquchan.
Sh'anka wiraqucha,
Ajna Wiraqucha,
Jatun wiraqucha,
Qaylla Wiraqucha
Túkuy runata
Jay níchij, juñúchij,
Lliulli jina
Yachakunánpaj,
Jawapi, ukhupi
Purispapas.

Cercano Hacedor,
Raíz del ser, Viracocha,
Lumbre universal,
Dios de la creación
Y de la muerte.
Dios de las roquedas,
Dios de los rituales,
Dios inconmensurable
Cercano Hacedor,
Que **otorga el don del habla**
Y **junta a todos los hombres**
A fin de que aprendan
Con **la fuerza de la luz,**
Dondequiera que vayan,
Por fuera o por dentro.

Con todo, hemos visto cómo la oralidad se encuentra presente en estos textos, diríamos, casi de manera persistente a pesar de los intentos reiterados de domesticación que sobre todo las primeras traducciones coloniales han infringido sobre este corpus “precolombino”.

A través de esta primera aproximación a los textos queda en evidencia el profundo contenido mítico de este primer material y su vinculación directa al espacio de la ritualidad como modo de articulación y actualización concreta y vivencial de los contenidos. Todos estos textos son, en realidad, como advertimos en su momento, cantos, oraciones, narraciones, etc. que –como señala Guaman Poma y mucho después Jesús Lara - iban siempre acompañados de flautas y bailes ceremoniales, único espacio de realización “real” y “válido” desde el punto de vista comunitario.

Como hemos visto, en la oralidad el discurso discurre al nivel de la tierra y se articula a escala humana, porque en la oralidad la palabra está viva, literalmente integrada a la fugacidad de la existencia; por eso es tan “poética” o, más bien dicho, por eso la poesía es tan “oral”, porque *con la poesía la palabra regresa al cuerpo*, y eso es exactamente lo que hace también la oralidad. En ambos casos parece haber un acuerdo tácito, quizás una comunión profunda más allá de la letra que, en una sola frase se resumiría así: no hay palabra sin cuerpo..., *ni cuerpo sin palabra* como respondería la poesía. Porque la poesía, a su manera, intenta restituir el vínculo con el cuerpo que tiende a cortar la escritura. En nuestra opinión, si la poesía es importante por algo, para nosotros es por eso, justamente porque “regresa” y así devuelve el origen de la palabra a la palabra...y al ser humano lo regresa a su humanidad.

Cuando pensamos, sin embargo, en la oralidad como una dimensión discursiva cercana al mundo concreto, no queremos decir con eso que las culturas

orales “no piensen” o sean “pre-lógicas”, ni mucho menos que sean “incapaces” de pensamientos abstractos. Nada de eso, simplemente que lo hacen “de otro modo”, operacionalmente de un modo distinto, a partir de la experiencia, de lo vivido, de las situaciones vitales significativas... si se quiere, incluso, siempre en referencia al mundo emocional, al cuerpo, lo que no quiere decir que, por eso, no sean tan “profundas”. El hecho de que un analfabeto no pueda (porque no le interesa) desarrollar “ideas puras” sólo quiere decir, a nuestro entender, que no puede aceptar mentalmente que existan ese “tipo de ideas”, no que sea menos inteligente. Simplemente que ese “tipo de ideas” son producto de una “herramienta” (lógica formal: la escritura) que él no ha necesitado para vivir y por eso no puede “fabricar” ese tipo de producto considerado por él igualmente innecesario. Si los indios mesoamericanos tenían, por ejemplo, una filosofía – como han insistido Miguel León Portilla y Mercedes de la Garza – entonces, la filosofía quizás tiene también una oralidad. Ambos niveles son necesarios y complementarios para la comprensión “integrada” del desarrollo humano. Pretender una “lectura” totalmente occidentalizada de los textos “poéticos” (aunque sea con las mejores intenciones de darles existencia) es tan parcial como pretender negar los desarrollos de la escritura o, aún más concretamente en relación a América, intentar “deshacer” la conquista española para esos mismos fines. Como en la traducción: el sentido se construye con las dos lenguas y siempre privilegiando, real y/o simbólicamente, una de ellas.

III.1.2 Absolutización: las marcas de la escritura

Corresponde, ahora, que abordemos el mecanismo semiótico del verosímil, por el cual el texto se independiza del Extra –Texto oral, permitiendo la tensión “integración – desintegración” que, a su vez, reproduce la tensión entre oralidad – escritura como forma básica de la tensión impuesta por la traducción en términos de privilegiar la Lengua Original o, por el contrario, la Lengua Terminal (Literalismo – Sensualismo) en el Texto Meta, es decir, en el “poema”.

Siguiendo la coherencia interna de nuestra argumentación, hemos denominado “marcas de escritura” al contenido textual concreto asociado a este mecanismo del verosímil, más que todo con la intención de establecer un puente explícito entre la “escrituración”, como componente básico a nivel del código, y la “literaturización”, como elaboración más compleja y simbólica de las posibilidades de desarrollo implícitas en ese código. Es un modo de establecer un vínculo directo entre ambos niveles de desarrollo, ambos asociados al mecanismo de absolutización, así como la traducción de primer grado (las transcripciones) lo está con la de segundo grado (la traducción propiamente tal).

Las “marcas de escritura” vienen, así, a mostrar, por medio de la “literaturización”, la plenitud alcanzada por la traducción tras un largo recorrido de cientos de años y que se inicia tempranamente, como hemos señalado, ya en las transcripciones del siglo XVI.

Nos interesará en este subcapítulo destacar, por cierto, aquellas “marcas” que, por evidentes, normalmente no se perciben trascendentes en el texto escrito y que revelan la arbitrariedad inherente a todo texto, en tanto construcción basada en la naturaleza convencional del signo lingüístico. Así, abordaremos lo que hemos denominado la “generización”, como el modo más relevante por medio del cual el mecanismo de absolutización lleva a cabo el movimiento de “independencia” del texto escrito respecto al Extra – Texto oral.

Este modo de la absolutización comprende, por cierto, unos contenidos que nos interesa destacar con miras a la demostración global de la tensión “traductiva”. No son evidentemente “todos” los contenidos que se pueden abordar. Como resulta propio a cualquier investigación, hemos tenido que seleccionar los que nos han parecido más demostrativos de ese proceso de “escrituración” y/o “literaturización” que ha modelado (literalmente) el material oral prehispánico a través de los siglos.

Como resulta evidente, hemos optado por analizar las marcas de ese proceso sólo desde un punto de vista formal, y la razón fundamental para ello ha sido principalmente de operatividad, ya que abordar este punto en un nivel conceptual o “semántico” sería tan extenso como pretender dar cuenta de toda la “interferencia de la visión de mundo europeo sobre el indígena” en estos textos, tarea que resulta imposible, por lo demás, pues eso supone una capacidad de distinción meridiana *a priori* entre ambos universos culturales que nadie puede, al menos en esa medida, arrogarse: si se pudieran separar las aguas así, el

problema de la traducción estaría totalmente (y positivístamente) resuelto y, por consiguiente, el pasado indígena estaría tan delimitado que ya se habría dado por “totalmente reconstruido” o “rescatado”. Sin duda que sabemos algunas cosas y que se avanza en ello a pesar de las dificultades, pero aún persiste el consenso de que la magnitud del “cataclismo” que significó la conquista para los indios es una catástrofe irreversible que sepultó – quizás para siempre – las huellas de unas culturas magníficas y milenarias que, de poderse acceder a ellas hoy, no cabe duda que aclararían muchos de los enigmas científicos que permanecen aún tras el halo de la conjetura y ayudarían también a la mejor comprensión social de la mesticidad hispanoamericana.

III.1.2.1 *Generización*

Como hemos advertido antes, el largo proceso de “traducción” del material precolombino, que se inicia tempranamente y en un sentido muy abarcador ya a fines del siglo XV con las primeras descripciones de Rodrigo de Escobedo como escribano oficial de la tripulación de Colón, pero que, en propiedad, surge con las primeras transcripciones (traducciones de primer grado) efectuadas en el siglo XVI, ha implicado otro proceso, también extenso, de “literaturización” que, en el siglo XX, ha desembocado en la “poetización” de una parte considerable del material oral, especialmente el que se refiere a las “oraciones” y “cantos rituales” de los indígenas.

Tal posición está ampliamente avalada y compartida por ilustres investigadores del ámbito hispanoamericano, como son: Ángel María Garibay, Miguel León – Portilla y Mercedes de la Garza (en México) o José María Arguedas y Jesús Lara, entre otros, (en Perú y Bolivia respectivamente). Todos ellos, a su manera han contribuido al “desentierro” de la “literatura indígena” y, en particular, al rescate de lo que se ha venido a llamar la “visión de los vencidos”, punto de vista interesante que, aunque implica muchas controversias metodológicas, amplía la investigación tradicional hacia un campo “ethnohistórico” aún muy desatendido.

En función de lo anterior, es que a continuación intentaremos dar cuenta de los aspectos más significativos que se han implicado en el proceso de textualización “literaria”, inherente al desarrollo de la traducción como instrumento de “traslación” de un sistema cultural a otro.

Lo primero que salta a la vista – cuando se posee, claro, algún grado de información sobre este tema – es que se le llame “poesía” a estos materiales “traducidos”, en circunstancias que se sabe (si es que se sabe, insistimos) que tal “género” implica “versificación”, “verso”, lo cual remite a la escritura y no a la oralidad que es de donde esos materiales en realidad provienen.

“*Verso* – dice Walter Ong –, obviamente es un concepto basado en textos, e incluso el concepto de “palabra” como entidad separada, distinta del discurrir del discurso, parece basarse de alguna manera en el texto. Godoy señala que un idioma enteramente oral que

dispone de un término para “habla” en general, para una unidad rítmica de una canción, para un enunciado o para un tema, quizás no cuente con ninguna voz adecuada para una “palabra” como categoría aislada, una “parte” del habla, como en: “Esta última frase consta de veintiséis palabras” (...) El sentido de las palabras aisladas como conceptos significativamente separado es propiciado por la escritura, la cual, en este caso y en tantos otros, es divisoria, separadora.”³²

Siguiendo, al parecer, subterráneamente la lógica de que si se le llama “poesía épica” a la *Ilíada* de Homero, en circunstancias de provenir también de una tradición oral previa, se concluye que no hay motivo para no llamar también “poesía” a estos “versos” que provienen de la tradición oral indígena. En otras palabras, que si se hizo así en occidente y se considera válido, por qué no iba serlo también en relación a la “literatura indígena” que *revela tan altos logros en profundidad y belleza como la mejor de Europa*.³³ Tal razonamiento, sin embargo, falla más allá de su logicidad, puesto que desconoce la diferencia más radical entre ambos corpus: mientras la *Ilíada* se *canta* y se escribe en griego, la “poesía” quechua, por ejemplo, se canta en Quechua, pero se escribe en castellano; es decir, que el espacio de producción – recepción original, ya no es el mismo que el de la producción – recepción – distribución posterior a la transformación efectuada por la escritura. Es lo que Antonio Cornejo Polar ha denominado “heterogeneidad”,

³² Ong, Walter. *Op. Cit.*, 1996, pág. 65

³³ En Lara, por ejemplo, la comparación con Europa es evidente, sobre todo cuando se refiere a Netzahualcóyotl. La escritura lo entrapa y, por más que intenta validar el incario en sí, no puede hacerlo sino comparándolo positivamente con Europa.

fenómeno al que ya nos hemos referido antes a propósito de sus conexiones con la tensión oralidad – escritura (diálogo y conflicto), planteado por Walter Ong, Walter Mignolo y Martín Lienhard, entre los más connotados.

Sin entrar en las extensas particularidades a que nos llevaría este tema de la comparación con Europa, la pregunta que nos ocupa ahora es la de saber cuáles son las marcas textuales que inducen a la inclusión, por parte del lector – receptor, de estos textos dentro del género conocido actualmente como “poesía” y cómo, a partir de ello, se producen los “géneros propios”, es decir, los géneros “indígenas” de la “poesía quechua”, que es lo que nos hemos propuesto en concreto analizar.

Como veremos, en las primeras transcripciones de estos “poemas” no se advierte ninguna marca textual que formalice la inclusión de éstas en el género “poético”: no hay disposición versificada, ni puntuación que indique separación o pausa entre dos unidades verbales; no se advierte tampoco intencionalidad alguna de agrupar unidades verbales por criterios estilísticos, ya de rima, ya de ritmo, etc...Simplemente se “transcribe”, en *caja separada* de la narración general, “todo” el contenido ininterrumpidamente hasta que se “termina”. Sin embargo, ya habría una “latencia” allí, una posibilidad a desarrollar, de ser incluidas dentro de la “poesía”, la que surge, aunque no tanto del texto en sí, del marco de comprensión cultural dentro del cual se dan estas transcripciones. Nos referimos al “horizonte cultural” al que remiten directa e indirectamente éstas, ya sea por opiniones propias de los narradores de las crónicas, ya sea por conclusiones que

se pueden obtener de la usanza de la época de separar, en caja aparte o entre paréntesis de corchete, aquello que es “poesía” de lo que es narración, como se aprecia, por ejemplo, en los manuscritos de Cervantes. Más allá de la primera “manipulación” que implican las transcripciones, veremos que el marco de referencia en que aparecen da señales orientativas del modo en que estaban siendo “comprendidos” estos primeros materiales de la oralidad indígena y también de cómo podían ser interpretadas *en el futuro*.

En efecto, muchos de los fundamentos de esa “Generización” poética se encuentran fundamentados en los “datos” que aportan los cronistas del siglo XVI y posteriores, lo que indica que se mantuvo un puente de continuidad en el tiempo sobre esa cuestión, más allá de la larga interrupción, lo cual, a su vez, es prueba no sólo de la credibilidad de que han gozado en ese punto los cronistas, sino también de que tempranamente la “Generización” ya estaba en marcha y, puntualmente, en marcha hacia esa dirección.

Quizás el caso más extremo de continuidad lo encontramos en *La Literatura de los quechuas*, reedición mejorada del clásico *Poesía Quechua* de Jesús Lara. El investigador boliviano – quizás un poco obsesionado por validar una literatura para el incario – no duda en ningún momento del carácter poético de estos textos, hasta el punto de referirse a ellos como “poesía” desde un comienzo y sin hacer ni una sola referencia a la diferencia de códigos entre oralidad y escritura que pueda relativizar un poco sus afirmaciones. A pesar de que la mayor parte del mérito de su investigación descansa en la traducción como instrumento y su habilidad para

usarla, parece no tener nada de conciencia de estarla usando, ni mucho menos de las consecuencias que ello implica.

“Aunque escribe – dice Lara refiriéndose a Guaman Poma – su obra en castellano, pero en un castellano mal aprendido y peor empleado, *copia los versos* en el idioma original, acaso por las dificultades que encuentra para traducirlos.”³⁴

¿Copia los versos o los transcribe?, son dos cosas muy diferentes, sobre todo si se piensa que “copiar los versos” supone, primero, que esos poemas ya estaban versificados *antes* en el quechua oral, lo que es imposible porque los “versos” sólo son posibles con la escritura. A lo más se podría postular que es el género occidental que *mejor da cuenta* de esa oralidad y que por eso Guaman Poma la habría usado; y segundo, decir eso implica restarle (intencionalmente...?) todo valor de elaboración a la transcripción para, así, desligarla de cualquier asociación “manipuladora” con la traducción global que evidentemente la envuelve.

Asimismo, también leemos en Jesús Lara:

“De un modo general la poesía iba acompañada de la música, lo que equivale a decir que era cantada. De ahí que los nombres con que se distinguía la música de cada estilo servían también para designar

³⁴ Lara, Jesús. *Op. Cit.*, 1980, pág. 34. La cursiva es nuestra.

los versos. Antonio Herrera, el Jesuita anónimo, el indio Sallkamaywa y otros autores nos informan que en sus fiestas los quechuas pasaban horas y días cantando su poesía. Esta particularidad no era exclusiva del pueblo incaico, pues todos los pueblos antiguos procedían de idéntica manera. Los griegos cantaban su poesía al son de la lira, nombre éste que ha sido adjetivado para calificar toda una rama de la poesía. Los hebreos utilizaban el harpa y el rabel para el mismo objeto. El pueblo gaélico no cantaba su poesía sin la concurrencia del harpa...”³⁵

Como se aprecia, Lara no distingue entre oralidad y escritura o, al menos, no parece relevante para el propósito de su investigación. Quizás adhiere implícitamente al controvertido género de la “literatura oral”. No lo hace explícito que sepamos en ningún momento. Como sea, el uso indiscriminado del término “poesía” revela, al menos, que su trabajo de validación de una “literatura quechua” por medio de la escritura está muy por encima de cualquiera otra distinción teórica que pueda desviarle del objetivo. De cualquier forma, para Lara la traducción debe inspirarle absoluta confianza como medio instrumental, pues de otro modo no se explicaría tampoco este uso tan indiscriminado del término: el investigador boliviano parece no advertir ninguna traba u obstáculo que inspire desconfianza al momento de trasladar de una lengua a otra.

³⁵ Lara, Jesús. *Idem.*, 1980, pág. 35

El punto sería ahora que abordáramos el origen de esta “confianza” excesiva e indiscriminada de Lara respecto a la traducción como instrumento; sin embargo, pensamos que es mejor hacerlo cuando analicemos las primeras transcripciones, pues, al fin y al cabo, es una actitud que ya está en ciernes allí y parece ser que es desde allí de donde la retoma – al igual que Urioste con Guaman Poma – para continuarla y desarrollarla.

Veamos, pues, algunas marcas textuales concretas que inducirían a una recepción “poética” de estos textos:

“Oración primera al Hacedor”

Tijsi Wiraqucha,
Qaylla qaylla Wiraqucha,
T’ukapu Ajnupujuy
Wiraqucha.
kámaj, chúraj,
“Qhari hachun,
warmi kachun”
Ñispa rúraj
Kamasqayki,
churasqayki
Qasilla, qhespilla
Kausamuchun.

¿Maypin kanki?
¿Jawapichu,
Ukhupichu,
phuyupichu,
Llanthupichu?

Uyaríway,
Jay nímúway.
Yurajánay
Pacha kama,
Ashka p’unchau kama
Kausachíway,

Raíz del ser, Viracocha,
Dios siempre cercano,
Señor de vestidura,
Deslumbradora
Dios que gobierna y preserva,
Que crea con sólo decir:
“Sea hombre,
Sea mujer”,
El ser que pusiste
Y criaste
Que viva libre
Y sin peligro.

¿Dónde te encuentras?
¿Fuera del mundo,
Dentro del mundo,
En medio de las nubes
O en medio de las sombras?

Escúchame,
Respóndeme.
Haz que viva
Por muchos días,
Hasta la edad en que deba
Encanecer,

Marq'aríway,
Jatarichíway,
Saykújtiyri
Sh'askichíway,
Maypi kaspapas,
Wiraqocha Yaya.

Levántame,
Tómame en tus brazos
Y en mi cansancio
Auxíliame,
Doquiera estés,
Padre Viracocha.

(De *Fábulas y Ritos de los Incas* de Cristóbal de Molina)

Como advertimos antes, la disposición en verso resulta evidente y es, por supuesto, la primera marca en el texto de una literaturización, en este caso, “poética”. Comparemos directamente este “poema” con la transcripción y traducción de Molina sobre las cuales se basa esta “versión”:

“A ticsi uiracochan caylla uiracochan tocapo acnupo uiracochan
camachurac caricachon huarmicachon nispallutac rurac camascayque
churascai qui casilla quespi lla cauca musac maipimcanqui ahuapichu
ucupichu puyupichu llantupichu hoyarihmay hayniguai ynihuai may
pachacama cauca chihuay marcarihuay hatallihuay cay cullcaitari
chasqui huaimay piscapapis viracochaya.”³⁶

Traducción de Molina:

“O Hacedor que estás en los fines del mundo sin igual, que deste ser
y balor a los hombres y dijiste: sea éste hombre, y a las mugeres:
sea esta muger; diciendo esto, los hiziste y los formaste y diste ser.

³⁶ Molina, Cristóbal de. *Op. Cit.*, 1989, pág. 81

A éstos que hiciste, guárdalos que vivan sanos y salvos sin peligro, viviendo en paz. ¿Adónde estáis? ¿Estáis en lo alto del cielo o avajo en los truenos en los nublados de las tenpestades? Oyeme, respóndeme y concede conmigo y danos perpetua vida, para siempre tenednos de tu mano y esta ofrenda recíbela adquiera que estuvieres, O Hacedor.”³⁷

En ninguna de las dos instancias concurre la disposición versal como organizadora del texto. Todo lo contrario, la disposición que usa Molina es – a parte del aislamiento encajonado del resto del texto – similar a la del discurso narrativo. La falta de acentos y de puntuación de todo tipo no debe extrañar al lector ni debe ser considerada como una marca en sí diferenciadora, pues responde a la usanza de la época: los cronistas no puntuaban ni acentuaban sus obras; toda corrección es producto de una “adaptación” a las condiciones de recepción actuales, llevadas a cabo por los editores de tales obras.

Ya hemos anunciado anteriormente nuestra convicción de que tal versificación responde a una “latencia” o una “tensión” incipiente que se encuentra ya en las primeras transcripciones, pero que el tiempo desarrollará, siendo esta “versificación” una de las consecuencias en la que ha desembocado ese fenómeno. Obviamente que seguirá evolucionando y quizás se transforme, pero pensamos que siempre lo hará en la dirección “literaria” que ha adoptado, especialmente “poética” en lo que se refiere concretamente a estos textos. Tal

³⁷ Molina, Cristóbal de. *Op. Cit.*, 1989, pág. 82

fenómeno de desarrollo de lo que podríamos denominar “el *espíritu* de esas primeras letras” (primer sentido: sensualismo, traducción libertaria, etc.), lo abordaremos más adelante cuando veamos lo que ocurre con esas transcripciones en tanto textos que ya implican una primera tensión entre “oralidad y escritura”.

¿Pero es suficiente la concurrencia del verso para afirmar la existencia de la poesía?, ¿Toda la poesía se escribe en versos? Sin querer nos hemos topado con un problema teórico mucho mayor que, por cierto, tampoco parece tener una solución definitiva: nos referimos al deslinde preciso entre *poesía* y *prosa*. ¿Qué sucede con el ritmo?, ¿o la rima?, ¿o la referencialidad?...etc.. No podemos hacernos cargo completamente del asunto porque tomaría tantas páginas como toda esta investigación, ni tampoco nos detendremos en las innumerables posturas teóricas que, más allá de sus diferencias, concuerdan en lo tremendamente difusa que es la frontera entre ambos géneros.

“Cicerón – dice Gili Gaya – percibía que a veces las fronteras entre uno y otra eran borrosas, como nosotros lo percibimos también. Los poetas – se entiende los buenos poetas – no necesitan plantearse cuestión alguna, porque, afortunadamente para ellos, sienten desde dentro el fluir cadencioso de su palabra (...) Es evidente, sin embargo, que si prescindimos de todos o casi todos los elementos métricos a que estábamos acostumbrados, el lenguaje de la poesía se ha de parecer al de la prosa. En el terreno de la especulación

filosófica, decía Hegel que, aún en la raíz misma de la concepción artística “el límite donde termina la poesía y comienza la prosa es difícil de fijar, y no puede ser observado con precisión de una manera general”. Si esta indeterminación ocurre ya en el campo de la idea de lo Bello, según el sistema hegeliano, mucho más habrá de presentarse cuando se trata de su expresión lingüística formal”³⁸

Tal como lo apunta Gili Gaya, desde antiguo esto había sido una preocupación y tampoco las soluciones fueron muchas. Ya en la *Poética* de Aristóteles la “poesía” abarcaba tanto a lo épico como a lo dramático, dándose la paradoja de que, de tan abarcadora, no existía como género en sí al estar circunscrita nada más que a un medio de representación *mimético*, el “verso”.

“Trataremos – dice Aristóteles – de la Poética y de sus especies, según es cada una; y del modo de ordenar las fábulas, para que la poesía salga perfecta; como también del número y calidad de sus partes, y asimismo de las demás cosas concernientes a este arte; empezando por el orden natural, primero de las primeras. En general, la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la música de instrumentos, todas vienen a ser imitaciones. Mas difieren entre sí en tres cosas: en cuanto imitan o por medios diversos, o diversas cosas, o diversamente, y no de la misma manera (...) ...la épica hace su

³⁸ Gili Gaya, Samuel. *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, 1993, págs. 64 y 79

imitación sólo con las palabras sueltas o ligadas a los metros, usando de éstos o entreverados , o de un género determinado de versos; estilo que mantiene hasta el día de hoy, pues nada podríamos señalar en que convenga con los mimos de Sofrón y de Xenarco, ni los discursos de Sócrates; ni es del caso el que uno haga la imitación en trímetros, o en elegía, o en otros versos de esta clase. Verdad es que los hombres vulgarmente, acomodando el nombre de poetas al metro, a unos llaman elegíacos, a otros épicos; nombrando a los poetas, no por la imitación, sino por la razón común del metro; tanto que suelen dar este apellido aun a los que escriben algo de medicina o de música en verso. Mas, en realidad, Homero no tiene que ver con Empédocles, sino en el metro. Por lo cual aquél merece el nombre de poeta, y éste el de físico mas que de poeta.”³⁹

Como se aprecia, la lírica no es considerada en el plan “poético” de Aristóteles y el verso aparece como el medio común para la representación. Sin embargo, como también se advierte en la cita, la versificación no es el único criterio para definir lo poético en general, pues *lo imitado* es también de gran importancia, ya que un físico – para citar el mismo ejemplo – puede escribir en verso y no por eso ser *poeta*.

Es en este punto donde evidentemente el asunto se complica y va cobrando sentido la atracción de algunas cuestiones concernientes a la teoría de los

³⁹ Aristóteles. *Poética*, Libro I, México, Porrúa, 1999, pág. 11 (Traducciones de José Goya y Muniani y de Francisco de P. Samaranch)

géneros literarios para poder avanzar en nuestro análisis más allá de la evidencia de la versificación presente en estos textos “precolombinos”.

Como se sabe, Aristóteles recoge (parcialmente) y aprovecha la teoría de los géneros (en realidad *modos*) propuesta por Platón, al distinguir tres modos en la mimesis, según habla sólo el poeta, hablan los personajes o una mezcla de ambos procedimientos. Esto ha llevado a más de alguno (como Diómedes en el siglo IV) a ver allí el reconocimiento – tanto de Platón como de Aristóteles – de tres géneros: “*lirica*”, *épica* y *dramática*, respectivamente. No entraremos en la falsedad de ello, pues es evidente que Aristóteles, al igual que Platón, omitieron a la poesía lírica de su “sistema”, a causa de que, para ellos, no podía haber en propiedad, más poesía que la *representativa*. Esta es la razón por la cual no aparece en la *Poética* (en su lugar se encuentra el ignoto “ditirambo”) y Platón elimina a los poetas (y la poesía) de su *República*.

“Platón – escribe Genette – excluye deliberadamente toda poesía no representativa, sobre todo lo que llamamos poesía lírica, y con mayor motivo, cualquier otra forma de literatura (incluida además toda posible “representación” en prosa, como nuestra novela o teatro moderno). Exclusión, no solamente de hecho, sino también de postulados, puesto que, no hay que olvidarlo, la representación de sucesos es aquí la definición misma de la poesía: no hay más poema que el representativo. Platón no desconocía la poesía lírica, pero la excluye al dar aquí una definición deliberadamente restrictiva.

Restricción *ad hoc*, puesto que facilita la marginación de los poetas (¿excepto los líricos?), pero restricción que se convertirá, durante siglos y vía Aristóteles, en el artículo fundamental de la poética clásica. (...) En efecto, la primera página de la *Poética* define claramente la poesía como el arte de la imitación en verso (más exactamente: por el ritmo, el lenguaje y la melodía), excluyendo explícitamente la imitación en prosa (mimos de Sofrón, diálogos socráticos) y el verso no imitativo, no mencionando ni siquiera la prosa no imitativa, tal como la elocuencia, a la que se consagra, por su parte, la *Retórica*.⁴⁰

Resulta interesante advertir que este rasgo por el cual fue excluida la poesía lírica en la antigüedad clásica de los géneros literarios pudiera ser, ya en el siglo XVI, uno de los motivos por los cuales las primeras transcripciones tomaron ese “rumbo” genérico tantos años después. Según Genette:

“Durante varios siglos, la reducción platónico – aristotélica de lo poético a lo representativo va a pesar en la teoría de los géneros y a mantener el malestar o la confusión. La noción de poesía lírica no es, evidentemente, ignorada por los críticos alejandrinos, pero tampoco es puesta en el paradigma junto a las de poesía épica y

⁴⁰ Genette, Gérard. “Géneros, tipos, modos”. En: Todorov y otros. *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco-libros, 1988, pág. 189

dramática, y su definición es aún puramente técnica (poemas acompañados por la lira)...”⁴¹

¿Adónde podían adscribirse, si no a la lírica, productos orales tan raros para los parámetros occidentales? ¿Cómo podía clasificarse lo incomprendible dentro de un género representativo?... El problema se vuelve doble: no sólo el carácter “poético” (escrito: el verso) de los textos “precolombinos”, sino su “lirismo” (que sean o no *representativos*), porque, como hemos visto, podrían ser “poéticos”, pero no líricos *necesariamente*⁴². Es aquí donde se abre una sospecha sobre la ingenua evidencia. Resulta obvio que la actual designación de “poesía” para estos textos responde al sentido moderno del término, es decir, en tanto que “poesía lírica”, puesto que para las *otras poesías* (de la antigüedad) se habla (hoy) de “narrativa” y “dramática”. Y también parece claro que esta designación intenta reflejar la contradicción que vincula “poesía – lírica” (hoy: *poesía*) con su origen oral, del mismo modo – como apunta el mismo Lara en la cita 35 – lo han hecho otras culturas, por ejemplo, con el arpa y que, al igual que los quechuas, *cantaban* su poesía. El presupuesto de Lara parece muy claro: si eso puede considerarse poesía, entonces las canciones de los quechua *también*. Visto así, el asunto

⁴¹ Genette, Gérard. *Op.Cit.*, 1988, pág. 199

⁴² Otra posibilidad teórica es que Lara haya trabajado con el concepto poético restrictivo de los clásicos (como poesía representativa), dándole más importancia al medio (el verso) que otra cosa. También puede que usara el concepto ampliamente, pero sin precisión: como sinónimo de todo lo escrito en verso. Como sea, la versificación es un hecho que imprime la traducción en su segundo grado, orientado incipientemente ya por las transcripciones y las tensiones que éstas recogen tempranamente de la oralidad. Nos inclinamos, de todos modos, por una concepción “lírica” de la poesía, por parte de Lara, ya que ese es el término que él usa y el que le permite –más allá de las trampas insoslayables que le impone- reunir en una sola ida (y resolver desde la escritura) la tensión de los textos entre oralidad y escritura.

parece no admitir controversia alguna; sin embargo, tal presupuesto supone que la “literatura oral” existe sin más y sin lugar a dudas, lo que está muy lejos de la realidad en la discusión teórica sobre el tema. Además, olvida que esos textos europeos también fueron literaturizados (como lo ha sido el romancero tradicional español) y que a causa de esas “fijaciones textuales”, pasaron en propiedad a la literatura occidental como testimonios “literarios” de antiguas épocas. Por último, y aunque en otro momento ya lo hemos dicho, hay que recalcar que esas literaturizaciones, en el caso particular de los cantos quechuas, fueron hechas a partir de un sistema racional distinto al de pertenencia de esas canciones: no se trata de meras transcripciones, sino de traducciones en todo el sentido complejo de la palabra, incluyendo sus aciertos, ocultamientos, ambigüedades y tensiones que esa práctica necesariamente implica.

Es por todo ello que nos ha parecido importante distinguir entre lo “poético” (verso, escritura) y lo “lírico” (no representacional, cantado) al interior del mecanismo de *absolutización*, ya que de ese modo se pone en evidencia la tensión oralidad – escritura, no sólo en los términos genéricos propiamente tales, sino también indirectamente en la propia literaturización de la oralidad.

El mecanismo de absolutización del verosímil intenta integrarse a la extra – textualidad oral que le sirve como *referente* para su credibilidad (la traducción será creíble en la medida que *reproduzca* el original), pero al mismo tiempo, se independiza de él cerrándose sobre sí mismo, sobre su letra, poetizándose, lo cual es, en definitiva, recurrir a la lírica como género literario que, después de muchos

años, ofrece un *espacio* para toda esa no – referencialidad que condenó la época clásica. Digamos, que ahora hay un género que antes no existía para comprender *mejor* ese material oral, pero ese género continúa maquillando las tensiones que la traducción ha impuesto a todos esos materiales, desde las transcripciones en adelante. Sólo el análisis en detalle permite ver, al igual que en las restauraciones, las superposiciones y montajes de colores que el ojo no distingue a simple vista.

Después de este largo recorrido que nos hemos visto en la necesidad de hacer, podemos extraer algunos criterios que nos permitan definir aquello que pueda ser considerado como marca textual de la “poesía lírica” en los poemas quechuas que estamos analizando para establecer una “matriz” generadora de una estética diferenciada en el siglo XVI.

A saber, el *verso* en cuanto a la forma, y la *falta de representación*, en cuanto al contenido, serían los rasgos más importantes a destacar en estos textos en tanto que “poesía lírica” o “poesía cantada”⁴³ de los quechuas. Del *verso* y el

⁴³ Al pensar en “poesía cantada”, Lara está inscribiendo su trabajo en la tradición de la “poesía lírica”, pues ese es el único lugar que ocuparía en la antigüedad clásica ese tipo de producto cultural. Incluso más, en la actualidad, “poesía” equivale a decir “poesía lírica”, por lo que también desde el uso-recepción contemporáneos adquiere ese valor. Sólo un uso limitado al medio versal podría justificar una concepción amplia que pueda contener, dentro de sí, a la poesía lírica, como sinónimo de “poesía amorosa” o “intima” (como en el caso de algunos *arawis*). Estamos en la creencia que Lara lo ha usado así. De estar en lo correcto sobre esa apreciación, tal uso no demostraría sino el tremendo poder de manipulación que tiene la traducción, pues técnicamente TODO lo que se escriba en verso podría ser incluido en ese género...¿y quién dice que no se pueda escribir todo en verso si así se desea? Nosotros no dudamos de que haya “razones” para haber traducido así algunos textos como poemas y otros como relatos, pero sean las que sean no son atribuibles a la oralidad “original”, aunque sí probablemente al “espíritu de la letra”, **al sentido** de las primeras traducciones (transcripciones) del siglo XVI.

problema de *representación*⁴⁴ ya nos hemos hecho cargo anteriormente – al menos en lo esencial a esta investigación – cuando vimos las marcas de oralidad y el carácter escrito del “verso” que deja *sin representación* la dimensión situacional del discurso; así que centraremos esta parte de la investigación en algunas cuestiones medulares de la métrica, en tanto marca relevante de la versificación, es decir, de la *escritura y literaturización* en los textos y, por consiguiente, de la *generización* como procedimiento textual de *absolutización* o independencia del texto respecto del extra – texto oral.

III.1.2.1.1 *Marcas métricas*

En más de una oportunidad la investigación en torno a la poesía precolombina ha querido ver en ella similitudes métricas flagrantes que revelarían categóricamente una filiación de esos textos a la tradición española, cancelando, claro está, con ello cualquier posibilidad de una “originalidad” de esos textos vinculada a una tradición indígena. Posiciones tan extremas, por suerte, no gozan actualmente del prestigio que fugazmente acariciaron hace unas décadas atrás, cuando cualquier intento por traducir el pasado indígena era considerado, *a priori*,

⁴⁴ El problema de la “representación” se encuentra unido con el de la oralidad, tanto a un nivel lógico como ideológico, ya que no es coincidencia que justamente el género que más directamente se vinculaba con la oralidad haya sido el que más años tardó en ser “reconocido”; lógicamente, primero, porque respondía a otra racionalidad que “debía” superarse por miedo de la escritura e ideológicamente, segundo, porque esa racionalidad de la escritura significaba un “poder” que la marginalidad de la oralidad cuestionaba (y continúa cuestionando). Al ver en detalle las marcas de oralidad hemos puesto en juego el problema que estos “poemas” encierran al llevar dentro de sí una referencialidad “otra” que con muchas dificultades el texto “logra” referir, si es que no sólo a insinuar.

un esfuerzo inútil. Ya sabemos algo más de las lenguas indígenas y hemos profundizado también, con mejores perspectivas, en los distintos tipos de documentos que el tiempo ha ido celosamente entregando. Con razón dice Jesús Lara en la primera reedición de 1979 de *La Poesía Quechua*:

“En efecto, no es lógico aplicar en el enjuiciamiento de una literatura el rigor de los preceptos que rigen dentro de otra civilización. Esto mismo podemos decir acerca de la poesía incaica, la cual admitía una gran flexibilidad, una amplia tolerancia dentro de los linderos del canto. En la medida, más que el número de sílabas, se tomaba en cuenta la estructura tónica de las palabras. De aquí que el número de sílabas no era invariable. El himno de Valera, tetrasílabo, tiene un verso de cinco sílabas. Varios de los versos de Guaman Poma y los de Salkamaywa y Molina tienen apariencia de pie quebrado. Por otra parte la sinalefa, el hiato y demás accesorios de la métrica española no existían. El ritmo estaba ante todo en la natural fluidez, en la musicalidad del idioma.”⁴⁵

En este libro dedica un breve subcapítulo (“La estructura del verso”), donde esboza una somera descripción formal acerca de la versificación y la rima de los textos que él allí antologa. Como se observa en la cita, el sentido de este apartado es esencialmente mostrar (no demostrar) que también formalmente la poesía

⁴⁵ Lara, Jesús. *La Poesía Quechua*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pág. 69

quechua es peculiar y no responde a ningún canon identificable con la lengua ni la tradición literaria española.

Si bien es cierto que no se puede aplicar – como dice el mismo Lara en la cita – “... el rigor de los preceptos que rigen dentro de otra civilización”, cabe preguntarse, de todos modos, a qué lengua se refiere cuando afirma esos rasgos formales, si al quechua (transcrito) o a las traducciones al español. El hecho de que se pueda (y se deba) traducir no implica que lo traducido coincida exactamente con la traducción, como ya se sabe de sobra. No son textos “españoles”, pero tampoco son “originales indígenas”. ¿A cuál universo escritural está calificando Lara con esas descripciones formales? Nos parece que a las “traducciones” que es donde descansa (y se comprueba) finalmente su tesis de una poesía quechua, es allí donde quiere validarla. Veamos.

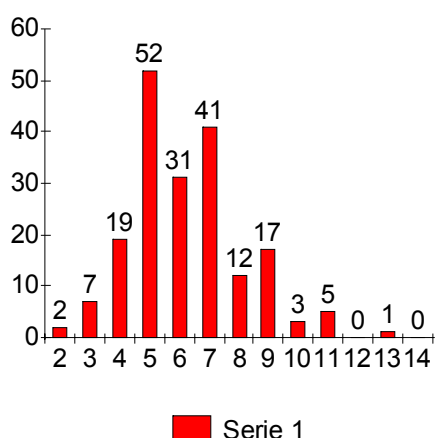
Lara – que no es filólogo ni lingüista como él mismo declara – se pronuncia sobre cierta “tendencia” métrica de la poesía quechua en los siguientes términos:

“En los testimonios que poseemos salta a la vista la predilección de los *arawicus* por el verso breve, de arte menor como dirían los verificadores españoles. Son raros los poemas compuestos en versos mayores de ocho sílabas. En cambio abundan los de cuatro y seis, siendo los de cinco los más corrientes; pero tampoco son escasos los de ocho. Esto se explica por la orientación del canto, el

cual, teniendo en cuenta los recursos técnicos de su música, buscaba siempre el verso corto.”⁴⁶

Según un cómputo de sílabas métricas realizado por nosotros sobre los 190 versos que conforman el corpus de las traducciones que hemos venido hasta aquí analizando, efectivamente 19 de ellos son tetrasílabos, 52 son pentasílabos, 31 son hexasílabos, 41 son heptasílabos, 12 octosílabos y 17 enneasílabos. El resto se descompone de la siguiente manera: 2 bisílabos, 7 trisílabos, 3 decasílabos, 1 de trece sílabas y ninguno de 12 ni de 14 (o Alejandrinos). En términos porcentuales la tendencia de Lara resulta comprobada en nuestra muestra, ya que la concentración mayoritaria se produce en torno al pentasílabo hasta el límite del verso de arte menor. Estadísticamente se resumiría así:

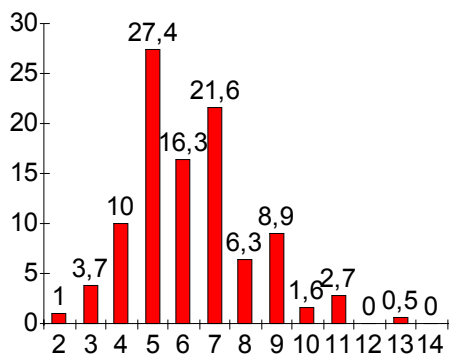
Tendencia Métrica (Quechua - Español)



⁴⁶ Lara, Jesús. *Op. Cit.*, 1979, pág. 69

Y en porcentajes:

Tendencia Métrica (%)



Obsérvese, a modo de ejemplo, el poema *Bella Princesa* (Sumaj Ñusta). Allí todo el poema está construido uniformemente sobre la base del verso pentasilábico:

“Sumaj Ñust’a”

Súmaj ñust’a
Turallaykin
P’uñuykita
P’akirqayan.

Jinamantari
Kunuñunun
Illapántaj.

Qanri, ñust’a,
Unuykita
Paramunki.

Mayninpiri

“Bella Princesa”

Bella princesa,
Tu propio hermano
Es quien destroza
Tu cantarillo.

Y de este modo
Retumban truenos
Y caen rayos.

Y tú, princesa,
Mandas tus aguas
En fresca lluvia.

Y algunas veces

(5 sílabas)



Chijchimunki,
Rit'imunki.

Pacharúraj,
Pachakámaj
Wiraqucha
Kay jinápaj
Churasunki,
Kamasunki.

Granizo envías
Y a veces nieve.

El que nos crea
Y nos gobierna,
Dios soberano,
Este destino
Te ha concedido
Y así te ordena.



Como se observa, en principio, nuestro cómputo coincide perfectamente con el de Lara, pues la mayor ocurrencia se encuentra, sin lugar a dudas, en el pentasílabo. Pero, como dijimos, esta coincidencia es engañosa, porque se basa en la traducción de los textos, y no sobre las transcripciones quechuas que, por su parte, no exhiben (en la mayoría de los casos) igual número de sílabas que su correspondiente en castellano. ¿Es que acaso este rasgo formal pertenece a las traducciones más que las transcripciones? Pues sí, porque esta coincidencia no se basa evidentemente en una casualidad, sino en un análisis cuantitativo, y nada más claro que esto para demostrar que la originalidad de estos textos es, a lo menos, paradójica, pues no se puede observar más que por medio de la manipulación inevitable de la traducción, salvo, claro está (y esta es siempre una posibilidad alternativa igualmente válida) que se quiera renunciar a la occidentalización de estos productos culturales y volcarse únicamente hacia su oralidad y/o sistemas de escritura internos que aún siguen operando dentro de los circuitos indígenas resistentes a la invasión extranjera.

No obstante, más allá de la “originalidad” que pueda o no implicar esta “estética” de la versificación con que están expresadas las traducciones, lo cierto

es que, como sea, implican un esfuerzo (notable, por lo demás) por otorgar el status literario *que se merecen* a estas transcripciones que permanecieron “silenciadas” durante tantos años. Como sea, nos corresponde abordar esa forma, en tanto *forma poética versificada escrita en castellano* que representa un *valor* que la diferencia del resto del género escrito en la misma lengua, todo lo cual significa que, por este sólo hecho, estas traducciones, primero, quedarían incluidas dentro de un *género literario* (el género poético, lírico o lírico – poético) y, segundo, dentro de ese género representarían un *modo* específico y diferenciado de él. Como se ve, la tensión es en todos los niveles inevitable, porque no se trata aquí de la tensión típica entre obra particular y género, sino de una obra particular de la cual se pretende demostrar su separación del género sin poder evitar hacerla pertenecer a él.

La “poesía quechua” no es como la española, pero es poesía, una poesía *distinta*, diferente, sostiene Lara, que no tiene nada que ver con la española, aunque para demostrarlo tenga que hacerlo usando la propia lengua de Cervantes y el modo de versificación occidental. El problema sigue siendo que, más allá de la controversia sobre la pertinencia o no de una *poesía oral*, no es sostenible ese criterio, en el caso de la oralidad, sobre la base de la versificación, puesto que ésta viene dada desde afuera, por imposición, aunque sea inevitable para poder traducir, pero por imposición al fin y al cabo. Como enseña Ong, *verso* es una palabra que remite a la escritura, por lo cual puede ser una característica de la traducción, incluso hasta de la transcripción, pero nunca del original que, como hemos demostrado en la primera parte del desarrollo, se encuentra vinculado a

una oralidad que, en calidad de texto traducido, convive e interactúa con el texto traductor literario al interior de la traducción como entidad doblemente vinculada a una extra textualidad oral, a la cual intenta integrarse (latencia oral) y a una textualidad escritural, por medio de la cual intenta desintegrarse de la oralidad para alcanzar el grado de autonomía necesaria que garantice, al menos, el mínimo de credibilidad (verosimilitud) dentro de la tradición occidental.

Desde ese punto de vista, entonces, podríamos afirmar, entonces, que el problema que amenaza al intento de Lara – como al de cualquier otro que procure literaturizar esas primeras transcripciones – es que la tensión se invierta y resulten textos que terminen integrándose más a la tradición occidental que a la oralidad indígena. Todo depende de la habilidad que tenga el traductor con las lenguas implicadas, pero también con la tradición literaria hacia donde pretende traducir. Hay que reconocer que, en el caso de Lara, su esfuerzo es más cuidadoso que el de otros, pues al menos procura no forzar formalmente los textos para embutirlos en patrones métricos rígidos de la poesía española. Más bien habría que decir lo contrario, que las traducciones más bien asumen las características del *verso libre* o *verso blanco*, ya que o no hay rima, o no se aprecia regularidad alguna en ella.

“La rima – escribe Lara – era menos imprescindible todavía que la medida. Ella se formaba casi espontáneamente – y en todo caso sin esfuerzo – por razón de la naturaleza del idioma. El quechua posee una profusión asombrosa de palabras de terminaciones iguales. La carencia de artículo, la formación del pronombre y los modos de

conjugación influyen en tal sentido. Claro está que los *arawicus* sabían también aprovechar las peculiaridades del idioma; pero eran enemigos del artificio y de la rigidez. Empleaban la rima sin encajonarse, con entera libertad. Abundaban los versos sin rima y, en los rimados, no eran raros los blancos.”⁴⁷

Llama la atención que en la reedición corregida y aumentada de *La Poesía Quechua (La Literatura de los Quechuas, 1980)*, el investigador boliviano omite totalmente el subcapítulo referido a la estructura de los versos, lo que nos hace todavía más pensar en la aplicación de un criterio de corrección que advirtió el error de atribuir a la “poesía quechua” rasgos formales que, en realidad, pertenecen a las traducciones, lo cual, una vez más y desde otra arista, viene a confirmar la naturaleza escrita del verso.

De cualquier forma, veamos cómo se formalizan (escriben) los versos en las traducciones para que adopten una estética *versolibrista*, más allá de las razones que pueden gravitar para haber optado (deliberada y forzosamente)⁴⁸ por una versificación como esa.⁴⁹

⁴⁷ Lara, Jesús. *Idem.*, 1979, pág. 70

⁴⁸ No intentamos insinuar, de ningún modo, una mala intención por parte de Lara al traducir y disponer los textos de una forma poética. Simplemente queremos poner en relieve la dimensión “traductiva” de los textos, el protagonismo invisible del traductor que, a la vez que trabaja forzado por los límites que le impone el original (el original escrito, la transcripción, en este caso), también interviene, interpreta y toma decisiones de trascendencia absoluta para el texto meta.

⁴⁹ Los motivos que pudo tener Lara para optar por este camino se encuentran, como afirma él mismo, en la musicalidad misma del idioma quechua. No dudamos de ello, pero al estar nuestro interés centrado en la estructura de las traducciones, y al ser éstas escritas en

Antonio Quilis define de la siguiente manera el verso libre:

“El poema de versos libres, o verso libre, como se acostumbra denominar, es, a primera vista una ruptura casi total de las formas métricas tradicionales: en él no hay estrofas, no hay rima, los versos no tienen las mismas medidas, la posición de los acentos es arbitraria, etc....(...) ... es evidente que un poema de versos libres no es un discurso informal, es un texto cerrado y de forma única. En él hay repeticiones de estructuras cuantitativas, de timbre, sintácticas, que se ajustan, en mayor o menor medida, a las métricas, que no son predecibles, etc. Si en la versificación tradicional las unidades métricas se caracterizan por su orden y su frecuencia, en el poema de versos libres predomina la frecuencia, dejando el orden al arbitrio del poeta, que cuidará que no sea fruto del azar. Todo ello da como resultado que este tipo de poema se aparte de la prosa, e incluso de la prosa rítmica.”⁵⁰

Lo que apunta Quilis es precisamente lo que ocurre en todos los poemas que hemos seleccionado. Veamos, a modo de ejemplo, *Canción Doliente* (Jaray Arawi). Allí la rima es prácticamente nula y la versificación presenta una métrica irregular que, sólo a momentos muy esporádicos, parece ordenarse:

castellano, abordaremos más adelante otras “motivaciones” impuestas por la lengua traductora, implícitas ya en las primeras transcripciones.

⁵⁰ Quilis, Antonio. *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2001, págs. 170 – 171

Jaray arawi

¿Aqoyrakichu, qoya,
Rakkiwánchis?
¿T'iuyrakkichu, ñust'a,
Rak'iwanchis?

Sijllallay, chinchirkuma
kajtiykicha
Umallaypi, sunqorurullauypi

Apaykachaykiman

Unoyrirpu
Lullan kanki,
Yakuy rirpu
Pallqon kanki

¿Máytaj sallawan
Qaynaykunichu?

Chay pallqo mamaykin
Wañúypaj
Rak'iyinchijqa
Chay auqa yayaykin
Wajchayninchijqa
Ichapas, qoya,
Qhápaj apu DIOS nijtinqa
Wakítaj tinkusun,
DIÓStaj ttinkiwusun.

Chay ásij ñawiykita
Yuyaripa
Utinipuni,
Chay pújllaj ñawiykita
Yuyaripa
Onqoyman chayani

Sh'ikalla, Inka,
Sh'ikalla sinu,
Waqayniyllawaytas
Sunqoyujchu tiyanki

Yakuyta yajta waqaspa
Kantus patapi,
Sapa wayqopi
Suyayki, sijllallay.

Canción de ausencia

(7) ¿La desventura, reina,
(4) Nos separa?
(7) ¿La adversidad, infanta,
(4) Nos aleja?

(9) Si fueras flor de *chincercoma*
(5) Hermosa mía,
(13) En mi sien y en el vaso de mi corazón

(5) Te llevaría.

(10) Pero eres un engaño, igual
(7) Que el espejo del **agua**.
(9) Igual que el espejo del **agua**,
(7) Me ilusionas en vano.

(7) ¿Dónde está, con mi **amada**
(9) Pasé siquiera una **velada**?

(9) La desunión que nos impone
(7) Tu madre desleal
(7) Durará hasta la muerte.
(9) La animadversión de tu padre
(9) Nos sumirá en el infortunio.
(11) Tal vez, mi reina, nos veamos pronto
(9) Si DIOS, gran amo, lo permite.
(7) Acaso el mismo *dios*
(7) Tenga después que unirnos.

(5) Cómo el recuerdo
(8) De tus ojos reidores
(7) Me sume en la tristeza.
(5) Cómo el recuerdo
(7) De tus ojos traviosos
(7) Me enferma de nostalgia.

(9) Basta ya, mi rey, basta ya.
(5) ¿Permitirás
(11) Que mis lágrimas lleguen a colmar
(5) Tu corazón?

(11) Derramando la lluvia de mis lágrimas
(6) Sobre las *kantutas*
(6) Y en cada quebrada,
(7) Te espero, hermosa mía.

No cabe duda que de todas las formas que ofrece la tradición española del género de la poesía lírica, el verso libre es la que mejor responde ante las tremendas dificultades que impone la traducción de una lengua a otra, todavía más si se trata de una traducción basada en transcripciones de la oralidad y no en la oralidad misma. En el ejemplo, podemos ver los esfuerzos que hace el traductor por dar una forma poética a ese material que, en principio, sólo se ofrece como transcripción. Si se comparan diferentes versiones del "mismo" poema, advertimos este esfuerzo con toda claridad, pues no sólo cambian muchas veces los contenidos de algunos o varios versos, sino que cambian también los períodos versales y estróficos, alterándose, por ende, el ritmo, la musicalidad, además del mensaje del poema. Volvamos sobre el mismo poema *Jaray Arawi*, una vez más, para contrastar dos versiones que revelan el esfuerzo de un mismo traductor sobre un mismo material y, por consiguiente, cómo las marcas escriturales de su empeño afectan no sólo al texto meta, sino también al "original", es decir, a la transcripción.

TRANSCRIPCIONES QUECHUAS

Lara, *La Poesía Quechua*
(1947 y 1979)

Jaray arawi

1 ¿Aqoyrakichu, **Qhoya**,
2 **Rakkiwánchis**?
3 ¿**Ttiuyrakkichu**, ñustta,
4 **Rakkiwanchis**?

5 Sijllallay, chincherk**oma**

Lara, *La Literatura de los Quechuas*
(1979)

Jaray arawi

¿Aqoyrakichu, **qoya**,
Rak'iwánchis?
¿**T'iuyrakkichu**, ñust'a,
Rak'iwanchis?

Sijllallay, chinchirk**uma**

6 Cajtiykicha	kajtiykicha
7 Umallaypi, sunqorurullaupyi	Umallaypi, sunqorurullaupyi
8 Apaykachaykiman	Apaykachaykiman
9 Unoyrirpu	Unoyrirpu
10 Llullan kanki,	Llullan kanki,
11 Yakuy rirpu	Yakuy rirpu
12 Pallqon kanki	Pallqon kanki
13 ¿Maytaj sallaywan	¿Máytaj sallawan
14 Qaynaykunichu?	Qaynaykunichu?
15 Chay pallqo mamaykin	Chay pallqo mamaykin
16 Wañúypaj	Wañúypaj
17 Rakkiyninchijqa	Rak'iyninchijqa
18 Chay auqa yayaykin	Chay auqa yayaykin
19 Wajchayninchijqa	Wajchayninchijqa
20 Ichapas, Qhoya,	Ichapas, qoya,
21 Qhápaj apu DIOS nijtinqa	Qhápaj apu DIOS nijtinqa
22 Wakítaj tinkusun,	Wakítaj tinkusun,
23 DIÓStaj ttinkivasun.	DIÓStaj ttinkivasun.
24 Chay ásij ñawiykita	Chay ásij ñawiykita
25 Yuyaripa	Yuyaripa
26 Utinipuni,	Utinipuni,
27 Chay pújllaj ñawiykita	Chay pújllaj ñawiykita
28 Yuyaripa	Yuyaripa
29 Onqoyman chayani	Onqoyman chayani
30 Chhikalla, Inka,	Sh'ikalla, Inka,
31 Chhikalla sinu,	Sh'ikalla sinu,
32 Waqayniyllawaytas	Waqayniyllawaytas
33 Sunqoyujchu tiyanki	Sunqoyujchu tiyanki
34 Yakuyta yajta waqaspa	Yakuyta yajta waqaspa
35 Kantus patapi,	Kantus patapi,
36 Sapa wayqqopi	Sapa wayqqopi
37 Suyayki, sijllallay.	Suyayki, sijllallay.

TRADUCCIONES AL CASTELLANO

Lara, *La Poesía Quechua*
(1947 y 1979)

Lara, *La Literatura de los Quechuas*
(1979)

Canción de Ausencia

- 1 ¿La desventura, reina,
2 Nos separa?
3 ¿La adversidad, infanta,
4 Nos aleja?
- 5 Si fueras flor de *chincherkoma*
6 Hermosa mía,
7 En mi sien y en el vaso de mi corazón
8 Te llevaría.
- 9 Pero eres un engaño, igual
10 Que el espejo del agua.
11 Igual que el espejo del agua, ante mis ojos
12 Te desvaneces.
- 13 ¿Te vas, amada, sin que nuestro amor
14 Haya durado un día?
- 15 He aquí que nos separa
16 Tu madre desleal
17 Para siempre.
18 He aquí que la enemistad de tu padre
19 Nos sume en la desgracia.
- 20 Mas, mi reina, tal vez nos encontremos pronto/Tal vez, mi reina, nos veamos pronto
21 Si dios, gran amo, lo permite,
22 Acaso el mismo *dios* tenga que unirnos
23 Después.
- 24 Cómo el recuerdo
25 De tus ojos reidores
26 **Me embelesa.**
27 Cómo el recuerdo
28 De tus ojos traviosos
29 Me enferma de nostalgia.

Canción Doliente

- ¿La desventura, reina,
Nos separa?
¿La adversidad, infanta,
Nos aleja?
- Si fueras flor de *chinchercoma*
Hermosa mía,
En mi sien y en el vaso de mi corazón
Te llevaría.
- Pero eres un engaño, igual
Que el espejo del agua.
Igual que el espejo del agua,
Me ilusionas en vano.
- ¿Dónde está, con mi amada
Pasé siquiera una velada?
- La desunión que nos impone
Tu madre desleal
Durará hasta la muerte.
La animadversión de tu padre
Nos sumirá en el infortunio.
- Si dios, gran amo, lo permite.
Acaso el mismo *dios* _____
Tenga después que unirnos.
- Cómo el recuerdo
De tus ojos reidores
Me sume en la tristeza.
Cómo el recuerdo
De tus ojos traviosos
Me enferma de nostalgia.

30 Basta ya, mi rey, basta ya.
31 ¿Permitirás
32 Que mis lágrimas lleguen a colmar
33 Tu corazón?

Basta ya, mi rey, basta ya.
¿Permitirás
Que mis lágrimas lleguen a colmar
Tu corazón?

34 Derramando la lluvia de mis lágrimas
35 Sobre las *kantutas*
36 Y en cada quebrada,
37 Te espero, hermosa mía.

Derramando la lluvia de mis lágrimas
Sobre las *kantutas*
Y en cada quebrada,
Te espero, hermosa mía.

Al poner frente a frente ambas versiones de este poema – como sucede también con muchos otros – los cambios no sólo significan el esfuerzo de la traducción por alcanzar, versión tras versión, una mejor adecuación al sentido de los originales, sino también la voluntad de fijar *literariamente* el texto por medio de la escritura. Como resulta obvio, la corrección de la traducción conlleva una transformación de los contenidos que, dependiendo de su grado de radicalidad, puede hasta implicar una transformación del sentido. Pero todavía más, pues esta corrección altera – por medio de la nueva elección léxica y sintáctica – también las formas, lo que en poesía resulta particularmente determinante. Una sola palabra distinta genera un cambio métrico que puede afectar al ritmo y la rima del poema, tocando la fibra más sensible del texto poético, su musicalidad. En el caso de los poemas quechuas esto resulta muy delicado, pues, como Lara señala, es en la musicalidad donde descansaría toda la métrica quechua.

En las transcripciones las correcciones tienen que ver, en cierta medida, con la introducción de nuevos criterios lingüísticos por parte de las autoridades bolivianas en su momento, según declara en la edición de 1979 Lara:

“Para la transcripción del quechua adoptamos el sistema de escritura aprobado en el III Congreso Indigenista Interamericano de la Paz, (1954) con dos modificaciones que consideramos necesarias: empleamos la j en lugar de la h aspirada, v.gr., janpi, remedio, en vez de hampi; júñuy, reunir, en vez de huñuy: recurrimos al elemento sh’, en vez de chh, v.gr., sh’alla, tallo seco del maíz, en lugar de chhalla; sh’ulla, rocío, en lugar de chhulla. Por lo demás, nos ceñimos rigurosamente al referido sistema, implantado oficialmente por el gobierno boliviano para la escritura de nuestras lenguas aborígenes.”⁵¹

Los cambios, en este nivel no afectan (o no deberían afectar) más que al nivel gráfico y fónico de la lengua, pues están planteados en ese nivel y no responden más que a la necesidad de “traducir” correctamente la estructura fónica del quechua al sistema gráfico del español para que, por ese medio, sea posible la “reproducción” auditiva de aquel en un nuevo contexto de producción – recepción no necesariamente oral.

Sin embargo, los cambios que operan a nivel semántico, en el nivel de la traducción propiamente tal, sí tienen consecuencias formales para el texto en la medida que, como dijimos antes, afectan a su métrica y, por ende, a su musicalidad.

⁵¹ Lara, Jesús. *Op. Cit.*, 1979, pág. 8

Obsérvese, por ejemplo, cómo cambia métricamente el verso 11 de 13 sílabas a sólo 8 por efecto del cambio semántico:

11 Igual que el espejo del agua, ante mis ojos/Igual que el espejo del agua,

Y como ocurre lo mismo con el siguiente, el verso 12, al trasladarse parte del sentido del 11. De pentasílabo cambia a heptasílabo:

12 Te desvaneces. = Me ilusionas en vano.

Por otra parte, en el 13 y el 14 podemos ver claramente la manipulación del contenido por parte del traductor con fines estéticos, al sustituir sintácticamente la segunda persona singular por la tercera singular, lo cual cambia la función apostrofica del poema además de la rima que, de no haber ninguna, pasa a una rima perfecta o consonante que parea los versos dándoles la forma de un dístico monorrimado. En lo métrico, el verso 13 pasa de endecasílabo a heptasílabo y el 14 de heptasílabo a enneasílabo:

13 ¿**Te vas**, amada, sin que nuestro amor ¿Dónde **está**, con mi amada
14 Haya durado un día? Pasé siquiera una **velada**?

Otras transformaciones relevantes las encontramos en los versos 15 y 17 donde la transformación semántica alarga la medida, de heptasílabo en enneasílabo:

15 He aquí que nos separa

La desunión que nos impone

Y de tetrasílabo en heptasílabo:

17 Para siempre.

Durará hasta la muerte.

La sustitución léxica, en el marco de la sinonimia, es otro recurso usado por el traductor – poeta para fijar literariamente el texto:

18 He aquí que la **enemistad** de tu padre

La animadversión de tu padre

19 Nos sume en la **desgracia**.

Nos sumirá en el infortunio.

20 Mas, mi reina, tal vez nos **encontremos** pronto/Tal vez, mi reina, nos veamos pronto

Por último, los versos 22 y 23 revelan, casi sin necesidad de ningún comentario el rol “creativo” del traductor, en tanto decide la disposición versal según su propio criterio que, aunque basado en los límites que le impone el original, no deja de ser *también* una elección – como se ve al comparar ambas ediciones – propia. Los versos antes indicados, pasan de ser endecasílabo a heptasílabo (el 22) y de trisílabo a heptasílabo (el 23):

22 Acaso el mismo *díos* tenga que unirnos
23 Después.

Acaso el mismo *díos* _____
Tenga después que unirnos.

En relación al ritmo, cuestión directamente vinculada a la musicalidad del idioma, observamos que los textos reproducen el patrón acentual del castellano,

mayoritariamente paroxítono, y que, a pesar de la cercanía que el verso libre en apariencia exhibe en relación a la prosa y, por extensión a la oralidad, los poemas no dejan de mostrarse, por ello, como textos literaturizados al interior de la lengua castellana al preferir más el verso breve (período fónico breve), más acorde no sólo con la musicalidad quechua (según expresa Lara), sino también con la tendencia hispánica. Coincidencia curiosa entre ambas lenguas que, o es una coincidencia real o, una vez más, un rasgo formal que caracteriza a las traducciones más que al original.

“El fragmento de lengua hablada que hemos elegido – dice Quilis – tiene una extensión semejante: 423 sílabas. Haciendo la equivalencia entre el grupo fónico y el verso – ambos son secuencias fónicas entre dos pausas –, el texto en prosa se reparte en 54 unidades (grupos fónicos), frente a las 70 del poema. Por otra parte la dispersión de los grupos fónicos en el texto de lengua hablada es mucho mayor:

de 35 sílabas hay	1 grupo fónico
de 24 “ “ “ “ “ “ “	1 “ “ “”
de 22 ” “ “ “ “ “ “	1 “ “ “ “
de 20 ” “ “ “ “ “ “	2 “ “ “ “
de 19 “ “ “ “ “ “ “	2 “ “ “ “
de 18 “ “ “ “ “ “ “	1 “ “ “”
de 17 “ “ “ “ “ “ “	1 “ “ “ “
de 14 “ “ “ “ “ “ “	1 “ “ “ “
de 13 “ “ “ “ “ “ “	1 “ “ “ “
de 12 “ “ “ “ “ “ “	1 “ “ “ “
de 11 ” “ “ “ “ “ “	1 “ “ “ “
de 10 “ “ “ “ “ “ “	2 “ “ “ “
de 09 “ “ “ “ “ “ “	4 “ “ “ “
de 08 “ “ “ “ “ “ “	5 “ “ “ “

de 06	“ “ “ “ “ “ “ “	2	“ “ “ “
de 05	“ “ “ “ “ “ “ “	2	“ “ “ “
de 04	“ “ “ “ “ “ “ “	6	“ “ “ “
de 03	“ “ “ “ “ “ “ “	4	“ “ “ “
de 02	“ “ “ “ “ “ “ “	6	“ “ “ “
de 01	“ “ “ “ “ “ “ “	10	“ “ “ “ ⁵²

Por su parte, Gili Gaya afirma lo siguiente:

“En la conversación ordinaria, los grupos fónicos son, por lo general, más cortos y distintos entre sí que en el discurso o en la composición escrita. De aquí que los retóricos antiguos, y con ellos nuestros escritores del siglo XVI, considerasen el lenguaje coloquial como *no numeroso*, y lo opusiesen a la *prosa numerosa* elaborada conscientemente con intención artística. En la prosa narrativa y descriptiva, la preferencia por las unidades breves o largas depende del estilo de cada autor y de las cualidades prosódicas del idioma en que escribe. Según los cuidados recuentos llevados a cabo por Navarro Tomás, tiene la lengua castellana de todos los tiempos una preferencia muy marcada a los grupos fónicos de 5 a 10 sílabas, y entre ellos son más frecuentes los de 7 y 8. La proporción de octosílabos viene a ser el 25 por 100 del total.”⁵³

Si bien la agrupación métrica en castellano se produce en torno a las 8 sílabas, mientras que en los “poemas quechua” (las traducciones) en torno a los 5, la tendencia general sigue siendo, en ambos casos, coincidente respecto al

⁵² Quilis, Antonio, *Op.Cit.*, 2001, págs. 213 -214

⁵³ Gili Gaya, Samuel. *Op. Cit.*, 1993, pág. 83

predomino de los grupos fónicos de arte menor (de 8 y menos sílabas). Interesante sería saber lo que ocurría con el quechua hablado anterior a la conquista, pues podría o no corroborarse, también allí, esta tendencia a los grupos fónicos breves, más allá de lo que muestran las traducciones. Por ahora, debemos considerar, puesto que nos interesa observar la presencia del texto traductor en este apartado, este rasgo sólo como una coincidencia hipotética entre las dos lenguas, aunque sí como una semejanza estructural entre las traducciones y la tradición del verso hispánico. Al menos, habría que pensar, que la “poesía” quechua es en eso parecida a la castellana. Nótese que el porcentaje de heptasílabos, el 21, 6 %, en nuestro cómputo, no está tan lejos del 27, 4 % que representa el pentasílabo. Sólo 11 versos más en un total de 190.

Veamos el esquema acentual de *Canción Doliente* (Jaray Arawi):

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Verso 1				x		x									
Verso 2			x												
Verso 3				x		x									
Verso 4			x												

Verso 5				x				x							
Verso 6		x		x											
Verso 7			x			x							x		
Verso 8				x											

Verso 9		x				x									x
Verso 10			x			x									
Verso 11		x				x									x
Verso 12			x			x									

Verso 13	x		x			x									
Verso 14		x		x											x

Verso 15			x				x	
Verso 16		x				x		
Verso 17			x			x		
Verso 18				x			x	
Verso 19			x				x	
Verso 20		x		x			x	x
Verso 21		x		x			x	
Verso 22		x				x		
Verso 23	x			x		x		

Verso 24	x			x				
Verso 25			x				x	
Verso 26		x				x		
Verso 27	x			x				
Verso 28			x			x		
Verso 29		x				x		

Verso 30			x		x			x
Verso 31				x				
Verso 32			x			x		x
Verso 33				x				

Verso 34			x						x		
Verso 35					x						
Verso 36		x			x						
Verso 37		x				x					

Oxítonos	:	07	(18,9 %)
Paroxítonos	:	29	(78,3 %)
Proparoxítonos	:	01	(2,7 %)

Como muestra el esquema acentual, el poema reproduce casi con total exactitud el patrón acentual de tendencia paroxítona del español hablado:

“En español, en la lengua hablada – afirma Quilis – la frecuencia de las palabras según la posición de la sílaba acentuada es la siguiente: palabras paroxítonas: 79,50 %, palabras oxítonas: 17,68 %; palabras proparoxítonas: 2,76 %.”⁵⁴

Con estos datos, y siguiendo a Quilis, deberíamos concluir que el patrón rítmico del poema es *yámbico*, por cuanto mayoritariamente los acentos paroxítonos (acento estrófico) caen sobre una sílaba par. Esto, en primera instancia, marcaría una diferencia con la tendencia *binaria y trocaica* sostenida por Gili Gaya para el español hablado, todo lo cual podría indicar que posiblemente este rasgo pertenezca – conjuntamente con la tendencia a la agrupación fónica breve – al idioma quechua.

Sin embargo, no debemos olvidar que es un poema de versificación libre, donde la *ametría* es predominante, con lo cual el isosilabismo y el isocronismo están rotos y no sería pertinente fijar un acento para todo el poema, ya que es más bien la combinación de distintos pies rítmicos la que predomina (especialmente el *yámbico* y el *anapesto*). Más allá de *ciertas regularidades* que pueden advertirse⁵⁵, lo cierto es que los pies han sido sustituidos, como apunta

⁵⁴ Quilis, Antonio. *Op. Cit.*, 2001, pág. 27

⁵⁵ En efecto, en *Canción Doliente*, como en el resto del corpus, se advierten algunas regularidades, asociadas al isosilabismo y al isocronismo, que – como afirma Gili Gaya – suelen aparecer en los versos libres. Entre estas regularidades destacarían cierta tendencia a la agrupación en estrofas de 4, 5 y 6 versos; a combinar en distintos modos heptasílabos y tetrasílabos; a intercalar, a veces en dísticos, versos de rima consonante que ofrecen esporádicamente el efecto de la mono-rima, etc. Sobre todo esta última, nos parece directamente vinculada a la redundancia oral que el texto “reproduce” e “imita” al mismo tiempo.

Gili Gaya, por agrupaciones más amplias que van más allá del verso, basándose el patrón rítmico en el *movimiento del sonido*, más que en el golpe acentual:

“El poeta aquí no mide el tiempo como un metrónomo – dice Gili Gaya refiriéndose al poema *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso –. Le importa sólo el movimiento, y no la duración de cada pie. Los anapestos no van seguidos, sino que reaparecen de vez en cuando, lo cual quiere decir que los versos resultan a veces amétricos (...) La prosa y el versículo se hallan, pues, en la esfera de los *movimientos llevados* o *conducidos*, no de los balísticos. El tiempo total que se invierte en cada frase pierde valor, porque ya es sabido en Psicología que la estimación del tiempo transcurrido entre varios fenómenos consecutivos está en razón inversa de la longitud del intervalo que los separa (...) Se comprende, por lo tanto, que un sistema de versificación que no cuenta las sílabas ni las agrupa en torno a los acentos fijos, transfiere el ritmo a grandes distancias, invalida más o menos el tiempo, o una parte de él, y ha de fundarse sólo en la sucesión de movimientos tensivos y distensivos, que son su recurrencia rítmica, lo mismo que en la prosa (...) El versículo es una frase o eslabón no construido interiormente, de un ritmo total que sólo se revela en función de los versículos que siguen, y que se ordenan en un juego de tensiones y distensiones, análogas en su movimiento, no en su duración. Con acierto definió Amado Alonso el

versículo como el ritmo en cadena, formado por eslabones amétricos.”⁵⁶

La musicalidad “quechua” de las traducciones, así, aparece directamente vinculada a los patrones suprasegmentales del español y, consecutivamente, también a su tendencia de composición literaria, en este caso *versolibrista*, todo lo cual, por lo demás, no debe sorprendernos, ya que los aspectos formales de una lengua son, especialmente en poesía, inevitables al momento de traducir a otra lengua. Son lo más valioso que se pierde, quizás lo más difícil de trasladar a otro idioma, su musicalidad, base explicativa de Lara para otorgar el rango de pertenencia al género poético de estas primeras transcripciones de quechua; y todavía más, a los productos culturales sobre los que se basan (o inspiran) esas transcripciones.

⁵⁶ Gili Gaya, Samuel. *Op. Cit.*, 1993, págs. 92 – 96

III. 2 Volviendo al “origen”: las primeras transcripciones

Corresponde, a continuación, abordar algunas de las primeras transcripciones realizadas durante el siglo XVI y comienzos del XVII de los productos culturales quechuas orales que, como hemos visto, con el tiempo resultarían textualizados bajo la forma genérica de una poesía occidental que, al mismo tiempo, se diferencia de ella gracias al fuerte contenido oral que tensiona dichos textos, su literaturidad, su ficcionalidad, su carácter artístico y, por ende, su “pertenencia”, tanto a la tradición canónica europea como a la indígena.

El propósito, ahora, es observar la “presencia” incipiente de la tensión interna que hasta aquí hemos mostrado entre oralidad y escritura al interior de los “poemas” quechuas tras un largo proceso de traducción, iniciado en el siglo XVI con las primeras transcripciones (escrituraciones) de la oralidad andina. Tal tensión, como se ha visto, implica un doble movimiento semiótico de los textos en la construcción de su verosimilitud: *señalización* y *absolutización*, ambos mecanismos vinculados a la necesidad relativa de *dependencia* e *independencia* del texto respecto al Extra – Texto oral prehispánico. Todo ello se habría identificado con la práctica traductora atrayendo las tensiones de *escribir* (narrar) y *traducir* hacia un mismo espacio textual de convivencia, de tal modo que las tensiones de la verosimilitud habrían adquirido la forma de una tensión entre *literalismo* y *sensualismo* o, lo que es igual, entre “original” y “versión”.

Considerando que dichas transcripciones son, en realidad, la expresión de un primer grado de traducción, resulta lógico advertir que la tensión que ésta conlleva entre *escritura y oralidad (texto traductor y texto traducido)* también se expresa en un primer grado, ya que paradójicamente la escritura no se ha desarrollado como para que las formas literarias permitan la “aparición” de la oralidad latente. Dicho de otro modo, la tensión de las transcripciones se encuentra en un grado incipiente, donde los componentes involucrados se hallan neutralizados por la práctica traductora misma que, por medio de la forma de la transcripción crea el efecto de traslación objetivo y mecánico, necesario para la persuasión histórica sobre la veracidad de los documentos.

En tal sentido, el análisis de la tensión entre oralidad y escritura en estos textos se dificulta al intentar acceder a ella de un modo directo, tal como hemos procedido con los “poemas” resultantes tras un largo proceso de traducción persistente, a pesar de los olvidos y la falta de interés, por más de trescientos años. Tal dificultad, por lo tanto, puede superarse, creemos, abordando los textos desde una perspectiva similar a la de la causa que la genera, vale decir, que si ha sido la traducción, su ejercicio, el que ha provocado esa tensión a través del tiempo, y cuyo origen se encuentra en las primeras letras coloniales, entonces será desde la misma perspectiva de la traducción que esa tensión “incipiente” puede ser observada sin necesidad de hacer descansar el análisis de algo tan implícito como la tensión de esos primeros textos “casi” neutralizados, tanto desde el punto de vista de la oralidad como de la escritura.

Pensamos, así, que si la letra “por sí misma” no desarrolla esa tensión, sí se puede, de todos modos, demostrar su presencia a través del “espíritu de esa letra”, es decir, por medio del “sentido” que envuelve a esa letra, lo cual es, una vez más, recurrir a los elementos de análisis que nos proporciona la traducción en relación a las primeras letras hispanoamericanas. Ante las preguntas: ¿cómo se manifiestan *oralidad y escritura* en estos primeros textos transcriptivos?, ¿cuáles son las marcas de oralidad y escritura en estas primeras “traducciones”?, ¿cómo se integra a la verosimilitud de las transcripciones dicha tensión entre Texto y Extra – Texto, identificada con la tensión entre Texto traductor y Texto traducido y con la tensión entre literalismo y sensualismo?, nosotros recurrimos al “espíritu de la letra” para poder observar aquello que en las transcripciones todavía permanece “latente” y casi invisible, pero no por eso menos existente debajo de su aparente “neutralidad”.

III. 2.1 *El “espíritu” de la letra*

Ya hemos dedicado en el marco teórico de esta investigación una reflexión expositiva de los principales puntos conceptuales e ideológicos involucrados en el modo en que se concibió la práctica traductora en América, específicamente en el antiguo Perú, en torno al denominado *Tercer Concilio Limense*, celebrado en dicha ciudad entre 1582 y 1583. No volveremos sobre ello y nos parece suficiente, si se retiene la “orientación” política (de poder) con que se define la práctica traductora durante el siglo XVI en América, como un contenido insoslayable del

marco de referencia más general del “espíritu” letrado donde pretendemos adentrarnos ahora.

Quizás lo primero sea remitirnos, aunque sea someramente, al modo en que se inauguró la primera etnografía americana, ya que, en propiedad, es allí donde se gestan las primeras transcripciones y emerge, al tiempo, un primer modo de entenderlas.

A fines del siglo XV, el Almirante Cristóbal Colón encarga al catalán “Ramón Pané”, “pobre ermitaño de la Orden de San Jerónimo”, la redacción de un tratado sobre las “creencias e idolatrías” de los taínos de la isla Española. Constatando que ellos “no tienen escritura ni letras”, el fraile, lúcido, decide remitirse al que él identifica como el sistema autóctono para conservar los hechos del pasado: una tradición oral “inscrita” en los golpes rítmicos del tambor.

Pané hace una comparación entre ese medio y el del uso del “mayohabao” por lo moros para cantar sus canciones antiguas donde tienen compiladas sus leyes. Pané intuye la diferencia entre la comunicación oral y la escrita, obstáculo principal para un trabajo de “transcripción”:

“Y como no tienen letras ni escrituras, no saben contar bien tales fábulas, ni yo puedo escribirlas bien. Por lo cual creo que pongo lo que debiera ser último y lo último primero. Pero todo lo que escribo

así lo narran ellos, como lo escribo, y así lo pongo como lo he entendido de los del país.”⁵⁷

Sin embargo, lo interesante del caso de Pané es que, colocado ante la alternativa de presentar una transcripción fiel de las narraciones taínas, quizás poco inteligible para un lector europeo, o de reelaborar la transcripción según los códigos que rigen la escritura y el discurso “racional”, Pané opta – elección histórica – por la primera solución, abierta a la radical otredad del discurso indígena. Traducción aparte, éste se expresa “directamente” en el texto, entrecortado por las descripciones etnográficas, la narración de algunas vivencias y los comentarios “personales” – en rigor, prejuicios de la época – del compilador.

“El gesto histórico del pobre ermitaño – escribe Lienhard –, por imperfecta que sea su realización, inauguró no sólo, como a menudo se afirma, la etnografía americana, sino una nueva práctica literaria destinada a un porvenir excepcional. La analogía de este procedimiento (que a menudo tiene algo de “probanza”) con el de la transcripción del discurso indígena para fines judiciales queda sin embargo patente.

En toda Mesomérica y el ex Tawantinsuyu andino, a lo largo de toda la centuria que sucede a los primeros contactos entre europeos y autóctonos, decenas de misioneros, clérigos, funcionarios coloniales, historiadores y miembros letrados de las aristocracias indígenas, se

⁵⁷ Pané, Fray Ramón. *Relación de las Antigüedades de los indios* (1498), Ed. Juan José Arrom, México, Siglo XXI, pág. 26 (citado por Lienhard: *Op. Cit.*, 1990)

dedican con ahínco a “rescatar”, por medio de la escritura alfabética, las lenguas originales amenazadas de extinción. No los mueve, a estos recopiladores, ningún desinteresado afán científico literario; casi todas las recopilaciones conocidas son resultado de un encargo oficial y afirman obedecer las consignas de la instancia patrocinadora (la iglesia, inquisición, administración).⁵⁸

En general, los recopiladores afirman trabajar en estrecha relación con los depositarios o guardianes de la memoria indígena, los caligrafistas en Mesoamérica (*tlacuilo*), o los especialistas de los *kuipu* (*kipukamayoc*) en el área andina. Según las capacidades traductoras de los transcriptores, y de acuerdo con el uso o los destinatarios previstos, los textos se redactaban en un idioma amerindio, en español, en versión bilingüe o latín.

Pero todo lo anterior, curiosamente, convive con otro aspecto mucho menos considerado por la crítica, quizás porque revela lo que podría llamarse la “cara amable” de la conquista espiritual de los indios. Nos referimos a cierto grado de “admiración” expresado por los primeros transcriptores hacia las “extrañas” manifestaciones culturales indígenas. Lo interesante, para nosotros, es que tal admiración revela una primera e incipiente tendencia a identificar la oralidad indígena con el género “poético” occidental, lo que hace pensar que ya entonces se había puesto en marcha un proceso de literaturización y ficcionalización inseparable del mero hecho de escribir. Es la primera señal, desde nuestro punto

⁵⁸ Lienhard, Martin. *Op. Cit.*, 1990, pág. 67

de vista, de una identificación entre *traducir* y *escribir* en el primer mundo hispanoamericano y, por ende, la expresión de una primera base para una *estética literaria* hispanoamericana inspirada en las posibilidades de la traducción.

“... todos los compiladores o “autores materiales” de los textos – dice Lienhard – parecen sufrir el encanto, la fascinación que emana del discurso indígena, encanto que el “etnólogo” calvinista Jean Léry, observador sereno de la vida de los *tupí*, atribuyó a su índole poética: *...estans privez de toutes sortes d’ escritures, il leur est malaisé de retenir les choses en leur pureté, ils ont adiousté ceste fable, comme les poetes ()...*

Al encanto poético se agrega, sin que los cronistas puedan confesarlo abiertamente, la fascinación política que emana de las sociedades indígenas, casi perfectas para una mente utópico – renacentista.”⁵⁹

En efecto, no existe un corpus de ejemplos realmente tan explícitos como el que cita Lienhard entre los cronistas, de tal suerte que podamos demostrar textualmente ese modo “poético” de concebir los cantos y oraciones indígenas; más fácil resulta observar, no obstante, el tono de admiración con que se refieren los cronistas respecto a la sociedad indígena. Así se refiere, por ejemplo, Cristóbal de Molina (el cuzqueño) en relación a los *kuipus* y *kipukamayoqs*:

⁵⁹ Lienhard, Martin. *Idem.*, 1990, pág. 67 – 68

“Estos y otros desatinos semejantes decían y dicen aver pasado, que por prolijidad como dicho tengo, no los pongo. Causóse todo esto demás de la principal causa que era no conocer a Dios y darse a vicios y ydolatrías, no ser jentes que usavan de escritura, porque si la usaran no tuvieran tan ciegos y torpes y desatinados errores y fábulas, no obstante que ussavan de una cuenta muy subtil de unas ebras de lana de dos nudos, y puesta lana de colores en los nudos, los cuales llaman quipos. Entendíanse y entienden tanto por esta cuenta, que dan razón de más de más de quinientos años de todas las cosas que en esta tierra en este tiempo an pasado. Tenían indios industriados y maestros de los dichos quipos y cuentas y éstos yban de generación en generación mostrando lo pasado y mostrándolo en la memoria a los que avían de entrar, que por maravilla se olvidaban cosa por pequeña que fuese. Tenían en esto quipos, que casi son a modo de pavilos con que las biejas reÇan en nuestra España; salvo ser ramales, tenían tanta cuenta en los años, meses y luna de tal suerte que no avía herrar luna, año, ni mes aunque no con tanta pulicía como después que Ynga Yupanqui empeÇó a señorar y conquistar esta tierra porque hasta entonces los Yngas no avían salido de los alrededores del Cuzco, como por la relación, que Vuestra Señoría Reverendíssima tiene, parece.”⁶⁰

⁶⁰ Molina, Cristóbal de. *Op. Cit.*, pág. 57 – 58

Una sutil, pero significativa desviación del propósito original se puede observar en este breve extracto de la crónica de Molina. De la descalificación abierta hacia las manifestaciones “idolátricas” pasa abiertamente a la valoración admirativa de esas mismas manifestaciones al destacar el alto grado de precisión que tienen los kipus al “no herrar luna, año, ni mes...” Tal desviación, como apunta Lienhard, da también indicios de un tratamiento textual típicamente literario al provocar un fenómeno de polisemia.

“Siempre, sin embargo, la dinámica propia del discurso rescatado desvía parcial o totalmente los textos escritos de su motivación inicial, creando una polisemia típicamente literaria.”⁶¹

A la luz de estos pocos datos, como se ve, parece ser que la hipótesis de una suerte de protagonismo por parte de la traducción en las primeras transcripciones no resulta en lo absoluto lejos de la realidad de los primeros textos. Es evidente que la necesidad de “integrar” un mundo “nuevo” y “extraño” bajo los límites de un discurso dominante y “foráneo” va a provocar al mismo tiempo una “desintegración” parcial del mismo, un doble movimiento interno que afectará, incluso, a los propios cronistas, en tanto enunciadores de un discurso contradictorio que nunca alcanza el grado de homogeneidad (ni de comprensión) demandado por sus destinatarios “externos” al contenido de la crónica. El discurso se vuelve inestable bajo diferentes prismas y la necesidad de recurrir a estrategias retóricas que salven la verosimilitud del texto, se vuelven cada vez más urgentes.

⁶¹ Lienhard, Martin. *Op. Cit.*, 1990, pág. 69

Este es, sin duda, el meollo de la justificación para estudiar, hasta nuestros días, estas crónicas como textos literarios y es, al mismo tiempo, uno de los motivos por los que hemos pensado que la traducción operaba de un modo determinante en la constitución de ese cruce discursivo que subyace tan claramente en la estética literaria hispanoamericana. Así, lo que Lienhard entiende como una “desviación” es, en realidad, una tensión *generada* por la práctica traductora que opera como marco de referencia a toda la producción textual de la colonia.

Cabe preguntarse, sin embargo, por las razones que pudieron haber gravitado, durante el primer siglo colonial, para que el discurso indígena – extraño, incomprensible, barbárico, demoníaco, pero “admirable” – haya sido asimilado a la forma “poética”, según nos enseña Lienhard. ¿Qué pudo significar la poesía, por ejemplo, para Pané, de tal manera que viera a toda esa oralidad indígena de esa manera?, ¿es que oralidad y poesía se parecen?, ¿o es que, acaso, ambos discursos resultan marginales en relación a la escritura?

Estas preguntas nos obligan a retomar algunos puntos que tocamos antes en la “generización” (III.1.2.2) sobre la “poesía lírica” y los géneros literarios y que ahora orientamos directamente hacia la posible relación existente entre *oralidad*, *poesía* y *traducción*, entendida ésta última como un eje posibilitador del contacto entre ambas.

Nuestras sospechas sobre las razones de esta identificación entre la oralidad indígena y la poesía se desglosan resumidamente en dos puntos: la *posición todavía marginal de la poesía en el contexto de los géneros literarios*, primero y, segundo, la *“falta” de referencialidad atribuida, desde Platón, a la poesía lírica*. Ambos aspectos, como se ve, se complementan y, de una u otra forma, pueden ser entendidos como dos manifestaciones de lo mismo. Creemos, sin embargo, que distinguirlos, al menos en función de lo que pueda implicar a la oralidad indígena, resulta valioso, sobre todo si se piensa en el peso que todavía gravita sobre la opinión común – gracias al logocentrismo dominante – de que marginalidad y “a – referencialidad” (semántica de la “irracionalidad”) son lo mismo o, si no, se encuentran naturalmente relacionados.

Trataremos, en las próximas líneas de demostrar cómo el “espíritu de las primeras letras” (transcripciones) comporta tempranamente un grado de traducción que conlleva, asimismo, un grado de tensión entre oralidad y escritura, en tanto el texto escrito persigue integrarse a la extra – textualidad oral indígena por medio de una interpretación poética de esos discursos, pero, al mismo tiempo, esa integración se ve tensionada por la fuerza opuesta de desintegración o independización (apropiación) de esos discursos orales, al quedar articulada esta interpretación “poética”, en otro plano, al “espíritu de dominación” subyacente, como se sabe, a todo el proceso de la conquista, lo que incluye, por cierto, a la traducción como instrumento privilegiado para ese propósito. La “admiración” que advierte Lienhard con justicia en los primeros transcritores es, también, la

expresión, de una “marginación enmascarada” y, quizás, hasta inevitable para la época.

Como hemos destacado antes, durante el siglo XVI, y desde la antigüedad clásica, la poesía “lírica” se encontraba marginada, si no completamente, al menos, no reconocida o apenas formulada tímidamente como un género literario tan real o importante como los demás, la épica y la dramática. Los intentos se suceden uno tras otro tras los largos siglos sin efectividad pragmática alguna, a tal punto que la formulación más antigua que se conoce – según Genette – sobre este problema teórico data sólo de principios del siglo XVII, con el español Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617) y *Cartas filológicas* (1634):

“Lo lírico, dice Cascales, a propósito del soneto, presenta como “fábula” no una acción, como lo épico y lo dramático, sino un pensamiento (concepto). La distorsión que se impone aquí a la ortodoxia es significativa: el término de fábula es aristotélico, el de *pensamiento* podría corresponder al término, también aristotélico, de *dianoia*. Pero la idea de que un pensamiento pueda servir de fábula es, en cualquier caso, totalmente ajeno a la *Poética*: Aristóteles define expresamente la fábula (*mythos*) como el “conjunto de acciones”, y la *dianoia* (“lo que los personajes dicen para demostrar algo o declarar lo que han decidido”) apenas si recubre el aparato

argumental de los citados personajes; lógicamente Aristóteles rechazará su estudio “en los tratados consagrados a la retórica”.⁶²

Como se deduce, la concepción de un género “poético”, en el sentido de “poético lírico”, durante el siglo XVI, aun ni siquiera se atisbaba:

“Las *artes poéticas* del siglo XVI – escribe Genette – renuncian por lo general a cualquier sistema y se contentan con yuxtaponer las especies. De este modo, Peletier du Mans (1555): epigrama, soneto, oda, epístola, elegía, sátira, comedia, tragedia, “obra heroica”; o Vauquelin de La Fresnaye (1605): epopeya, elegía, soneto, yambo, canción , oda, comedia, tragedia, sátira, idilio, pastoral; o Philip Sydney (*An Apologie for poetrie*, 1583): heroico, lírico, trágico, cómico, satírico, yámbico, elegíaco, pastoral, etc. Las grandes poéticas del clasicismo, desde Vida hasta Rapin, son esencialmente, como todos sabemos, comentarios de Aristóteles, en donde se perpetúa el infatigable debate acerca de los méritos comparados de la tragedia y de la epopeya, sin que la aparición en el siglo XVI de nuevos géneros como el poema heroico – novelesco, la novela pastoril, la dramática pastoral o la tragicomedia, reducidos con demasiada facilidad a los modos narrativo o dramático, consigan verdaderamente modificar el cuadro. El reconocimiento *de facto* de las diferentes formas no representativas y el mantenimiento de la

⁶² Genette, Gerard. *Op. Cit.*, 1988, pág. 203

ortodoxia aristotélica se conciliarán más o menos dentro de la vulgata clásica en una distinción acomodaticia entre los “grandes géneros” y... los otros, de lo cual da fe perfectamente (aunque implícitamente) la disposición del *Arte poética* de Boileau (1674) (...) En resumen, los géneros no representativos no tienen otra elección que optar entre la anexión valorativa (la sátira en la comedia y, por lo tanto, en el poema dramático; la oda y la égloga en la epopeya) y la expulsión a las tinieblas exteriores o, si se prefiere, a los limbos de la “imperfeción”.⁶³

¿Es a esta “imperfeción” a la que se encontraría ligada según los primeros transcritores, la oralidad indígena?, ¿pudo ser ese rasgo dominante durante tantos siglos en la teorización del género lo que “arrastró” esa oralidad incipientemente hacia la poesía?, ¿cómo se condicen la “admiración poética” y la subvaloración implícita del género según el canon de la época? Pensamos que, llegado a este punto, el problema presenta su tensión en dos caras de una misma moneda, como en general, sucede con todo el fenómeno resultante de la traducción: por una parte, oralidad y poesía presentan una línea de continuidad “natural” que sin lugar a dudas se constituye en la primera explicación del porqué de esta identificación inicial, pero, al mismo tiempo, como hemos visto, la “poesía lírica”, como género literario que “no imita nada”, que es “sólo expresión”, que “no es racional, ni lógico”, etc....”no tiene lugar y es un *extraño* en el mundo de los géneros literarios”, igual que los indios no tenían cabida en la *ecumene* europea

⁶³ Genette, Gérard. *Idem.*, 1988, pág. 200 – 201

de fines del siglo XV, salvo que se sometieran a la voluntad divina del imperio español y sus “categorías” racionales. Quizás en pocas ocasiones de la historia se pueda ver con tanta claridad cómo un proceso de conquista encierra, al mismo tiempo, no sólo dos mundos diferentes y hasta opuestos, sino además dos posiciones dominantes contradictorias, como son, en este caso, la admiración y la subvaloración de la oralidad indígena. Dado que ya hemos expuesto las razones “literarias” para esa subvaloración, veamos, ahora, la argumentación contraria sobre la que habría descansado esa primera (y fructífera tras largos siglos) *asimilación* de la oralidad indígena a la “poesía lírica”⁶⁴

¿Existe alguna relación “natural” entre la oralidad y la poesía lírica, tal como la entendemos hoy?, ¿Hay una conexión directa entre ellas?, ¿Porqué la poesía? Todas estas preguntas apuntan al núcleo común de subrayar el canto, la música, como elemento común a ambas manifestaciones culturales, más allá del código en que se expresan. Como se sabe, la poesía lírica, recoge ese nombre, y por ello también padece del exilio desde los primeros tiempos de la poética, justamente por ser un “género” musical, precisamente derivado del uso de ese instrumento musical. La condición de expresarse en “versos” no era suficiente para su inclusión en la “primera” literatura occidental. ¿Porqué se habla, entonces, de la literatura oral?, ¿qué es la *oral poetry*? ¿Puede haber literatura sin escritura o con una aún indescifrable? Más allá de lo extenso que pueda resultar este tema, parece ser que el género occidental que mejor *interpreta* a la oralidad es la poesía

⁶⁴ Insistimos en recordar lo de “lírico” para no reducir el concepto sólo a lo escrito en versos, ya que no pudieron ser éstos los que determinaran la identificación con la oralidad (“verso” es un fenómeno de la escritura), sino más bien el contenido supuestamente no – referencial que lo caracteriza.

lírca, justamente a razón de su origen musical anterior al auge de la escritura en la antigua Grecia. No cabe duda que esa conexión intrínseca entre ambas, debió gravitar positivamente para que los primeros transcritores del mundo nativo americano tuvieran, como Pané, la inclinación de ver esas manifestaciones como “poéticas”. Las razones, probablemente no las expresa nadie mejor que Hans – Georg Gadamer en *Arte y verdad de la palabra*:

“Una oración, una fórmula de cortesía, un decreto, una noticia de periódico pueden tener un significado decisivo y estar en boca de todos. A pesar de ello, no pertenecen a la literatura ni son textos “eminentes”. Por el contrario, no se vacilará en incluir en la literatura, a pesar de todo, a la *oral poetry*, que es previa a cualquier tradición escrita y que se ha conservado en apartadas regiones culturales hasta bien entrada la época literaria, como si, por así decir, la memoria de los poetas y de los cantores, representara ya el primer libro en que fue inscrita la tradición oral. La *oral poetry* está siempre de camino al texto, igual que en la declamación rapsódica la poesía transmitida está siempre de camino a la “literatura”. Incluso las canciones, que no han sido creadas para ser cantadas una sola vez, parecen estar de camino en dos direcciones, la de la poesía y la de la música. Cuando son compuestas, sus “textos”, en cuanto que son textos para canciones, apenas se cuentan entre la literatura, pero

sólo porque son, en realidad, más y caen del lado del repertorio clásico de la música, del que no hay que separarlas.”⁶⁵

Para el filósofo alemán, como se aprecia, habría una suerte de, si no “destinación” literaria de la oralidad, al menos sí una orientación natural hacia ella, por cuanto la oralidad experimentaría una suerte de “elevación” al transitar hacia lo literario, hecho que, a su vez, otorgaría una doble naturaleza escrita y musical a los textos resultantes. ¿Es a esta “elevación” a la que se refiere Lienhard cuando cita el caso de Pané? Pensamos que sí, porque a las luces se trata ésta de una interpretación de la relación oralidad – escritura típicamente logocentrista que privilegia a la escritura, viéndola necesariamente como un “nivel superior”. El paso de la pura extrañeza a la “admiración” poética de los primeros transcritores no pudo articularse de otro modo sino comparando lo que veían con lo más “alto” que conocían.

Ahora bien, ¿en qué sentido concibe Gadamer esta “elevación”?, ¿a qué se debe que algo se convierta en un texto literario? Frente a esta pregunta es que se luce el talento de Gadamer, puesto que permite articular no sólo la oralidad con la literatura, sino además éstas dos con la traducción, marco de referencia sutil que hace posible en todo momento el tránsito de lo “otro” hacia lo “uno”.

Para Gadamer lo poético, en sí mismo, está unido de un modo inseparable de la “interpretación”, es un fenómeno “eminente” hermenéutico, ya que el

⁶⁵ Gadamer, Hans – Georg. *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998, págs. 99 – 100

texto poético no agota nunca sus posibilidades ante el esfuerzo racional de la cognición por aprehenderlo. Tal razonamiento, a nuestro modo de ver, tiene la implicancia de establecer (ahora por una vía positiva) la explicación profunda de la “dificultad” de entendimiento a que se enfrentaron los primeros transcritores, a causa de la naturaleza “elevada” de la oralidad que intentaban “traducir” (traducir la oralidad era tan difícil como traducir poesía). Ya fuera por extraña o por “elevada”, esa oralidad quedaba “al margen” de lo comprensible, de lo “racional” y de lo “comprensible”. Es por ello que la única forma de traslación posible frente a esa realidad era la interpretación, es decir, la traducción en el sentido más radical de su naturaleza cognitiva. El reconocimiento de aquella naturaleza poética de esa oralidad, no era más que la afirmación más rotunda de la impotencia de la razón por definir los contornos exactos de lo existente. La primera traducción americana se constituye abiertamente en interpretación ante lo extraño, lo incomprensible, lo inagotable que sólo puede ser abordado por el sentido y por un método adecuado a esa naturaleza. La primera transcripción de la oralidad americana, así, emerge como un esfuerzo heroico, pero inútil, que trasluce ya la semilla de una verdad inevitable que conducirá, con los años, a la asunción “poética” de esos materiales, como única forma occidental de “entenderlos” en su “espíritu original”.

“Pero el texto con configuración literaria – escribe Gadamer – es un texto en un sentido todavía más “elevado” y a esto corresponde que la interpretación de configuraciones poéticas sea “interpretación” en un sentido eminente. Mi tesis es que la interpretación está esencial e inseparablemente unida al texto poético precisamente porque el

texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos. Nadie puede leer una poesía sin que en su comprensión penetre siempre algo más, y esto implica interpretar.”⁶⁶

Como se aprecia, para Gadamer comprender es interpretar, es un ejercicio hermenéutico que en el caso de lo que aquí analizamos, permite introducir un sentido de movimiento permanente en la praxis del conocimiento, emparentándolo directamente con la poesía como la expresión más auténtica de esa condición tan irrenunciablemente humana. Conocer, así, en el caso de los primeros transcritores, no podía (ni aunque lo hubiesen intentado) acceder al sentido del “otro” mundo sino por vía de una traducción “libre”, intencionada, interpretativa, que pudiera “trasladar”, hacer entendible para el europeo, los contenidos “extraños”, sin referencialidad (poéticos), de la oralidad americana. La traducción de primer grado (transcripción) que se lleva a cabo entonces queda, desde entonces, como un ejercicio infinito, abierto a ser continuado y “apropiado” por todos sus posible “lectores”, con la agravante (si se prefiere verlo así) de que ni siquiera se puede recurrir, en caso de controversia, al “original”, pues sencillamente éste ya no existe.

“Como toda lectura – dice Gadamer –, también la escritura es una figura temporal discontinua. Su configuración última es que “ella” está ahí separada del proceso de su producción y que solamente está “ahí” como la obra que es. Así, a fin de cuentas, una obra de

⁶⁶ Gadamer, Hans – Georg. *Idem.*, 1998, pág. 100

arte literaria sólo está terminada cuando al artista ya no le fue posible reanudar el trabajo en ella.”⁶⁷

Con todo, de cualquier forma, parece quedar claro que la identificación con lo “poético” que llevaron a cabo los primeros transcritores del mundo oral americano, abre el camino a un largo proceso de “generización” literaria que desembocará, tras una larga pausa de alrededor de 300 años, en lo que conocemos hoy como “poesía precolombina”, en general, y “poesía quechua” en lo particular. Tal proceso, iniciado “espiritualmente” de esta forma, sin embargo, habría “arrastrado” dentro de sí un contenido de exclusión que paradójicamente contradecía (y contradice) a las causas “admirativas” que supuestamente habrían motivado dicha identificación. El hecho de “comprender” como discursos poéticos a esa oralidad, va a generar, desde los parámetros occidentales mismos, una marginación que, al menos, relativiza aquella “elevación” literaria que hasta nuestros días perdura como un auténtico y valioso afán reivindicativo que lamentablemente desconoce o niega, al mismo tiempo, parte del trasfondo teórico que la inspiró en el siglo XVI.

⁶⁷ Gadamer, Hans – Georg. *Idem.*, 1998, pág. 102

III. 2.2 *El “fantasma” de la oralidad*

La asunción, así, de la oralidad a partir del género poético y su consiguiente “elevación” hacia la textualidad literaria, aunque fuera de un modo incipiente, primario, casi teórico o ideológico, nos devuelve una vez más – como en los “poemas quechuas” del siglo XX – hacia la pregunta por la “presencia” en el texto de esa oralidad “trasladada”, pero al mismo tiempo “desplazada” a consecuencia de la tensión (integración – desintegración) impuesta por la práctica traductora. En el caso de los textos resultantes de las primeras transcripciones de la oralidad americana, esta pregunta adquiere una dimensión, si se quiere, hasta dramática, por cuanto refiere al primer momento textual en que se “textualizará” la oralidad, es decir, ese desplazamiento constituyente de la primera tensión textual de las “letras” en “Nuevo Mundo”.

Por consiguiente, lo que nos importará ahora es lograr “hacer visible” esa oralidad inscrita en la incipiente tensión de la traducción de primer grado, más comúnmente conocida como transcripción.

El primer aspecto que debemos destacar tiene que ver con la disposición gráfica de los textos sobre el papel a modo de cajas delimitadas al interior del cuerpo general de la narración y que ya antes destacamos sucintamente como una marca indicadora de cambio hacia el género “poético”. Tal práctica, de uso común entre los escritores del siglo XVI, parece encontrarse en la base de esa

formalidad textual presente en los primeros transcritores del mundo nativo americano, como son Cristóbal de Molina o Guaman Poma de Ayala.

La identificación visual bajo el cual se presentan estos textos, gracias al paréntesis de corchetes, en el caso de las crónicas, sin embargo, no indicaría *propiamente* un cambio de género, en un sentido explícito, sino que más bien actualizarían el recurso gráfico como una manera de *señalar*, de exponer al “otro”, por medio de “lo otro”, es decir su discurso. El encajonamiento o “aislamiento” de la transcripción del discurso del otro no puede, en consecuencia, como un hecho inocuo, sin intención alguna, con lo cual pasa a constituirse en una marca textual clarísima de la tensión impuesta por la traducción: los textos resultantes se insertan, se empotran al cuerpo global del texto traductor, en apariencia casi sin intervención exógena alguna. La convivencia textual se ha iniciado del modo más “natural” posible dentro de un proceso de conquista. La textualidad dominante, “interesada” en los contenidos del discurso ajeno, ha “recogido” su oralidad y la ha exhibido, bajo el filtro de su código, para los destinatarios europeos del siglo XVI y XVII.

Pero ya hemos visto que esa marca, de alguna manera, se encuentra directamente relacionada con una cierta concepción “poética” de esa primera discursividad transcrita, lo cual haría pensar – junto a otras razones que ya hemos dado – en un “espíritu poético” incipiente asociado a las primeras letras. En tal medida, así, podríamos decir también que la marca textual del “encajonamiento” puede ser vista también como una marca ya “literaria” al remitir sutilmente – por

medio del recurso a la cita – sutilmente a un determinado discurso “*no referencial*”, hasta por mero sesgo ideológico⁶⁸.

De ser así, cabe preguntarse, entonces, si esta marca textual puede remitir, al mismo tiempo, a la oralidad nativa americana. La usa Molina (el cuzqueño), pero también Guaman Poma, un indio. Con tales datos, en principio, la formulación de una hipótesis a favor de una asimilación visual de ciertas formas de representación iconográficas de los incas, parece plausible, pero lamentablemente faltan datos para sostener tal suposición. Parece que esa marca textual sólo remite a una estrategia “traductora” por la cual se pretende hacer más comunicable y “creíble” (en términos de su objetividad) el “documento” a los destinatarios europeos.

Sin embargo, al interior de esta estrategia sí se filtran – como siempre – otras marcas textuales que, al menos en el caso de Guaman Poma, sí se vincularían directamente a la oralidad nativa, hasta el punto de que posteriormente serán recogidas como indicio (paradojas de la traducción) de un remoto origen “poético”.

Xavier Albó y Félix Layme, refiriéndose a oralidad aymara transcrita por Guaman Poma, hacen alusión a los guiones y las separaciones entre líneas

⁶⁸ Más allá de cualquier posición teórica, está claro que la “referencialidad” simplemente *no podía ser*, pues su contenido “idolátrico” no tenía cabida en el mundo europeo del siglo XVI, más que como justificación moral de la conquista espiritua de los indios.

usadas por Guaman como una señal para una posible “reconstrucción” de versos y estrofas preexistentes a la llegada de los españoles:

“Por su mayor dificultad – escriben –, en este texto específico mantenemos los guiones que aparecen en el original entre algunas palabras y también los cambios de línea de WP, salvo cuando todos los transcriptores coinciden en que la misma palabra concluye en la línea siguiente (...) Según la edición facsímil de París, los guiones del códice aparecen preferentemente en el texto aymara (y quechua), pero no en el castellano. En el canto poético que analizamos sólo existen entre palabras. Cuando no hay guión, existen muchas más dudas y posibilidades de interpretación para decidir qué otros cortes de palabra existen en el texto original (...) Además, parece que los guiones del códice separan sobre todo frases, posiblemente por su vinculación al ritmo o al canto. Por eso los hemos tenido en cuenta como una ayuda para aproximarnos a una reconstrucción de versos y estrofas original”⁶⁹

Más allá de que compartamos o no el sentido que encierra hablar de una “reconstrucción” de versos y estrofas “originales”, sobre todo si se vuelve a recordar la vinculación restrictiva de esos términos a la tradición escrita, lo cierto es que los textos manuscritos presentan estas señales que *posiblemente* (la

⁶⁹ Albó, Xavier y Layme, Félix. “La primera escritura oral aymara”. En: *Memorias (Jornadas andinas de literatura latinoamericana)*, La Paz, Plural Editores, 1995, págs. 30 y 35

posibilidad sí que la compartimos totalmente) sean indicadores, marcas de un ritmo y un canto orales. Veamos como presentan estos críticos uno de los textos analizados:

“Panipani – chunaychuna – humaca –humaca – moczatipi
equecista – moczati – umacitaman – uca uecchiri taycaman – uca hau / cha
auquimin – humaca pani – asquichuy mamananca – caualluchan
mulachan – cillatatan – zaranacata – naunochamca – na alocham / ca –
uaccha canquiusin – cauracha – zacanacaucinpi – zaranacat –
humacachuna – tantacamaca – equecista – naca pani – poquechan / pi –
hacascac – humacachuna – persara chanca – yquiscat – pasco / tacha
yquista – yucoyapca – hunpachi payatca – parachamca
haticista yucuchapan – chunaychuna chuymama pinacacin / ta
chicachachuna acha mitama – hani cutirihama canquiusin / ca
hani ucsa putiluritanti – ucay uruspi hacharpayasman soncochay”⁷⁰

Efectivamente, si se compara esta versión con la que ofrecen Rolena Adorno, John Murra y Jorge Luis Urioste en su edición de la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, de Madrid, 1987, los guiones se pierden y hasta se observan, como una patentización de la influencia de la traducción, múltiples discrepancias:

“Panipani chunaychuna humaca humaca moczatipi equecista. ¿Moczati umacitaman? Uca uecchiri taycaman uca haucha auquimin. Humaca pani asqui chuymamamca caualluchan mulach an cillatatan zazanacata naunochamca na alochamca. ¿Uaccha canqui suin cauracha? Zacanacaucinpi zaranacac. Huma cachuna tantacamaca equecista. Nacapani poquechanpi hacascac. Huma cachuna persara chanca yquiscat. ¿Pascotacha yquista? Yucochapca hunpachi payatca parachamca haticista yucuchapan chunaychuna chuymama pinacacinta. Chicachachuna achamitama hani cutirihama canquiscinca hani ucsa puti luritanti ucay uruspi hacharpayasman soncochay”⁷¹

⁷⁰ Albó, Xavier y Layme, Félix. *Idem.*, 1995, págs. 30 – 31

⁷¹ Poma de Ayala, Guamán. *Nueva Crónica y buen gobierno* (edición de John Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste), Vol. A, Madrid, Historia 16, 1987, págs. 316 – 317

Ambos textos, como se observa, presentan discrepancias como consecuencia del sesgo interpretativo inevitable que comportan hasta las prácticas traductoras más aparentemente inocuas, sobre todo cuando trabajan en un marco traductor que descansa sobre un original evanescente y silenciado como lo fue la oralidad nativa americana.

Los textos del aymara que más arriba hemos presentado – como podrían ser también los quechuas – son “versiones”, tal como lo señalan Albo y Layme, cuestión que no deja de ser significativa si se piensa en la tensión que esta expresión encierra desde el punto de vista de la traducción, pues remite, al mismo tiempo, a la idea de un original (oral) y a todas las distintas formas (escritas) de verter ese mismo contenido sobre un nuevo formato. Sin duda que una figura como la descrita no puede ser sino la mejor descripción de la traducción aplicada a la conquista “espiritual” de América y la mejor demostración de que *leer es como traducir* (como no deja de recordarnos Gadamer) y que traducir es, por lo tanto, un acto en sí mismo interpretativo, es decir, hermenéutico.

La Real Academia de la Lengua Española define del siguiente modo “versión”:

“Versión. (Del lat. *versum*, supino de *vertere*, tornar, volver). f. **traducción**, acción y efecto de traducir de una lengua a otra. 2. Modo que tiene cada uno de referir a un mismo suceso. 3. Cada una de las formas que adopta la relación de un suceso, el texto de una

obra o la interpretación de un tema. 4. *Obst.* Operación para cambiar la postura del feto que se presenta mal para el parto.”⁷²

Gadamer, por su parte, profundiza del siguiente modo en esta estrecha relación:

“En efecto, el misterio de la lectura es como un gran puente tendido entre las lenguas. En niveles completamente distintos, el leer o el traducir parecen realizar la misma operación hermenéutica. Incluso la lectura de “textos” poéticos en la propia lengua materna es una suerte de traducción, es casi como una traducción a una lengua extranjera. Pues es la trasposición de los signos petrificados en una fluida corriente de ideas e imágenes. La mera lectura de textos originales o traducidos es, en realidad, una interpretación por medio del sonido y del ritmo, de la modulación y de la articulación. Y todo ello se encuentra en la “voz interior” y existe para el “oído interno” del lector. La lectura y la traducción vienen a ser interpretación. Ambas crean una nueva totalidad textual, hecha de sonido y sentido. Ambas logran hacer una trasposición que raya con lo creador.”⁷³

La posibilidad de entender, desde esta perspectiva, el trabajo de transcripción, tal como hemos venido sugiriendo hasta aquí, como una práctica

⁷² Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, Tomo II, Madrid, España, 1999, pág. 2080

⁷³ Gadamer, Hans – Georg. *Op. Cit.*1998, págs. 90 – 91

inserta en la traducción y/o en la interpretación, sin duda que resulta fascinante, aunque por otro lado también vertiginoso, por cuanto abre las puertas hacia el abismo relativista de la siempre incómoda subjetividad humana que es, en definitiva, el hueco por donde se cuelan paradójicamente las preguntas más interesantes y productivas sobre cualquier conocimiento por “objetivo” que parezca.

En el caso de las transcripciones que aquí nos ocupan, las palabras de Gadamer vienen a refrescar no sólo la memoria sobre el sentido de las palabras, sino también la investigación en sí, actualizándola desde un punto de vista poco usual que ayuda a *comprender* (no sólo a “conocer”) estos textos al poner de relieve no sólo el producto (el texto meta) sino también *su proceso*, es decir, la traducción.

Pero hemos dicho que el discurso oral indígena fue literaturizado, “poetizado”, textualizado para ser comprendido por sus destinatarios europeos, lo cual ha implicado una serie de consecuencias de “elevación” hacia la escritura, a la vez que de “marginación” dentro de ella misma. Por otra parte, también hemos señalado la vinculación relativamente directa o “natural” que existiría entre poesía y oralidad, en tanto ambas comparten la música, el canto, como sustancia de la expresión. Hemos dicho, finalmente que la disposición textual de “encajonamiento” remitiría a una necesidad de distinguir, de separar, de exhibir la “diferencia” como una “otredad” objetiva y objetivizada, en el sentido de “no intervenida” por la mano del transcriptor (traductor – intérprete) y que, al interior de esta estrategia textual,

al menos en el caso de Guaman Poma, observamos ciertas marcas de la oralidad a través del uso de guiones separadores de palabras que, junto a la división interlineal, funcionarían como indicadores de un ritmo y un canto *latentes* bajo el texto escrito.

En tal sentido es que si antes hablábamos del “espíritu” de la letra, en propiedad, al referirnos a la oralidad, hablamos del “fantasma” de la oralidad, por cuanto su desplazamiento hace que el sub -texto oral resurja de las profundidades como lo reprimido, lo olvidado que se resiste a “morir” en el olvido. ¿Tiene esto último algo que ver con la poesía” o, al menos, con eso que Pané identificó admirativamente como “poético” en la oralidad indígena? ¿Tendría alguna relación la “intraductibilidad” del mundo indígena con lo poético? Quizás el sentido del original, el alma del muerto, es ese “fantasma” que emerge, una y otra vez, desde las profundidades de lo “otro” para hacerse “visible”, es decir, “leíble”, traducible, entendible. Quizás Pané nunca comprendió el alcance dramático de sus palabras. Su admiración hacia esa discursividad tan extraña encerraba un desafío para la inteligencia que él, paradójicamente por respeto al original prefirió evitarse, traduciéndolo todo “literalmente”, esto es, tratando de imitar el sonido de los tambores como medio de comunicación. Si el mundo indígena resultaba “poético”, eso quiere decir que en su oralidad se advertía un grado “muy alto de intraductibilidad”, pues – como en la poesía – el sonido resulta sencillamente intraducible. En los guiones de Guaman Poma, por lo tanto, debemos entender que se expresa toda la *fantasmagoría de lo intraducible*, de lo que se resiste a morir, a ser congelado por la escritura.

“Pero ¿qué ocurre con la poesía – se pregunta Gadamer –, que no sólo ha de ser leída y comprendida, sino también oída? Respecto de esto, los traductores no saben qué decir, el latín que saben no les sirve para nada. Lo que alegan sigue siendo eso, latín. Hay, ciertamente, casos especiales. Si un verdadero poeta traduce los versos de otro poeta a su propia lengua, el resultado puede ser una verdadera poesía. Pero entonces es más bien casi una poesía propia, no la poesía del autor original (...) El tono es, para el poeta verdadero, su segunda naturaleza. La consecuencia es, pues, que cuando un traductor, que no es un verdadero poeta, toma prestados equivalentes poéticos de su propia lengua y hace de ellos, artificialmente, un lenguaje poético, siempre suena a latín o a chino, es decir, artificioso y extraño. Por mucho que suenen, entremedias, reminiscencias poéticas y precocidades lingüísticas de la lengua a que se traduce, falta el tono, el ζόνος, la cuerda tensada que debe temblar bajo las palabras y los sonidos, si es que ha de ser música. Cómo podría ser de otro modo.”⁷⁴

¿Sería esto lo que, de alguna forma, ocurrió con la traducción de la oralidad americana?, ¿esto explicaría el porqué la re – traducción funciona como un intento de alcanzar el original más allá de los intentos “huecos”? Parece ser que en el re – traducir, generación tras generación, se hubiera ido fijando una estética asociada

⁷⁴ Gadamer, Hans – Georg. *Idem.*, 1998, págs. 91 – 92

a este acto de traducir como un modo de “comprender” de “alcanzar la verdad” que late bajo el texto y que, al mismo tiempo, es imposible sin él. Quizás pocos pueblos como el latinoamericano se identifiquen tanto culturalmente con esa constante y repetitiva búsqueda circular y espirálica de la identidad, de lo propio, de lo idéntico a sí mismo, de lo original. El fantasma de la voz obliga a una revisión constante de lo “silenciado”, de lo que falta, lo mutilado que “regresa” del más allá, del olvido, y que se resiste a morir bajo la escritura de otro, en el poema de otra lengua.

IV. RE – TRADUCCIÓN: LA TRADUCCIÓN COMO “ESTÉTICA”

Hecho ya el extenso recorrido que implica la explicitación de los mecanismos textuales que, en el plano de la verosimilitud, operan identificados con las tensiones de la traducción como práctica (como instrumento) y que afectan a los textos “poéticos” quechuas (textos meta), en tanto éstos se ven doblemente vinculados a lo que, en general y desde el punto de vista del código, se reconoce como una tensión (integración – desintegración) entre oralidad y escritura, es que nos corresponde, en lo que sigue, ahondar en lo que sospechamos sería una de las posibilidades más interesantes y decisivas derivada del uso de la traducción, a partir de una lengua flexiva, como es la española, que ya había alcanzado la escritura alfabética y que se perfilaba como el medio privilegiado para garantizar el éxito político e ideológico de la conquista espiritual del “Nuevo Mundo”. Nos referimos a la posibilidad de que la traducción se convirtiera, con el uso y más allá de él, en una estética *en sí* y no ya sólo un instrumento, un medio que *provoca* resultados textuales y/o estéticos.

Una posibilidad como esta, desde nuestra perspectiva que, sin duda, se encontraría avalada por las posibilidades mismas que la traducción como práctica, como instrumento, ofrece en sí misma, en tanto mecanismo de comunicación interlingüístico *productor* de textos que *nunca* alcanzan la traslación del sentido del original de un modo perfecto, ni tampoco una independencia absoluta de él que permita desvincularlos *del todo*, hecho que coloca siempre al texto resultante,

el Texto Meta, en una dimensión compleja de doble pertenencia, en una tensión caracterizada por la integración y desintegración simultáneas del texto respecto de su “referente” original. Como se ha visto, tal situación se expresa por medio de ciertas *marcas* relacionadas con cada uno de los textos involucrados en esta comunicación y, por ende, a los códigos en que cada uno de esos textos se expresa al interior de la unidad de sentido mayor que los envuelve. La dinámica resultante es la de una *tensión* constante que erige y desvanece, al mismo tiempo, al Texto Meta “en el aire”, como diría Antonio Cornejo Polar, a propósito de la relación oralidad y escritura en la literatura de los Andes.

Como desde el comienzo de esta investigación, la inquietud que nos ha movilizado hasta aquí ha sido la de saber hasta qué punto se podía plantear un protagonismo de la traducción en las letras hispanoamericanas que fuera más allá del consabido impacto instrumental que ella ha tenido para la configuración de uno de los problemas más entrañables (y desentrañable) de la cultura hispanoamericana, como es el de su identidad.

Nuestro propósito ha sido, hasta aquí, el de posicionar el problema sobre una base teórica y empírica sólida, relacionada con la traducción en sí y como instrumento productor de una cierta “literatura”, que permita visualizar su comportamiento en otros niveles de la producción textual, como es el estético. En otras palabras, lo que pretendemos es saber si la presencia de la traducción en el universo escritural americano es sólo *generadora* de textos sin más, que encuentran su desarrollo estético en diversas vertientes independientes de esta

peculiar práctica interlingüística (y cognitiva) o, por el contrario, la traducción ha *generado* también una cierta estética en las letras hispanoamericanas, una estética, digamos, *traductiva*, en el sentido de esencialmente determinada por dicha práctica. La recurrente afirmación de lo “propio” hispanoamericano, a través de los años, a partir de una “reformulación” y/o “apropiación” constante de ciertos cánones dominantes (mayoritariamente europeos), y la continua “insatisfacción” de “inexactitud” o “falseamiento” que al mismo tiempo esto provoca, nos ha hecho pensar ciertamente en la factibilidad de esta hipótesis como una posibilidad directamente vinculada a la traducción como una práctica que, desde los primeros años coloniales, generó un universo de sentido (una suerte de matriz) que hizo de la “búsqueda” del original, de *lo* original, un rasgo de indeterminación y ambigüedad propio de la mesticidad y, por lo tanto, también de las “letras” (letras orales) hispanoamericanas.

La traducción habría generado un *trayecto* de constante búsqueda del original perdido, lo que es igual a decir que la forma literaria, su estética, asumiría esencialmente las mismas tensiones de la traducción, identificándose éstas, además, con las propias del proceso de textualización de la verosimilitud literaria, de tal modo que sería posible afirmar que los primeros visos de una “hispanoamericanidad” en los primeros textos de la colonia americana, podrían quedar definidos – aunque no de una manera exclusiva, pero sí significativa – por una incipiente, pero potente identificación entre ***escribir y traducir***, donde la literatura, lo literario aparece formulado como una forma “estética” de traducir o de re – traducir, cuando se trata de una “reformulación” de una textualidad previa

resultante de este proceso de comunicación intercultural y que, por diversas razones o motivaciones, no “satisface” al emisor del discurso que, por lo demás, asume como “proyecto” esa reformulación en los términos de un “volver a traducir” (volver a *escribir*, volver a *contar*, etc.) lo que antes se ha escrito “mal” o “inexactamente”.

Para este propósito es que hemos escogido intencionalmente analizar dos obras consideradas capitales, no sólo para la comprensión de las letras andinas, sino también para las literatura hispanoamericana en su conjunto. Como sabemos, se trata de la *Nueva Crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala y los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, escritas ambas hacia fines del siglo XVI y comienzos del XVII, pero publicadas posteriormente: en 1609, en Lisboa, los *Comentarios*, y en 1936, en París, la *Nueva Crónica*, ésta última en versión facsimilar gracias al profesor Paul Rivet.

Ambas obras, en su conjunto, evidenciarían una escritura motivada esencialmente por el propósito de servir de intermediarias entre el nuevo orden socio – político español y el antiguo mundo indígena, representado por los Incas o incluso más allá de ellos. En ambos casos el motivo central y generador de la escritura es “contar” la *verdadera historia* de lo que ocurre y ha ocurrido durante y la llegada de los españoles a América. En esa perspectiva es que las dos crónicas aparecen como representativas de un mismo modo de “entender” la función e importancia de la palabra escrita, en tanto en ambas ésta es un vehículo para la traducción entre las dos culturas, un vehículo que en realidad, como dijimos, llega

a ser él mismo la propia traducción al transformarse de medio en fin, a causa de las presiones que ejercen la *interferencia* y la *intraductibilidad* sobre el lenguaje traductor. Al proyecto de “alcanzar el original” se agregan, así, estos dos fenómenos propios de toda traducción, lo que va a provocar una serie de posibilidades textuales que veremos más adelante y que dicen relación, en líneas muy generales, con los modos particulares en que cada obra *asume* a la traducción, lo que abriría, a nuestro modo de ver, al menos dos grandes líneas con continuidad en la literatura hispanoamericana, ambas representadas por cada una de las obras.

Nos referimos al hecho de que, a pesar de las similitudes, la obra de Garcilaso y de Guaman Poma presentan, entre otras, una diferencia fundamental en relación al modo de entender ideológicamente la traducción como instrumento posibilitador, lo cual compromete al modo indirecto que cada uno tiene de relacionarse con la tensión que la traducción impone y, por consiguiente, a las estrategias propuestas para “superar” dicha tensión en el marco de las posibilidades que a cada cual ofrece la escritura según sus competencias idiomáticas y culturales.

Es en virtud de esto, entonces, que en este capítulo siguiente de esta investigación nos proponemos abordar ambas obras como dos caminos escriturales diferenciados, pero fundadores incipientes de una misma estética basada en las tensiones que ha impuesto, como se ha visto, la traducción en las primeras letras “indígenas” hispanoamericanas.

IV. 1 *Contra – traducción y re – traducción “literal”: la traducción más allá de la práctica*

Tal como el título de esta investigación lo evidencia, la traducción –al menos en el espacio escritural hispanoamericano – habría jugado un protagonismo que, según creemos, iría mucho más allá de la mera instrumentalidad, es decir, del dominio de su práctica. Como hemos visto en los capítulos anteriores, la tensión que impuso la conquista en el plano cultural de la colonia, evidenciado por el extenso desarrollo que hasta nuestros días han tenido las primeras transcripciones (traducciones de primer grado) en términos de no poder nunca “resolver” definitivamente su relación con el “original”, supondría una presencia significativa de la traducción en los primeros textos coloniales que no se limitaría únicamente al hecho de haber servido de medio para la producción de una escritura impuesta y, por lo mismo, completamente “foránea”.

Pensamos que el fenómeno es más complejo, en el sentido de que esas primeras crónicas, que incluyen dentro de sí las primeras transcripciones y / o traducciones del mundo indígena americano, contendrían el germen de algo que ampliamente se ha reconocido como un “problema” (el problema de la “verdad” americana) y que para nosotros toma la forma de una estética incipiente que será “recogida” –por decirlo así – a modo de “contestación” a ese problema, por algunos de los primeros escritores hispanoamericanos, como son Guaman Poma de Ayala y el inca Gracilaso de la Vega. En las obras de estos autores, el tema de la “invención de América”, tal como lo ha expuesto O’Gorman, se expresaría al modo, hasta

incluso a veces satírico, de una *re – invención* de América, justamente en la perspectiva de problematizar críticamente la relación entre *versión* (escrita) y *original* (oral), lo que en definitiva no sería, en nuestra perspectiva, más que la explicitación más esencial de la traducción como una práctica “asumida”, pero en su dimensión simbólica, es decir, como “generadora” de una estética textual basada en la tensión Texto Traductor – Texto Traducido. Por lo tanto, tal *re – invención* de América, así como lo hemos planteado y considerando sobre todo su inherente inspiración contestataria, proponemos sea entendida, en general, como una práctica escritural *re – traductora y/o contra – traductora*, en tanto “eleva” a un nivel estético aspectos semióticos sustanciales de la práctica y recepción de la traducción como fenómeno Inter.-lingüístico paradójicamente *generador* del “problema”.

En el caso de Guaman Poma, específicamente de la *Nueva Crónica y buen gobierno*, hemos preferido hablar de *contra – traducción*, pues nos parece que de esa manera se evidencia mejor la diferencia que tendría con los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso en su modo de asumir estéticamente la traducción (e interpretar el mestizaje). Partiendo de la base de que su proyecto de “denunciar” y “subvertir” la historia de la conquista y la colonia desde una perspectiva indígena es también un “volver a traducir” esos “originales”, utilizando básicamente la lengua dominante, el español, hemos preferido poner el acento más en aquello que en esto, justamente para denotar dos caminos estéticos que, siendo básicamente iguales en su origen, se diferencian por el modo de interpretar ideológicamente el rol y la trascendencia de la traducción como práctica posibilitadora para la comunicación de la “verdad” histórica y antropológica amerindia, americana y/o hispanoamericana.

IV. 1.1 Guaman Poma: la *desconfianza* en la traducción y la oralidad como “texto” contra – traductor

En lo que sigue, intentaremos un abordaje de una de las obras más importantes y decisivas para las letras hispanoamericanas, ya por su valor incalculable de fuente histórica o antropológica para el pasado indígena o colonial, ya por su sustantiva influencia para el levantamiento incipiente de una estética literaria hispanoamericana diferenciada de la expresión peninsular. Nos referimos, como ya sabemos, a la *Nueva Crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, cuya obra ha gozado de la más amplia atención por parte de investigadores de todo el mundo por ser, junto a todo lo que ya hemos dicho antes, uno de los tres testimonios indígenas disponibles sobre el pasado andino; los otros dos son: la relación de Titu Cusi Yupanqui y la de Juan Santa Cruz Pachacuti.

No es del caso aquí desarrollar las razones evidentes que subyacen a este protagonismo, sólo basta recordar la dificultad que continúa siendo hasta el presente, cualquier acercamiento al pasado prehispánico andino, especialmente a su pensamiento, a su “racionalidad”, producto de la aniquilación material y cultural de la que fueron objeto durante y después de la conquista española. Gozar – aunque sea desde hace relativamente poco tiempo, tras su publicación en 1936 – de un documento “indígena” sobre este crucial tema americano resulta sencillamente de un valor incalculable.

Más allá, sin embargo, de estas objetivas consideraciones “documentales”, resulta interesante detenernos un poco en el sentido profundo que encierra la designación de “indígena” para el texto de Guaman Poma. En las páginas siguientes, quisiéramos adentrarnos en este término desde la perspectiva teórica que hasta aquí hemos venido sosteniendo, para proponer una “re – interpretación” de esta categoría a la luz del marco conceptual que impone la traducción como correlato lingüístico, comunicativo y cognitivo de la conquista española, en tanto hecho histórico de consecuencias socio – culturales imborrables.

¿Qué significa que la obra de Guaman Poma sea “indígena”? ¿Qué se ha querido decir con ello?, ¿qué sentido tiene calificarla de esa manera?, ¿cómo se vincularía ese rasgo a una posible estética basada en la traducción?, o al revés, ¿influye la traducción en la determinación de este rasgo? Todas estas preguntas, como se ve, descansan en dos presupuestos básicos que tienen que ver, primero, con la presencia protagónica de la traducción como *práctica* privilegiada para la consecución de la conquista espiritual de los Indios y, segundo, con la *asunción estética que la obra de Guaman Poma exhibiría de ciertos rasgos constitutivos de la traducción como fenómeno textual*.

El primer presupuesto ya ha sido desarrollado y proyectado hasta nuestros días a través de la “poesía” Quechua, sus primeras transcripciones y posteriores traducciones; el segundo es el que nos proponemos ahora desarrollar para intentar una reformulación del rasgo indígena característico de la obra de Guaman Poma, en términos de poder comprender hasta qué punto tal característica emana (o no)

de una estética “traductiva” (de la “elevación” de la traducción a un plano estético) y, por lo tanto, dependería también del *ineludible marco histórico tensionado en que se encuentra*, y no únicamente de una perspectiva determinadamente prehispánica. Es un tema sin duda complejo que radica, además, su dificultad en el hecho de que supone al menos matizar algunas ideas que hasta aquí se han usado de un modo un poco simplificador del problema policultural intrínseco que atañe a la sociedad colonial del siglo XVI y XVII en la América española. La perspectiva que aquí intentaremos exponer no pretende cancelar ningún tipo de “lectura indígena” del texto de Guaman Poma, pero sí re-situar esa lectura en el contexto de una incipiente estética literaria basada, como hemos dicho, en la traducción, de manera que su definición de crónica “indígena” no aparezca desvinculada de su contexto “comunicacional” de producción y, por lo mismo, “conecte” su sentido “indígena” más allá de las fronteras de la oralidad con la “racionalidad otra” de la escritura.

El hecho de lograr integrar la perspectiva indígena al marco cultural de la mesticidad, a nuestro juicio abriría un camino valioso de “comprensión” respecto al tipo de comunicación que parece definir y condicionar estéticamente la primera escritura hispanoamericana, más allá de la falsa dicotomía: mesticidad – indigenismo en que se suele incurrir.

Pensamos que nada puede ser pensado realmente en Hispanoamérica fuera del fenómeno de la mesticidad, y en ese sentido la obra de Guaman Poma resultaría también mestiza. Sin embargo, al mismo tiempo, esta situación no cancela tampoco la posibilidad de hacer “lecturas” que pongan el acento en el “texto

traducido”, es decir, en lo que polémicamente se ha dado a conocer desde hace algún tiempo como la “visión de los vencidos”. Tal línea de investigación “etnohistórica” encontraría en este enfoque semiótico y textual que aquí proponemos una suerte de “superación” a una de la más medulares y consistentes críticas que se le hacen, a saber: que nadie puede ponerse realmente en el punto de vista de otro. La posibilidad, sin embargo, de aceptar a la traducción como correlato lingüístico y comunicacional del proceso de la conquista material y espiritual de las Indias, permitiría reconocer – como hasta aquí hemos hecho con las traducciones de los cantos quechuas (“poesía” quechua) – ese punto de vista “otro” en el texto traducido que, dicho sea de paso, *no es (ni tiene porqué ser) el original*.

Por lo tanto, el hecho de que en toda traducción sea posible establecer la existencia de un texto traducido al interior del “Texto Meta”, nos conduciría a comprender, primero, que el original, incluso su idea, sólo existen en virtud de un proceso de comunicación “traductivo” que le da sentido: sólo hay “originales” cuando se han traducido y se *sospecha* o *confía* en el principio de equivalencia que debió guiar el proceso; segundo, del mismo modo nos permitiría comprender que una actitud de *confianza* o *desconfianza* revelaría una posición ideológica respecto a la traducción como instrumento, la cual se vincularía también a contenidos que tienen que ver con la relación entre Texto Traductor y Texto Traducido; y tercero, viceversa, si la existencia del Texto Traducido depende de un proceso de traducción, la comprensibilidad del Texto Traductor y el Texto Meta también; vale decir, que la traducción se posicionaría como un marco no sólo instrumental, sino

también como una suerte de *marco de sentido* dentro del cual se hacen posibles las existencias de los contrarios, ya integrándose (visión *confiada* en la traducción), ya compitiendo entre sí o separándose (visión *desconfiada* de la traducción).

El caso de Guaman Poma, como se advierte ya en el título, nos parece un caso de *desconfianza* en la traducción que basado en el cuestionamiento a su práctica, alcanza dimensiones que afectan a toda su visión en conjunto del pasado andino, la colonia y finalmente a su estética literaria implícita en la crónica.

Asimismo, por otra parte, es el hecho mismo de esta *desconfianza* la que explicaría la razón de porqué, en su caso, la asunción de la traducción como *estrategia instrumental y estética*, es decir, su *re – traducción* del mundo andino (y si se quiere también de la colonia) hemos preferido denominarla *contra – traducción*. Como veremos, el objetivo subvertidor de Guaman Poma (intrínsecamente vinculado a la oralidad del texto traducido bajo el concepto metafísico de *Pachacuti*) pretende, en última instancia, restaurar el orden perdido tras la conquista española y eso sólo se logra, en tal perspectiva, separando los dos mundos que se han mezclado, vale decir, re – traduciendo para persuadir al rey Felipe III, destinatario de la crónica, de la necesidad de *invertir* el orden imperante. Como esa posibilidad sólo es posible sostenerla desde una perspectiva inspirada en el texto oral traducido (que opera como original), debemos entender que la utilización de la traducción, aquí, es sobre todo un *recurso estético* por el cual Guaman Poma intenta instalar una visión *contraria* a la dominante del pasado andino y la colonia; un recurso que “comprometerá” además una retórica, un modo

de representación literario que trascenderá los límites de lo meramente documental para adentrarse en el fecundo terreno de la incipiente ficción hispanoamericana.

IV.1.1.1 *El sermón en quechua: la traducción como tema inspirador de la parodia*

Mucho se ha escrito sobre la crónica de Guaman Poma, sobre su visión indígena, sus estrategias retóricas para convencer al rey de España, sus dibujos, su bilingüismo, etc; sin embargo poco se ha dicho sobre la importancia que tiene la traducción como práctica condicionante de su escritura (tema), de su discurso persuasivo (retórica) y de su discurso gráfico – visual (estética). Revisaremos cada uno de ellos en el entendido de que no se trata de tres compartimentos estancos, sino de tres niveles que, aunque diferenciados, muchas veces se superponen en lo común, a la vez que se complementan en sus diferencias. Sin ir más lejos, la función estética que pretendemos demostrar, y que hemos identificado con el texto gráfico – visual, se registra, a modo de subversión, en todos los otros niveles: en el plano temático, sin duda que opera la parodia de la instrumentalidad traductora como expresión de una retórica subvertidora de las categorías impuestas por la conquista, lo cual es también una expresión de la estética “traductiva”, en tanto recoge a la traducción como un modelo estructurante. Lo mismo sucedería con el plano retórico, donde la subversión desde la “mirada indígena”, revelaría las tensiones internas a que está sometido el texto, revelando a éste, en consecuencia, en su calidad de “Texto Meta”. Esta distinción, por lo tanto, responde más a una

necesidad metodológica que a otra cosa. La función estética de la traducción no se limita al discurso visual, ha sido simplemente una opción basada en la creencia de que en ese nivel se observa, tanto el protagonismo de la traducción como la manera “indígena” que tiene Guaman Poma de entender la función de la traducción en el “Nuevo Mundo”.

Como vimos en el capítulo 3 del *Marco Teórico*, la práctica traductora en América, representada inauguralmente en el cono sur por el Tercer Concilio Límense de 1582 – 1583, se ve esencialmente caracterizada por una serie de estrategias de *adaptación* y *acomodación*, tanto de la *lengua traducida* como de los *criterios utilizados* para traducir, que bien podían merecer el calificativo de *absurdos*, a la luz de la situación sencillamente descabellada a la que condujeron; como ya hemos dicho: a un tipo de traducción basada en el sentido, pero privilegiando la lengua de partida (el castellano) y no la lengua terminal (el quechua) que habría sido lo lógico y aceptable. Pues bien, no resulta difícil imaginar que una situación de tanta trascendencia para la sobrevivencia de una lengua eminentemente oral como el quechua, no pasaría inadvertida para Guaman Poma, al momento de verse compelido a *escribir* en la lengua del dominador europeo (el español) su “carta”¹ a Felipe III con miras a contar la “verdadera” historia de los

¹ La interpretación de la crónica de Guamán Poma como una “carta” ha cobrado relevancia en diversos investigadores, especialmente en Juan Ossio quien ve justamente en el hecho de que todo el texto está dirigido al rey Felipe III, la demostración más sólida de que el texto de Guamán Poma no es realmente de contenido histórico, sino más bien *metafísico*, pues Guamán Poma proyectaría en la figura del rey, la restitución del Inca como principio ordenador, como principio metafísico capaz de disolver el caos desatado, en última instancia, “por fuerzas extra – humanas” (Ver: 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)

indios andinos desde antes de la invasión española y denunciar los vicios cometidos por la administración colonial en tierras americanas. Todo, como se sabe, con el propósito final de lograr persuadir al rey de la necesidad de implementar una serie de “recomendaciones” que *restituirían*, desde el punto de vista del narrador, el *orden* perdido.

En efecto, Guaman Poma es uno más de los afectados por la dominación y tergiversación que se ha hecho de su idioma materno. Aparte de que se encuentra objetivamente en desventaja por usar una lengua que realmente no domina, Guaman Poma tiene plena conciencia del daño que la conquista ha producido en su lengua por medio de la traducción. Como se sabe, el objetivo principal de la traducción “al quechua”, por parte de los misioneros, fue la de normalizar la práctica de la prédica catequizadora del evangelio en las “nuevas” tierras, esto es, la de establecer criterios uniformes para traducir los contenidos del cristianismo a la lengua de los indios, evitando la libre interpretación de la doctrina y con ello cualquier posible “tergiversación” y también cualquier posible infiltración de contenidos idolátricos contaminantes en la dirección contraria, vale decir, hacia el castellano y, por lo tanto, el evangelio.

Tal situación, por supuesto, generó una serie de textos francamente irrisorios para quienes que, como Guaman Poma, conocían la lengua quechua. Estos textos, fundamentalmente sermones *escritos en quechua general* aparecerían en el contexto del siglo XVI como el resultado de una práctica traductora necesaria, desde el punto de vista del conquistador, pero invasiva y deformadora desde la

mirada del conquistado. Recordemos sintéticamente, una vez más, qué era exactamente ese invento lingüístico llamado *Quechua General*:

“... siendo que la elección en favor de un dialecto específico iba en contra de una mayor audiencia entre los usuarios de las lenguas, quedaba descartada toda selección de tipo local, por lo que se optó por un registro de naturaleza composicional. De esta manera, por lo que toca al quechua, los traductores e intérpretes del concilio toribiano forjan el llamado *quechua general*, que es un constructo de base cuzqueña, depurada de sus peculiaridades léxicas y fonológicas, en este último caso en el nivel escrito. En lo que respecta al aimara, a su turno, se normaliza la variedad “pacase”, expurgándola de sus particularidades sobre todo léxicas. En ambos casos, desde el punto de vista ortográfico, y dado el paralelismo fonológico de las dos lenguas, se opta por una representación uniforme y libre de diacríticos, por lo que la escritura resultante, sobre todo en el caso del quechua, deviene hipodiferenciadora (no se distinguen las oclusivas laringalizadas de sus correlatos simples ni se grafica la posición velar / posvelar, tan típicas del quechua cuzqueño y del aimara en general). La alternativa composicional del Tercer Concilio constituye, como se ve, un claro ejemplo de planificación idiomática tendente a resolver los problemas derivados de la fragmentación dialectal.”²

² Cerrón-Palomino, Rodolfo. *Op. Cit.*, 1998, pág. 102

Para Guaman Poma este hecho no puede constituir, dentro de su perspectiva de denuncia moralizante, sino un vicio que, por lo mismo, pasará a integrar el grueso listado de ejemplos de las barbaridades cometidas por los súbditos de la corona en las Indias. Sin embargo, la integración no la llevará a cabo de cualquier forma, sino que ocupará, siguiendo a Rolena Adorno, la posición de un *modelo* – a nuestro modo de ver – *generador* de una estética, pues permite el despliegue de la *parodia* como estrategia (o género) discursivo coherente con el plan subvertidor o “contra – traductor” implícito en la crónica. El texto traducido se convierte en texto traductor y la inversión (*pachacuti* andino) pasa a constituirse en una estrategia de liberación textual del verosímil respecto del extra – texto que, ahora, *ha pasado a estar representado por el código escrito y no el oral*, como veíamos que sucedía con la “poesía quechua”. Ahora simbólicamente *es el texto oral el que, para volverse verosímil, se “literaturiza”, independizándose del extra – texto escrito*. Ahora la voz se “cierra” sobre sí misma (al modo de la escritura) para volverse un posible – creíble.

“Tiene gran importancia – dice Adorno – la parodia que hace Guaman Poma del sermón en quechua. En forma irónica, es el género que le proporcionó el modelo para su discurso, aquel que se convierte en el blanco de su mayor escarnio. En una imitación exagerada del estilo del sermón, ridiculiza tanto los manierismos estilizados de los curas como los patrones de habla de éstos. Remeda el discurso de sus más odiados enemigos, los *padres de la*

doctrina, para que las voces extrañas se puedan condenar a sí mismas.”³

Resulta interesante esta observación de Adorno, sobre todo si se la relaciona – como se verá en el subcapítulo siguiente – con el plan de subversión que pretende la obra de Guaman Poma, motivo por el cual se ha ganado (más allá del origen genealógico de su autor) el calificativo de “crónica indígena”. No nos parece que sea una casualidad el tratamiento paródico del tema de los sermones en quechua; todo lo contrario, si se sigue la consecución del plan narrativo de la obra de Guaman Poma en términos de persuadir para subvertir, es decir, *invertir* desde abajo (provocar un *pachacuti*, una inversión del mundo, una transformación radical), el tratamiento paródico del tema de la traducción, no sólo resulta totalmente coherente con dicho propósito, sino que además *medular* para el mismo, en tanto que en la parodia se trasluce una visión por parte de Guaman Poma que *contaminará* todo el plan de la obra. Dicha visión – que antes hemos calificado de actitud – provendría de una “mirada andina” sobre los hechos históricos, lo que en nuestros términos correspondería a una trasposición del Texto Traducido en Texto Traductor o, mejor dicho, Texto *Contra* – Traductor, por todas las razones que ya hemos dado. Tal “mirada” no podía expresarse en la lengua dominante, sino en términos textualmente distanciados, irónicos y subvertidores, o sea paródicos.

³ Adorno, Rolena. *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*. México, Siglo XXI, 1991, pág. 166 – 167.

“La parodia – dice Jorge Lozano – más que un procedimiento expresivo suele ser considerada un género, algo que afecta a la construcción e interpretación de textos completos (aunque se ha dicho también de la ironía que puede caracterizar a un texto completo (...))

Y agrega, citando a Hutcheon:

“A nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, de una articulación de un texto paridad (de fondo) en un texto parodiante (...) La parodia representa a la vez la desviación de una norma como material interiorizado. Es una forma intertextual, como la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y otras, que efectúa una superposición de textos” (Hutcheon, 1981).”⁴

Los rasgos que aportan una definición como esta, sin duda que resultan observables en los sermones “transcritos” por Guaman Poma. Veamos como ejemplo el siguiente, por ser muy explícito en el uso de este recurso:

“El padre dijo: “¡Tejan! El padre dijo: “¡Acábenlo!” Sepan que el padre es mejor que el corregidor, mejor que el *kuraka*, mejor que el encomendero y que el mismo virrey. Debes escuchar mis buenos mandatos que te dije que trabajarás, ¡porque te voy a azotar hasta

⁴ Lozano, Jorge y Otros. *Análisis del Discurso (hacia una semiología de la interacción textual)*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 162

las nalgas! Esto es lo que les ordeno hoy en el evangelio. Éste es el sermón. Se lo digo como representante de Dios. ¡Reciban esto en el corazón!”⁵

O este otro, donde la imitación de la “voz del otro” deja en evidencia, en el plano de la selección temática que hace el verosímil, el propósito denunciador y destructivo que se propone Guaman Poma. El autor de la *Crónica* pretende que los *Padres* se condenen solos *ante* el rey, “por ellos mismos”, por sus propias palabras:

“Hijos, ¡Óiganme bien no más! Ya he expulsado a ese *aymara*, lo he colgado, lo he quemado, pero por lo que se refiere a ustedes, se me han ido a quejar al encomendero porque hago tejer ropa y tejidos finos y porque hago hilar a las solteras en mi propia casa. ¿Me dijiste que me depondrías?, ¿quién es el obispo, quién es el rey? No le harán nada al representante de Dios. Haré que los quemen a todos ustedes, diciendo que son amancebadas o hechiceros. ¡Conózcanme bien! ¡Yo voy a morir aquí! Saldré solamente después de matar al *kuraka*. ¡Te haré confesar con el azotillo, indio *aymara* y pleitista.”⁶

Sólo uno de los nueve sermones incluidos por Guaman Poma no es de carácter satírico. Todos los demás demuestran una intencionalidad anticolonialista

⁵ Guaman de Ayala, Felipe. *Op. Cit.*, 1987, pág. 655 [625]

⁶ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem*, 1987, pág. 655 [625]

que se encubre tras las apariencias de un discurso distanciado y, si se quiere, hasta a veces falsamente humorístico, como se ve en estos dos ejemplos siguientes:

“Hijos míos, no me hagan enojar. Si me enojo, soy un puma; pero si no me enojo, soy como un caballo, el cabestro que estira una llama.”⁷

El cual inmediatamente Guaman Poma invierte de la siguiente manera:

“Hijos míos, no me hagan enojar. Si me enojo, soy como un gatito; pero si no me enojo soy como un ratón”⁸

Como se ve, la parodia juega su rol en todo su potencial destructivo desde adentro. Los *padres de la doctrina* aparecen citándose a sí mismos, exhibiendo sus vicios que confieren, sin más, una imagen brutal y destructiva de la conquista y la administración colonial.

“Con estos sermones – escribe Adorno – Guaman Poma convierte en depravadas y crueles las voces de los curas párrocos; con toda eficacia, les arrebató el lenguaje y el espíritu del evangelio. Cuando

⁷ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem*, 1987, pág. 653 [624]

⁸ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem*, 1987, pág. 653 [624]

es él quien hace suya la retórica religiosa, utiliza dramatizaciones para quitársela a aquellos a quienes se les ha confiado. Imitando el habla del predicador, vacía la voz de éste de todo contenido religioso. De esta manera, Guaman Poma pone sus críticas de los colonizadores en boca propia de éstos y en la de sus compatriotas.”⁹

El silencio de Guaman Poma se deja sentir en la ponzoña con que se han manufacturado estos fragmentos. Los indios aparecen retratados sencillamente sin voz, silenciados por la opresión del conquistador, por su palabra, pero al mismo tiempo es ésta misma palabra opresora la que, volviéndose espectáculo de su barbaridad, librera simbólicamente la voz del indio. No podemos dejar de ver en todo esto, sino la confluencia más patente de la coherencia que existe en la obra de Guaman Poma entre *narrar* y *subvertir* en torno al tema de la traducción, específicamente en lo relativo al daño lingüístico provocado por la práctica traductora del Tercer Concilio Limense de 1582 – 1583, hecho del que sin duda Guaman Poma estaba absolutamente consciente, por haber sido no sólo testigo del primer siglo colonial, sino también por haber tenido contacto directo con instituciones políticas y eclesiásticas durante su formación como escritor:

“La preparación de Waman Puma para ser escritor había comenzado, en efecto, en su juventud. Sabemos que sirvió de asistente al visitador eclesiástico Cristóbal de Albornoz en las campañas de Lucanas en contra del movimiento de *Taki unkuy* (...)

⁹ Adorno, Rolena. *Op. Cit.*, 1991, pág. 167

Sabemos también que sirvió de intérprete en una composición de tierras en Huamanga. Habla de haberse criado en los palacios de virreyes y arzobispos; aunque esto no se ha comprobado hasta ahora, lo que sí queda establecido por sus escritos es un contacto intenso y probablemente prolongado con instituciones eclesiásticas. Su admiración por ciertas órdenes religiosas y su desprecio por otras lo indican; la evidencia de sus lecturas de obras religiosas lo confirma.”¹⁰

Pero la importancia de la inclusión paródica de estos sermones y, por ende, de la traducción como tema conflictivo, no se agota en lo que hasta aquí hemos señalado, pues el propósito de dicha inversión comprometería estéticamente al texto, al producir alteraciones importantes en el comportamiento entre el Texto Traducido y el Texto Traductor, configurándose un modo diferenciado del canon tradicional que identificaba siempre al texto escrito como Texto Traductor y al oral siempre como Traducido. Tal alteración, vinculada a la inversión paródica, debemos entenderla como el resultado de una estrategia orientada a intentar resolver la tensión “traductiva” que ha impuesto la traducción como instrumento privilegiado del proceso de conquista espiritual. En otras palabras, pensamos que para Guaman Poma la inversión de los textos es la *salida* que él encuentra al angustioso conflicto multicultural que le toca vivir. En esta estrategia – como veremos a continuación – se implicará incipientemente una estética al intentar Guaman Poma la separación constante del texto oral del extra – texto escritural.

¹⁰ Adorno, Rolena. “Waman Puma: el autor y su obra” (Estudio preliminar). En: Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Op. Cit.*, 1987, pág. XIX

El “indigenismo”, así, de esta obra adquiere un valor estético que depende tanto de la traducción en sí, como de la forma “indígena” en que Guaman Poma asume el mestizaje a través de este medio de comunicación lingüístico. Guaman Poma, como personaje histórico, es un indio, y de eso depende ideológicamente su interpretación de la tensión traductiva como “conflicto”, pero como *autor-narrador* (dimensión narrativa y escritural) aparece como un mestizo. Su “visión indígena” se textualiza en un “verosímil”, donde la oralidad se convierte en re – traductora y, por lo tanto, paradójicamente en el código rector de la escritura. Paraphraseando el título de Antonio Cornejo Polar: Guaman escribe, como Vallejo, “en el aire”. Es una *contra – escritura* que invierte los roles textuales tradicionales entre Texto traductor y Texto Traducido, motivada por una interpretación andina de la traducción que no puede sino reproducir la tensión que ésta impone para instalar, a través de la subversión, una visión no occidental de la historia.

Pensamos que la traducción articula una estética, en tanto la práctica traductora experimentaría una “elevación” hacia el *plano ficcional*, vale decir, pasaría a ser un concepto articulador para el desarrollo de una *retórica* que permita persuadir, primero, de la necesidad de una inversión (*pachacuti*) y, segundo, de la pertinencia de utilizar esta inversión en relación *al texto mismo*, es decir, a su auto – justificación como *texto posible y creíble*. No está de más decir que dicha retórica, basada en la lógica de la inversión de los textos implícitos en la situación multicultural que Guaman Poma intenta resolver, implica justamente (y eso es lo realmente difícil y meritorio al mismo tiempo) una articulación de más de una retórica. Sin embargo, lo interesante – y eso es lo que queremos claramente

resaltar – esa articulación de retóricas se hace excepcionalmente privilegiando la “mirada indígena”, es decir, privilegiando el Texto Traducido... contra – traduciendo desde la oralidad, lo cual es radicalmente distinto, como vimos, a lo que sucedía con la “poesía quechua” donde el Texto Traductor, el texto escrito, para hacerse verosímil se integraba al extra – texto oral, pero al mismo tiempo se independizaba, se separaba de él para constituirse en literatura...se autonomizaba cerrándose sobre sí mismo. Ahora es el texto oral el que se cierra sobre sí mismo e intenta integrarse al texto escrito, a su tradición, utilizándola paradójicamente, *imitándola como en la parodia de los sermones.*

IV. 1.1.2 *La “mirada andina” o el texto traducido como “texto re - traductor”*

Como dijimos al comienzo de este capítulo, la caracterización de la *Nueva crónica* como *crónica indígena* suele ser recurrente entre los investigadores que intentan, sobre todo, establecer una delimitación clara de las diferencias esenciales que distinguirían a la Nueva crónica “indígena” de Guaman Poma de, por ejemplo, los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso; texto, éste último, calificado por el contrario de “mestizo” y que tradicionalmente gozó de siglos de protagonismo como autoridad sobre el pasado andino, hasta la publicación, en 1936, de la primera edición de la “carta” de Guaman Poma.

La primera razón, no cabe duda, que se ha esgrimido para la sustentación de esta diferencia ha sido de carácter biológico y se basa en los lazos de sangre que unen a cada autor con sus respectivos progenitores. En esta línea, se ha dicho, en consecuencia, que la crónica de Guaman Poma es indígena puesto que ha sido escrita por un indio que desciende directamente de padre y madre indígenas, mientras que el inca Garcilaso no, ya que su madre era indígena, pero su padre español.

“Felipe Wuaman Puma de Ayala – escribe Adorno – nos presenta un caso diferente: en contraste con el mestizaje del Inca Garcilaso, Waman Puma era andino por ambos lados de su familia. Según su propio testimonio, descendía de la dinastía Yarovilca Allauca Huanuco, por su padre, y por su madre, de la de los Incas.”¹¹

La segunda, quizás todavía más importante, dice relación con el tiempo y el espacio geográfico y social donde cada uno desarrolló su vida. Como se sabe, en el caso de Guaman Poma, él paso toda su vida en el Perú, mientras que el Inca Garcilaso lo abandonó a los veinte años para radicarse en Córdoba, España, lugar donde, por lo demás, escribiría íntegramente su obra.

“(Waman Puma)... pasó toda su vida en el Perú – agrega Adorno – viviendo en el mundo multicultural de la colonia. Es precisamente esta diferencia la que hace de la obra de Waman Puma una apertura

¹¹ Adorno, Rolena. *Idem.*, 1987, pág. XVII

casi única para reconstruir la experiencia del *indio ladino* – el indígena que sabía español y vivía en la zona de contacto directo entre la temprana sociedad colonial española y la nativa – durante el primer siglo colonial en Hispanoamérica. Sus escritos facilitan información sobre las preocupaciones sociales, políticas y personales de ese grupo social, sus relaciones con la cultura colonial y los modos que empleaba para defender sus propios intereses.”¹²

Sin embargo, habría una tercera razón para el “indigenismo” de Guaman Poma y proviene de una línea teórica que, desde hace algunos años, viene sosteniendo la importancia sustancial de una suerte de “mirada andina” implícita en el texto que lo estructuraría de fondo a partir de categorías culturales claramente andinas, produciendo como consecuencia una invisible alteración, en términos de inversión, de las categorías occidentales que en apariencia organizan totalmente el texto.

Autores como Rolena Adorno o Mercedes López – Baralt¹³, han destacado el tremendo desafío multicultural a que estaba sometido Guaman Poma. En tal contexto se han detenido en la presencia de esta retórica “otra” que, tanto en el código escrito como el visual, cumpliría la función de subvertir el canon retórico occidental. Sin embargo, han sido Nathan Wachtel y Juan Ossio quienes, entre otros, desde un punto de vista antropológico e histórico – antropológico, han

¹² Adorno, Rolena. *Idem.*, 1987, págs. XVII –XVIII

¹³ Destaca al respecto su trabajo sobre el texto visual de Guaman Poma: *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*, Madrid, Hiperión, 1988

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 con el modo de aculturación mestizo de los *Comentarios* del Inca Garcilaso¹⁴ y que, según Ossio, se caracterizaría por un marcado concepto *milenario* 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 política¹⁵.

Para estos investigadores la posibilidad de demostrar la existencia de un sistema de categorías de pensamiento andinas como organizadoras de la estructura narrativa de 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

¹⁴ Cf. Wachtel, Nathan. “Pensamiento salvaje y aculturación. El espacio y el tiempo de Felipe Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega”. En: *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas*, Lima, Instituto de estudios peruanos, 1973.

¹⁵ Cf. Ossio, Juan. *Op. Cit.*, 1973

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. ¹⁶

Acudamos directamente a una segunda cita del trabajo de Wachtel para sintetizar la tesis central de investigación:

“Guaman Poma ofrece precisamente el ejemplo de una aculturación donde los elementos occidentales están como absorbidos por el sistema de pensamiento indígena que, al precio de una serie de adaptaciones y transformaciones, logra conservar su estructura original.”¹⁷

No dudamos aquí ni de la calidad de la investigación de Wachtel ni mucho menos de la importancia que tuvo y sigue teniendo la profundización en la dimensión no occidental de la crónica de Guaman Poma, sobre todo con miras a postular, a partir de allí, una relectura de este texto tantas veces mal interpretado. Sin embargo, no podemos dejar de observar que un planteamiento como este corre el riesgo de perder de vista el texto como tal para privilegiar por sobre él un aspecto de sus contenidos, su dimensión antropológica, e incluso también la

¹⁶ Wachtel, Nathan. *Op. Cit.*, 1973, pág. 166 - 167

¹⁷ Wachtel, Nathan. *Idem.*, 1973, pág. 168

metodología utilizada, el estructuralismo. Ninguna investigación puede sustraerse, por cierto, al condicionamiento de un cierto punto de vista encarnado en una determinada metodología, eso nos parece hoy por hoy indudable y en ese sentido la tesis de Wachtel no tendría por qué ser una excepción. De hecho, como señal de esta coherencia, es que la primera conclusión de su trabajo es la confirmación exacta de su hipótesis:

“Guaman Poma percibe el mundo colonial a través de la visión del sistema espacio – temporal indígena, y su ideología legitima el retorno a un orden primordial. Los aportes de la cultura occidental están subordinados al mecanismo de una lógica preexistente, que sobrevive a los trastornos de la conquista; sin duda los nuevos elementos modifican el contenido del sistema, pero se someten a sus principios de clasificación, que los ordenan haciendo uso de las transformaciones y permutaciones internas. En este sentido, la reconstrucción de Guaman Poma, lejos de zozobrar en un caos mental, representa una síntesis elaborada según la lógica rigurosa del pensamiento salvaje.”¹⁸

Estamos de acuerdo con tales conclusiones, pero con matices, pues lo que a nuestro parecer sucede, no obstante, es otra cosa que esencialmente se encuentra representada por la función – nada casual – del comparativo “*como*” en

¹⁸ Wachtel, Nathan. *Idem.*, 1973, pág. 226

la formulación de la hipótesis o algunas matizaciones, como esta, en la redacción de la conclusión:

“No quiere decir que éste [*el pensamiento salvaje*] funcione al estado puro: acepta una cierta dosis de domesticación, pero la absorbe sin dejar de ser el mismo, conducido al límite extremo de sus posibilidades. Proyecta sus categorías de manera casi desmesurada, a fin de integrar los aportes exteriores, al costo de una tensión que lo lleva al borde de una ruptura. Y esta tensión resulta de la intrusión, en el interior del sistema, de la temporalidad occidental. Tanto que la síntesis de Guaman Poma parece, en efecto, estar constantemente amenazada por un estallido: es esto quizá lo que traduce, en otro aspecto, su mesianismo patético.”¹⁹

Desde nuestra perspectiva resulta más o menos evidente que el texto se interpone como preeminencia a las conclusiones de Wachtel y, por lo tanto, *debe* matizar. El texto sobre el cual descansa todo el análisis es una materialidad que impone su propia sustancia y, al igual que el lenguaje o la comunicación humanos, también sus límites. La crónica de Guaman Poma, aunque *mal*, está *escrita* y, como ya hemos visto antes, eso por sí solo comporta un grado mínimo de traducción entre dos racionalidades distintas. La *tensión* a la que alude, por

¹⁹ Wachtel, Nathan. *Idem.*, 1973, pág. 226 – 227. La alusión en este punto al *mesianismo* remite, como lo expresa abiertamente en varias oportunidades el autor, a las investigaciones de Juan Ossio.

consiguiente, no sería más que la expresión no declarada de la gravitación de la traducción en la estructura básica de esta crónica.

Pero con esto no queremos descalificar el punto de vista de Wachtel, todo lo contrario, ya que pensamos que justamente cuando se refiere a la tensión en que se encuentra el texto, está rodeando (si no intuyendo) la presencia, como dijimos, de la traducción, lo cual es para nosotros un punto de referencia importante para el desarrollo de nuestra argumentación, pues su valiosa reflexión nos permite abrir un sendero diferente respecto al “indigenismo” de esta crónica.

Nuestra posición al respecto se resume fundamentalmente en dos puntos, uno de adhesión y otro de discrepancia:

1. Concordamos en el hecho de que la crónica se encontraría estructurada medularmente por una racionalidad no occidental, andina, que tiene todos los componentes de lo que Levi – Staruss llamó *pensamiento salvaje*.
2. Pero discrepamos en el hecho de que sea el pensamiento salvaje el que *absorba* al pensamiento occidental, incluso aunque no sea en términos absolutos, como Wachtel mismo se encarga de matizar.

Discrepamos de tal tipo de explicación, pues no se hace cargo de la dinámica textual concreta que constituye a la crónica de Guaman Poma en un

texto tensionado. La *Nueva crónica* es un texto producto de un ejercicio complicado de re – traducción de las dos tradiciones culturales implicadas y, por lo tanto, debe ser visto como eso, básicamente como un *texto meta*, en competencia e integración interna entre dos textos, uno traductor y otro traducido, con la peculiaridad de que en este caso (el de la re – traducción) ha operado un desplazamiento o, si se prefiere en términos más radicales o *andinos*, una *inversión* y el texto traducido se ha convertido, por artificio de un recurso retórico y *estético*, en *texto traductor*, produciendo, así, una ruptura cualitativa en el *modus operandi* tradicional de la traducción en el espacio americano.

A esto remite, desde nuestro punto de vista, la tensión a la que hace alusión Wachtel y, a esto mismo, la peculiaridad de la crónica de Guaman Poma y, en gran medida, la de la posterior literatura hispanoamericana que habría encontrado en este mecanismo una estética diferenciada, una posibilidad de ser independiente, pero independiente en los términos que la traducción y la verosimilitud literaria, vale decir, autonomizándose constantemente de un texto “otro” al cual se debe, al mismo tiempo, integrar para alcanzar su credibilidad. Es el movimiento de traducir y escribir como dos actividades plenamente identificadas, sólo que en el caso de Guaman Poma (y pensamos que por extensión, quizás también la posterior tradición literaria hispanoamericana) hablamos de re - traducción en tanto que “lo otro” resulta ser inéditamente “la escritura”, y “lo uno”, la “oralidad”, con lo cual la tesis de Wachtel resulta ser cierta, pero no del todo, puesto que no será, en consecuencia, el texto escrito integrado al oral, sino que, siguiendo las reflexiones de Genot sobre el verosímil y su

identificación con la traducción como tensión, será el texto oral el que intentará integrarse al escrito, a la vez que independizarse de él para alcanzar su plena (pero paradójica e imposible) autonomía, así como el texto escrito nunca ha logrado separarse absolutamente tampoco de la oralidad.

Lo sustancial a nuestro parecer es entender que es *la oralidad la que intenta comportarse como escritura* y no al revés, como se desprende de las ideas de Wachtel, pues si fuera la escritura la que intentara comportarse como oralidad, estaríamos en presencia de una traducción simple y no de una re – traducción, ni menos aún de una *contra – traducción*, si aceptamos – como parece lo lógico – la importancia de la inversión en la tradición andina, lo cual sería la negación de la peculiaridad misma de la crónica de Guaman Poma, en tanto texto escrito desde una doble mirada, pero con el texto traducido comportándose como texto traductor.

El texto escrito que se comporta como oralidad sería más bien el caso, como vimos en capítulos anteriores, de la “poesía quechua”, donde la oralidad es el extra – texto al cual la escritura intenta integrarse para alcanzar un grado aceptable de verosimilitud en su calidad de poesía “no occidental”. La predominancia del texto traducido como texto traductor ha hecho creer que el *texto*, ese tejido de palabras en español y quechua escrito alfabéticamente, llamado *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala es indígena o está estructurado desde una perspectiva indígena. Nosotros pensamos que es todavía más preciso decir, recogiendo lo que ya hemos señalado antes,

que la crónica de Guaman Poma está estructurada *a partir* de una visión indígena del mestizaje y, por ende, de la traducción que se *textualiza* instalando recursivamente la traducción en el centro articulador de la relación oralidad – escritura.

En lo que sigue, intentaremos una demostración de este comportamiento del texto oral traducido como texto traductor o re – traductor con miras a que se visualice la mirada re – traductora o *contra – traductiva* de la crónica de Guaman Poma, con todas las consecuencias teóricas a que antes hemos hecho mención.

Para ello, tomaremos como referencia, en primer término, la tesis central de Juan Ossio sobre el mesianismo en Guaman Poma y su concepto de *metafísico* de Historia; y, en segundo término, retomaremos el concepto de Literatura alternativa y de subversión textual de Martin Lienhard. Por medio de tales planteamientos veremos cómo la búsqueda de una inversión en la situación colonial (pachacuti) supone, como hemos visto antes, no sólo una *retórica*, una estrategia paródica de persuasión ligada directamente a la traducción como *tema*, sino también una *estética*, en tanto compromete un modo de representación ficcional, vale decir, que el texto oral (traducido) utiliza la inversión como mecanismo de *liberación*, de independización del extra – texto escrito, al cual pretende integrarse paradójicamente al mismo tiempo. En otras palabras, el texto oral se literaturiza y autonomiza, adquiriendo un comportamiento típicamente escritural de despersonalización, base de la autorreferencialidad propiamente literaria.

Al comportarse el texto oral como texto traductor o re – traductor, pone en evidencia la identificación sustancial que existe entre traducir y escribir, por cuanto la función básica de la crónica de Guaman Poma de *volver a contar* para contar la verdad es en sí un acto de *volver a traducir* para traducir bien, lo cual en este caso particular significa traducir desde la oralidad indígena hacia la escritura occidental, pero usando la escritura occidental con todas las consecuencias de potencial ficcionalización que eso conlleva y a contrapelo de las prerrogativas del mito como racionalidad que no distingue entre ficción y no ficción. La re – traducción llevada a cabo por el texto oral, así, aparece como una *estrategia paradójica de refugio de la imposición del texto escrito occidental* que, quizás, sólo tiene operatividad en el plano simbólico o estético de la escritura, pero que sin duda constituye uno de los primeros y más determinantes antecedentes de la cada vez más creciente importancia documental de la ficción en el las letras hispanoamericanas. La posibilidad latente de la ficción en la escritura habría permitido que la oralidad dialécticamente se liberara de ella, aunque fuera bajo el ropaje de una crónica, de un género supuestamente no ficcional. La tensión que impone la conquista no es más que el resultado de esa lucha interna del texto meta por mantener un grado de armonía entre dos componentes que compiten por imponerse o separarse uno del otro. La inversión “andina”, por lo tanto, no es sólo la plasmación por escrito de categorías de pensamiento *salvajes*, sino también el resultado de una dinámica textual sometida a las tensiones de la traducción y las paradojas del comportamiento fundamental de cualquier verosímil. Es el resultado de un intento natural y legítimo de liberación textual por parte de un texto oral traducido, todo ello potenciado por la identificación entre escribir y traducir, dando como resultado

el levantamiento de una estética basada en la re – traducción por parte de los textos orales.

La situación básica del problema ha sido claramente resumida por Ossio:

“Al finalizar mi investigación – escribe – pude concluir que las categorías con que Guaman Poma pensó su pasado eran distintas de aquellas que utilizó al expresarse y por lo tanto distintas a las de sus colegas europeos contemporáneos. Es decir, Guaman al expresarse utiliza conceptos propios de la historiografía europea que le es contemporánea y que le viene a través del lenguaje que escribe, que es el castellano. Esto se advierte en el mismo título de su obra (Nueva Crónica), en los propósitos que dice buscar (conservar en la memoria los hechos de algunos personajes), en su pretendida búsqueda por la autenticidad, en su conceptualización de lo temporal, etc. No obstante, y luego de un examen detenido del manuscrito, advertí que aquellos conceptos habían sido mal digeridos por Guaman Poma, notándose un tono paporretesco propio de nuestros escolares modernos. Por debajo de aquel ropaje extranjero emergió un pensamiento que se enmarcaba en categorías ajenas al mundo europeo que le era contemporáneo y que bien las podríamos calificar de míticas en el sentido que conllevan una concepción estática del tiempo, un interés en el pasado para justificar el presente y una visión unitaria del cosmos y de las

relaciones sociales. Así, a través de Guaman Poma, he podido constatar que las tradiciones orales fueron efectivamente despojadas por los europeos de su sentido original.”²⁰

Como Wachtel, Ossio demuestra que “bajo el ropaje” occidental, hay un sistema de categorías indígenas andinas operando que marcan una diferencia con respecto a los otros cronistas contemporáneos a Guaman Poma, pero también como él no ve en la traducción un grado importante de responsabilidad en la operatividad del motivo recurrente de la inversión en la crónica de Guaman Poma. Como antes con Wachtel, coincidimos mayoritariamente con los resultados de su investigación, pero continuamos echando de menos el texto como tal, su dinámica interna y sobre todo el grado de coherencia interna que ofrece desde el punto de vista de la re – traducción al elevar la traducción al estatus de una incipiente estética literaria que identifica escribir con traducir.

Sin duda que lo que Wachtel y Ossio observan desde un punto antropológico e antropológico – histórico, nosotros intentamos complementarlo aquí desde un punto de vista semiótico literario, pues resulta evidente que la noción de Pachacuti como motivo central de la estructura de su relato, encuentra también en la traducción (tensión textual entre texto traductor y texto traducido) y en la verosimilitud (doble movimiento de integración y desintegración entre texto y extra – texto) una base explicativa complementaria que, sin embargo, permite situar el problema en la dimensión cultural mestiza del texto.

²⁰ Ossio, Juan. *Op. Cit.*, 1973, pág. 156

La demostración que lleva a cabo Ossio aborda tres aspectos principales: el espacio, el tiempo y las relaciones sociales:

“La demostración se basa principalmente en el análisis de la representación del espacio, del tiempo y de las relaciones sociales en Guaman Poma de Ayala. De esto se desprende que para Guaman Poma la conquista no fue un acontecimiento histórico, sino más bien un cataclismo cósmico, un “pachacuti” según el término andino, por el cual el mundo se había volteado y puesto al revés.”²¹

En efecto, tiene razón Ossio cuando se hace notar, como lo han hecho otros como Zuidema o el mismo Wachtel, que en general la visión indígena de Guaman *rechaza todo tipo de mezclas* que perturben el orden basado en las jerarquías tradicionales de espacio, tiempo o de linaje, siendo las de *Hanan* y *Hurin*, a nuestro modo de ver, las que mejor catalizan el dualismo andino, a través del cual Guaman Poma habría escrito su crónica. En la perspectiva de Ossio, el rechazo que a Guaman Poma le produce cualquier tipo de mestizaje lo conduce a proponer sistemáticamente la separación de los componentes para la restitución del equilibrio perdido:

“Hasta el momento hemos visto – escribe Ossio – que la imagen que Guaman Poma tiene del desorden de su mundo es dada principalmente por la fusión de los principios “Hanan” y “Hurin”. El

²¹ Ossio, Juan. *Idem.*, 1973, pág. 157

orden sólo se restauraría manteniendo a ambos principios separados. Es decir, a los españoles separados de los indios para permitir a estos últimos retornar a sus posiciones pasadas alteradas por la conquista. Estas posiciones eran la propiedad de los territorios andinos y sus rangos respectivos dentro del orden jerárquico inmutable”²²

En tal sentido, si efectivamente adscribimos a esta idea general y aceptamos que la separación de los españoles – al modo del Taki Ongoy – es la solución tradicional operante en la mentalidad de Guaman Poma, tendríamos que aceptar que tal categorización no puede aplicarse a toda la crónica como un todo uniforme y absolutamente coherente, pero que sí concuerda operativamente con nuestra idea de texto oral traducido que hasta aquí hemos venido sosteniendo y que ahora postulamos como un texto traductor o, mejor dicho, re – traductor y/o contra – traductor. Así, siguiendo este razonamiento, obtendríamos una equivalencia teórica entre los principios “Hanan” (arriba) y “Hurin” (abajo) con los de Texto Traductor y Texto Traducido, de tal manera que la separación de unos implica la separación de los otros, así como antes la conquista los mezcló a ambos.

Sobre la separación como ideal, escribe Guaman Poma, proponiendo que los mestizos y los españoles se circunscriban a las ciudades:

²² Ossio, Juan. *Idem.*, 1973, pág. 187

“En servicio de Dios y de la corona rreal de su Majestad el dicho autor, auiendo entrado a la dicha ciudad de los Reys de Lima, uido atestado de indios ausentes y cimarrones hechos yanaconas [criado], oficiales ciendo mitayos [que presta rabajo], indios uajos y tributarios, se ponía cuello y cí bestía como español y se ponía espada y otros se tresquilaua por no pagar tributo ni seruir en las minas. Ues aquí el mundo al rreués.

Y acá, como uen estos indios ausentes, se salen oros yndios de sus pueblos y no ay quien pague el tibuto ni ay quien cirua en las dichas minas. Y asimismo uido el dicho autor muy muchas yndias putas cargadas de mesticillos y de mulatos, todos con faldelines y butines, escofietas. Aunque son casadas, andan con españoles y negros. Y ancí otros no se quieren casarse con indio ni quiere salir de la dicha ciudad por no dejar la putiría. Y están lleenos [sic] de yndios en las dichas rancherías de la dicha ciudad y no ay rremedio. Y hazen ofensa en el servicio de Dios, nuestro señor, y de su Majestad. Y ancí no multiplican los dichos yndios en este rreyno.”²³

Digamos, entonces, que en nuestros conceptos este ideal de la separación se plasmaría a nivel textual en términos de un *ideal* de separación entre el Texto Traductor y el Texto Traducido, ideal que por cierto resulta imposible a causa de las tensiones que impone la traducción, representada por los límites globales del

²³ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Op. Cit.*, 1987 (1615), pág. 1198 [1138]. Entre paréntesis redondo, agregamos el año de finalización de la obra por parte de Guaman Poma y, entre corchetes, la numeración correspondiente al manuscrito original de Copenhague.

texto meta, la traducción propiamente tal o, si se prefiere, la re – traducción que es la *Nueva Crónica y buen gobierno*. La aspiración imposible de Guaman por “deshacer la conquista”, así, establece una correspondencia textual con el deseo por *superar las tensiones* que este proceso histórico impone, a través de la “descomposición de la traducción” a fin de restituir la supuesta homogeneidad cultural inicial que habría existido antes de la llegada de los españoles a América.

Un planteamiento “imposible” como ese, no obstante, no se puede negar que “abre una posibilidad” basada en la desconfianza de la traducción como instrumento “inútil” que no desaparece con el *uso*, pero “inevitable”, como sucede con los “estorbos”, todo lo cual, como hemos dicho antes, remite a una concepción andina finalmente estática, de carácter endogámico, donde los principios organizadores del cosmos, “Hanan” y “Hurin”, no deben nunca mezclarse:

“... los dichos criollos – escribe Guaman Poma – que se crían con la leche de las yndias o de negras o los dichos mestizos, mulatos, son brabos y soberbiosos, haraganes, mentirosos, jugadores, auarientos, de poco caridad, miserable, tramposos, enemigo de los pobres yndios y de españoles.

Y ancí son los criollos como mestizos, peor que mestizos, porque de ellos no se a parecido seuicio ni se a escrito que aya seruido a Dios y a su Majestad que se pueda escriuirse de ellos en este rreyno ni en toda Castilla.

(...) los dichos criollos son peores que mestizos y mulatos y negros y los dichos mestizos son más peores para con sus tíos y tías, madres, ermanos, ermanas carnales y parientes yndios. Son muy bravísimos y soberbiosos y le rroban y saltean en los caminos a los dichos yndios pobres. Sus haziendas andas salteando en todo el rreyno. Y los dichos corregidores tienen pesadumbre muy mucho de ellos. Y ci le dejan biuir entre yndios en este rreyno, destruirá y rebolberá en [sic] los pueblos a los yndios deste rreyno.”²⁴

Tal desprecio a la mesticidad y a toda mezcla entre no iguales, alcanza, sin embargo, todavía matices incluso más insultantes:

“... las dichas mestizas son mucho más peores para las dichas yndias, sus tías y tíos y de sus madres, ama, que son contra los prójimos, pobres yndios. Destas dichas aprenden todas las dichas yndias de ser uellacas y enubedentas. No temen a Dios ni a la justicia. Como uen todo los dichas uellaquerías, son peores yndias putas en este rreyno y no ay rremedio.”²⁵

Como se ve, para Guaman Poma, ser mestizo es hasta una maldición, el reflejo más patente de la catástrofe, del *Pachacuti* que significó la conquista:

²⁴ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem.*, 1987, pág. 566 – 568 [553]

²⁵ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem.*, 1987, pág. 568 – 570 [555]

“... los dichos españoles estarían amancebados y haría casta maldita de mestizos.”²⁶

La pureza, por lo tanto, se constituye en el ideal más importante :

“Para ser bueno criatura de Dios, hijo de Adán y de su muger Eua, criado de Dios, español puro, indio puro, negro puro.”²⁷

Y la *restitución* en la metáfora más reiterativa de la *re – inversión* que persigue como único método por medio del cual es posible alcanzar el *original*, el momento anterior a la traducción, el ideal del *texto puro*:

“Es muy justo que se vuelva y rrestituya las dichas tierras y corrales y pastos que se bendieran en nombre de Majestad porque debajo de consencia no se le puede quitársela a los naturales, lexítimos propietarios de las dichas tierras. porque una hanegada de tierra se uendió por dies pesos ensayados, algunos por ueynte como fue rematado, aunque lo bendiesen por ciento. Y acá el dicho comprador sea pagado con el fruto y ganado mucho más.”²⁸

El correlato, así, entre los principios “Hanan” – “Hurin” con “Texto Traductor” – “Texto Traducido”, nos permiten entender, a su vez, el sentido textual de la inversión como propósito organizador global de la crónica más allá de

²⁶ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem.*, 1987, pág. 454 [448]

²⁷ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem.*, 1987, pág. 552 [540]

²⁸ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem.*, 1987, pág. 552 [540]

contenido parcial de sólo uno de los textos implicados. Queremos resaltar con esto que, si bien el contenido indígena es el que re – traduce, es a nivel textual, de su dinámica interna, que se visualiza y comprende la tensión global a la que está sometida toda la crónica. El reconocimiento de la “mirada indígena” ha sido absolutamente capital, pero por sí misma no explica la dinámica global mestiza del texto, en tanto texto híbrido, tensionado entre dos racionalidades que no acaban nunca ni de unirse ni de separarse.

La traducción, en cambio, permite como marco explicativo comprender el tipo de interdependencia entre ambos textos y sus racionalidades, no sólo señalarla como un hecho o simple consecuencia resultante de ese tipo de convivencia textual. Siguiendo con la analogía entre “Hanan” – “Hurin” y “Texto Traductor” y “Texto Traducido”, el próximo paso es ver qué lugar ocupa, desde este punto de vista, la figura del Rey como destinatario de la “carta” y único principio metafísico restaurador del orden perdido²⁹ en el conjunto de nuestro planteamiento “traductivo” sobre la crónica de Guaman Poma.

Antes que todo, resulta evidente que más allá de cualquier consideración lo que verdaderamente hace interesante y compleja la *Nueva crónica y buen gobierno* es la tensión interna en que se encuentra, ya que la inversión que efectivamente se propone desde los contenidos culturales andinos asociados al Texto “oral” re – traductor determina a tal punto la textualidad misma de la crónica que llega en ésta a plasmarse como una dinámica interna *sui generis*. Incluso

²⁹ Cf. Ossio, Juan. *Op. Cit.*, 1973

podríamos decir que la utopía profunda de inversión del mundo colonial, encuentra primero en el texto escrito un espacio de realización que, gracias a su imperfección, expresa paradójicamente las posibilidades estéticas de un proyecto cultural diferente que intentará, una y otra vez, volver a traducir, volver a escribir, para *resolver la tensión* que impone la traducción, para regresar al orden perdido, al Texto Original que toda práctica traductora necesariamente “supone”.

El camino de Guaman Poma, en este sentido, ha sido el de ofrecer una posibilidad muy productiva: la de la *desconfianza en la traducción* como instrumento que *no desaparece con el uso*, primero, y, segundo, la de la *inversión traductiva*³⁰ como recurso estético basado en la completa asimilación de la dinámica interna de integración – desintegración de los textos que conviven al interior de los Textos Metas. Guaman Poma, por decirlo así, hace de la traducción un espectáculo, incluso sin proponérselo; un espectáculo que arrastró todos los componentes de una tragedia para convertirlos en materiales de un Nuevo Mundo, pero un Nuevo Mundo “otro”, distinto, *re – apropiado*.

Es en el sentido de este camino de *simulacro de inversión* que ofrece Guaman Poma y su *desconfianza al mismo tiempo en la traducción*, que pensamos que la figura del Rey Felipe III opera, si se quiere, como un símbolo aglutinador, tanto de la “mirada indígena” ligada al Texto Re – Traductor, como de

³⁰ Queremos resaltar el hecho de que esta inversión es paradójica, o sea, imposible en términos puros, es una inversión de roles, si se quiere, de los textos que componen la *re – traducción*, pero sin dejar de pertenecer a la traducción como práctica histórica anterior. No es que el Texto Traducido se convierta realmente en Texto Traductor, sino que es un *simulacro*, un recurso retórico donde radica paradójicamente las bases de una estética.

la dinámica textual tensa que caracteriza globalmente al texto. Con esto queremos decir que la identificación “rey de España – Inca”, no se agota en un propósito de inversión restauradora del orden restringido a uno de los contenidos dominantes de la crónica (o “carta”), sino que involucra directamente al texto como tejido heterogéneo que intenta resolver, por medio de una solución estética, la tensión que la traducción impone en la estructura ambivalente de este tejido.

De alguna manera, todo el acervo arquetípico indígena, asociado al Texto re – traductor, se literaturiza, se cierra sobre sí mismo por efecto de la traslación al código escrito, pero sin perder esencialmente sus características orales. Esta paradoja nos permite pensar en un modo de representación basado en la dinámica tensa de la traducción y su identificación, al mismo tiempo, con la del verosímil. Tal estética tiene por efecto que la transformación del Texto Traducido en Texto Traductor o re – traductor, haga que el Extra – texto ya no sea la oralidad andina, sino la “escritura” europea, provocando un cambio cualitativo en el modo de organización global del texto a partir de categorías externas a la escritura que, por medio de ésta, se liberan o independizan simbólicamente del mismo código que les permite tal liberación. La solución se vuelve tan circular como el mito que subyace a la escritura: volver a traducir para alcanzar la verdad, el original, dejando en ese intento imposible una estela, un proceso *sui generis*, el principio de una estética asociada a la escritura y la traducción.

La figura del rey de España, en la crónica de Guaman Poma, revela especialmente los fundamentos de una *textualidad literaria* que se impone – ya

como instrumento de poder ya como única solución de comunicación intercultural y a distancia – y que provoca dislocaciones y subtextualidades que sobredeterminan semánticamente el texto, en tanto texto *escrito* desde una *mirada oral*, donde la inversión de roles textuales proviene de la dinámica recogida por la práctica traductora del siglo XVI que se internaliza simbólicamente como dinámica en la conciencia estructurante de la *Nueva crónica*.

Como dijimos, el destinatario del texto, el Rey de España, Felipe III, opera, a nivel profundo, arquetípicamente, como el Inca, en tanto encarna más que cualquier otra cosa, un principio metafísico, único capaz de restaurar el orden perdido, separando otra vez los principios “Hanan” y “Hurin” que la conquista ha perjudicialmente mezclado y que el mismo Guaman Poma intenta, por medio de su “carta”, separar, aunque sea simbólicamente, separando el Texto Traducido del Texto Traductor. La crónica revela reiteradamente la necesidad de restaurar el orden y ella misma es un ejemplo de un fallido intento, en tanto no puede sustraerse de los límites que le impone la traducción, pero *intento simbólico* al fin y al cabo que usa los mismos materiales que la oprimen para su “liberación”.

“Retornando a Guaman Poma – escribe Ossio – vemos que básicamente su propósito coincidía con aquél del Taki Ongoy, es decir, el retorno al orden con una participación divina, a través de la separación de los españoles; la única forma es que él rechaza las formas culturales que adopta la divinidad, es decir, las huaca, y aún colabora a su destrucción. en cambio él se dirige a la única fuente

posible de orden que es capaz de concebir como legítima, es decir, el Inca, pero que en su época aparece bajo la forma de Felipe III, Rey de España.”³¹

A través de un concienzudo análisis de las categorías espaciales y temporales que utiliza Guaman Poma, Ossio concluye que la conquista para este cronista indígena es un mucho más que un hecho histórico, es un acontecimiento metafísico que se inserta en una visión estática del mundo al modo de un “pachacuti”, un cataclismo en la visión andina:

“Para él, como también para el resto de los indios – dice Ossio –, la conquista tuvo el efecto de un gran cataclismo y la presencia de los españoles en sus territorios constituía un constante recuerdo de la imagen del caos. No sólo era cuestión de dos pueblos históricos que se habían fusionado, sino dos principios (Hanan y Hurin) que debían de mantenerse separados. Pero estos dos principios no podían ser separados por un ser contingente. Un caos que estaba más allá de causas humanas sólo podía ser ordenado por una fuerza extra – humana. De aquí que algunos indígenas se volcaron a sus antiguas huaca, pero otros, como Guaman Poma, proyectaron la imagen del Inca como la única fuente de orden, al Rey de España.”³²

³¹ Ossio, Juan. *Idem.*, 1973, pág. 204

³² Ossio, Juan. *Idem.*, 1973, pág. 207

En esta misma línea, aunque de otra forma, esto se corresponde con lo Martín Lienhard denomina “texto subversivo” en el marco de sus “literaturas alternativas”:

“Una manifestación específica de tal interacción es el surgimiento, en el marco de la producción literaria escrita, de textos interferidos por factores cuyo origen se halla en la cultura quechua: dualismo andino, representación andina del espacio – tiempo, prácticas rituales y verbales, idioma quechua. Al trasladar tales elementos al texto escrito, sus autores acaban por subvertirlo. Los vehículos europeos que dominan el horizonte literario (crónica, novela, cuento, poesía), elaborados en un largo proceso de decantación escritural, no logran articular satisfactoriamente los estímulos de los múltiples códigos ajenos a la escritura que ofrece una cultura predominantemente oral como la quechua. En el choque con la cultura oral, el texto escrito tiende a estallar, a fragmentarse.”³³

Tales textos, como la crónica de Guaman Poma o la obra de José María Arguedas, para Lienhard se muestra caracterizada por este rasgo “oralizante” que, en buena medida, se corresponde desde otro punto de vista con aquello que otorga un grado de autonomía a la tradición literaria andina hasta nuestros días:

³³ Lienhard, Martín. *Op. Cit.*, 1990, págs. 190 – 191

“El sistema cultural andino – escribe Lienhard –, de ascendencia prehispánica pero hace tiempo reestructurado a partir de una serie de elementos ajenos (cristianismo, familia europea), se ve expuesto actualmente a la penetración masiva de las relaciones y valores capitalistas. Las prácticas literarias, sin embargo, van conservando una cierta autonomía: el sistema oral sigue predominando.”³⁴

Además de este rasgo predominante, vale la pena recalcar otro que en buena medida viene también a subrayar una constante en el horizonte cultural andino y, por extensión, hispanoamericano. Nos referimos, una vez más, a la búsqueda constante de una solución a la tensión impuesta por la conquista por medio de la *utopía*, correlato temático de la re – traducción como estrategia textual, discursiva y estética. La utopía aparece en Guaman Poma como un deseo de restauración, a nivel de los contenidos, pero como un simulacro de separación, por medio de la inversión de los roles textuales implícitos en la crónica:

“Los textos subversivos – dice Lienhard –, suscitados en definitiva por el malestar de los letrados biculturales, mal asimilados al sector dominante, plantean a su modo el antagonismo político – cultural impuesto por la conquista y perpetuado por los poderes virreinales y republicanos. Explícita o implícitamente, ellos proponen una solución, una utopía socio – política que se nutre fundamentalmente de los valores menospreciados de la cultura quechua – y de otras culturas

³⁴ Lienhard, Martin. *Idem.*, 1990, pág. 190

marginadas. Según la época, el conjunto de tales valores se manifiesta en sus grandes líneas bajo la forma de un “cristianismo auténtico” (colonia) o de un “socialismo auténtico”, formulaciones andinas que se oponen a sus versiones criollas degradadas: el cristianismo de fachada de los españoles o el socialismo esclerotizado, inadecuado a las condiciones concretas del área, de los criollos modernos. En más de un sentido, pues, tales textos constituyen una literatura alternativa.”³⁵

En efecto, desde un nivel superficial hasta otro más profundo, la “oralización” de la *Nueva crónica* se hace patente: desde la inclusión en el texto escrito de vocablos quechuas, transcripciones de cantos u oraciones, hasta la subversión del sentido textual a causa de la preponderancia de una “mirada indígena”, la “carta” de Guaman Poma al “rey” de España (Inca) expresa en toda su magnitud la interferencia lingüística y la tensión que ha impuesto la conquista en el nuevo escenario americano, hasta el punto de que la espectacularización de tal tensión y las soluciones utópicas para resolverla por medio de la asimilación de las mismas dinámicas que la generan, abrirán el camino hacia una estética diferenciada de la tradicional que identifica inequívocamente a la escritura con el Texto Traductor (el texto por antonomasia) y a la oralidad con el Texto Traducido (el Extra – Texto).

³⁵ Lienhard, Martin. *Idem.*, 1990, pág. 191

En la *Nueva crónica*, así, se inaugura un *nuevo modo de representación estética* que, aunque de un modo incipiente, tendrá consecuencias textuales hasta nuestros días³⁶. Como dijimos antes, pensamos que la figura del Rey de España, en tanto figura ambigua y polivalente que juega con su doble identidad indígena (Rey – Inca), se constituye en la metáfora por excelencia de un modo de comunicación escrita que, inspirada en la oralidad, establece una desviación de la norma lingüística que, al igual que en el caso de Pané y sus primeras transcripciones del Tahino, nos hacen recordar el “espíritu” poético de la oralidad.

Tal *desviación de la norma* es, por cierto, otra forma de explicar el fenómeno literario que, como se sabe, ha sido descrito también por otros en términos de *autonomía* (Todorov), *sustitución* (Jakobson), *partitura* (Riffaterre) o *apofantía* (Bonati), etc. En general los criterios, desde el estructuralismo, parecen coincidir en que la comunicación literaria, a diferencia de la normal, se fundamenta en el uso desviado y *sui generis* de las reglas del lenguaje ordinario, predominando la *autorreferencialidad* y la *polisemia* como dos rasgos sin los cuales no sería básicamente posible el efecto estético de la representación ficcional (mimesis).

³⁶ Si bien la obra de Guaman Poma permaneció oculta por más de 300 años, lo que impidió evidentemente que influyera literariamente en ningún autor hasta el siglo XX, eso no invalida la tesis de que, leída a posteriori, sea posible ubicarla como un primer antecedente de una tendencia estética que – incluso sin su influencia directa – se emparenta directamente con ella, gracias precisamente a que la transmisión de tal estética arranca esencialmente de la oralidad alternativa al discurso oficial letrado. “En vez de reprochar a Guaman Poma – escribe Lienhard – su incapacidad idiomática, convendría subrayar, al contrario, su singular capacidad para reproducir adecuadamente las características fonéticas, morfológicas, sintácticas y léxicas de un sociolecto quechuizante sin tradición escrita... El hecho de que éste se siga reproduciendo hasta hoy evidencia indirectamente la permanencia de los factores que lo hicieron surgir, permanencia que convierte a Guaman Poma, sin que él lo deseara, en escritor contemporáneo”. (Lienhard, Martin. *Op. Cit.*, 1990, pág.199)

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 es el 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.

En otras palabras, la escritura simbólicamente se oraliza *gatillada* por el hecho de que, en el plano de la textualización, la oralidad se literaturiza, lo cual equivale a decir que la oralidad predomina sobre el texto global a raíz de que, por medio de una inversión de los roles textuales el interior del texto global (Texto Traducido → Texto re – traductor) *el texto oral se cierra sobre sí mismo* para independizarse del Texto Escrito que ahora ha pasado a comportarse como Texto Traducido o Extra – Texto. Dicho de otro modo, la literaturización del texto oral, como estrategia de liberación, se constituye en un hecho estético *sui generis* posibilitado y *generado* por la dinámica tensa que ofrece la traducción en el contexto escritural del siglo XVI. En el caso de Guaman Poma, tal estrategia de liberación debemos entenderla, además, como un recurso coherente con el deseo utópico de la inversión y separación de los principios “Hanan “ y “Hurin” , ideal sólo “posible” y “creíble” en el plano simbólico de la comunicación literaria, pues sólo allí realmente el Texto Traductor (escrito) puede convertirse en Extra – Texto y la

oralidad en texto Traductor o re – traductor, de tal manera que se regrese simbólicamente al orden anterior, se vuelva al original no tocado por la traducción, se separe el quechua del español. 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 transcriptores – “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”.³⁷

Como hemos dicho antes, la figura del Rey de España opera como el mejor símbolo de esta polisemia de que venimos hablando, donde el Rey Felipe III, en el nivel más superficial de la relación significante – significado, representa al destinatario de la crónica y, en tal medida, a toda la tradición occidental, a partir de la cual *en apariencia* se narra. Sin embargo, como vimos, en un nivel más profundo del contenido, en el plano del sentido, el Rey es el Inca, el único principio metafísico capaz de restituir, desde el punto de vista oral del Texto Traducido (re – traductor) el orden y alcanzar el sentido “original” del mundo.

³⁷ Lienhard, Martin. *Idem.*, 1990, pág. 69

Como en la literatura, el sentido está sugerido, encubierto por el ropaje aparente del engañoso significante. Como en la ficción, el texto debe integrarse a un Extra –Texto que se da por preexistente y que sirve de parámetro de referencia, de opinión común, para la credibilidad del texto. La articulación tanto de la crónica como género como del conjunto de conocimientos previos y recursos retóricos eclesiásticos propios de la época, demuestran, la presencia de la *señalización* en la estructuración del verosímil; sin embargo, al mismo tiempo, las citas a los cantos quechuas, los sermones y, sobre todo, la puesta en práctica de una serie de sucesivas acomodaciones espacio – temporales, revelan que el mecanismo de *absolutización*, al contrario de lo que aparenta, se está llevando a cabo hacia el texto oral, es decir que es el texto oral el que procura independizarse del texto escrito y no al revés.

La presencia de las transcripciones, por ejemplo, de los cantos quechuas es una señalización *sólo en el plano superficial*, creíble sólo cuando aún no se ha accedido al sentido global del texto. Tales transcripciones producen, como diría Barthes, un *efecto de realidad*, donde la realidad, por supuesto, es la de la escritura, la occidental, es decir, la que dice que Guaman Poma es un letrado que está traduciendo el mundo indígena, del mismo modo que lo hicieron antes que él otros como el Padre José de Acosta, en quien Guaman Poma claramente se inspira:

“El modelo literario – escribe Lienhard – fundamental para la obra de Guaman Poma es la crónica histórico-filosófico-antropológica del

renacimiento, cuya expresión más alta, en el área andina, es la *Historia natural y moral de las Indias*, del jesuita Joseph de Acosta [1590]. Como lo demostró Adorno [1986], Guaman Poma (que cita a Acosta, f. 1089) conocía por lo menos de oídas varios textos de este tipo”.

Observado de este modo, el fenómeno peculiar de la “mirada indígena”, encuentra su explicación desde un punto de vista antropológico – histórico, como ha demostrado Ossio, desde una perspectiva literaria como ha hecho Lienhard, pero también desde un ángulo semiótico – literario como hemos hasta aquí intentado nosotros. Estamos convencidos de que todas estas “miradas” son, además de válidas, complementarias.

Así como la antropología revela aspectos culturales esenciales para los contenidos últimos de los textos documentales, los estudios literarios aportan una visión ligada al sentido ligado a la base textual de los mismos, los revela como textos, como tejidos hechos de palabras que poseen en sí un valor ineludible para la completación de la comprensión global del mismo. Esto último es precisamente lo que hemos pretendido en este subcapítulo: poner de relieve la textualidad de la *Nueva crónica*, con el fin de demostrar que su “indigenismo” está estrechamente ligado a una inversión de los roles textuales que operan en su interior y que dicha inversión, a su vez, guarda coherencia con el propósito temático de producir el efecto estético de una separación simbólica de los principios “Hanan” y “Hurin” ligados al contenido oral el Texto re – traductor (traducido). Pero no sólo eso,

también hemos querido demostrar, al mismo tiempo, que este tipo de dinámica de la crónica, por lo mismo, es una dinámica re – traductora, de lo cual se concluye que tal indigenismo, no es una propiedad de toda la crónica, sino un factor más a considerar que, aunque decisivo para la comprensión global del texto, no tiene ningún valor desligado del texto escrito, pero sobre todo, de la dinámica tensa que impone la traducción, verdadero marco de sentido para la comprensión de su “literariedad” finalmente mestiza.

Como se ve, el texto también impone sus condiciones y la polivalencia del rey de España, como muchos otros elementos discursivos, no es sólo un fenómeno que se agote en la descripción antropológico – histórica o enunciable únicamente en términos de una tensión entre oralidad y escritura, pues la sola enunciación de esa tensión *no explica* su razón de ser, pues no vincula el fenómeno más que con él mismo en un plano estrictamente descriptivo. La traducción como hecho ineludible e impactante en el horizonte cultural del primer siglo colonial, nos parece una explicación adecuada que articula, al mismo tiempo, todas las otras perspectivas sin perder de vista el texto, que es la realidad última que poseemos, más allá de toda conjetura o espejismo academicista. La “mirada indígena” es, en alguna medida, *también* el efecto de un cierto comportamiento textual determinado por la *traducción compleja y tensa* entre oralidad y escritura. El encuentro entre dos mundos, entre oralidad y escritura no se articula en el aire, sino al interior de un proceso político de dominación que tiene su expresión cognitiva en la traducción como práctica ineludible. De allí que traducción y mestizaje aparezcan, aquí, en mutua correspondencia; de aquí que la mesticidad

es siempre tensión entre dos opciones implícitas y en competencia: mestizaje como *conflicto* o como *integración*. Guaman Poma opta por la primera, pero – al igual que el Inca Garcilaso – no es suficiente para superar *realmente* la tensión *traductiva* que impone la conquista.

IV. 1.1.3 El texto visual o la re – traducción “elevada” a un rango estético

En lo que sigue, tal como anunciamos antes, abordaremos la dimensión visual de la obra de Guaman Poma, espacio de la representación gráfica capital para la comprensión de todos los elementos retóricos *subvertidores* y *separatistas* que permiten a la crónica, gracias a la *literaturización de la oralidad* (causa del efecto simbólica de *oralización* de la escritura), en el sentido de su comportamiento ficcional, autorreferente, en pro de una paradójica e “imposible” liberación (simbólica) del Extra – Texto escrito, “elevar” la traducción a un plano de representación simbólico, sólo posible en la dimensión connotativa y polisémica de la comunicación ficcional.

Si hemos aceptado, tanto la idea de la “generadora” presencia de la traducción como *tema* asociado al discurso paródico (Tercer Concilio; sermones), como la de la “mirada indígena” como el resultado retórico de una inversión de los roles textuales tradicionales asociados a la traducción (Texto Oral Traducido opera como Texto Re – traductor), ahora nos correspondería demostrar que todo esto se integra estéticamente en la dimensión verosímil de la crónica, donde ahora es el

texto oral el que, en su calidad de Texto Re – traductor, *señaliza* paradójicamente al texto escrito, que aparece funcionando como Extra – Texto, al mismo que lo *absolutiza*, cerrándose sobre sí mismo, separándose de él, lo que produce el efecto de *oralización* observado por tantos críticos.

Como se verá, entonces, no es realmente un asunto de *absorción* del texto escrito, como piensa Wachtel, sino una paradoja, una tensión que se intenta resolver simbólicamente, dando paso a un comportamiento textual de segundo grado, ficcional, que se caracteriza esencialmente por la identificación potente entre *traducir* y *escribir*, casi como si no fuera posible, a partir de allí, hacer una cosa sin indirectamente hacer la otra. Sólo en el plano connotativo aparece como posible la tan deseada (e imposible) *separación* por Guaman Poma de los dos mundos (los dos textos: el Traductor y el Traducido). La liberación que ofrece la *literaturización* parece pagar toda la pérdida que afecta a la oralidad en su traspaso a la escritura. Pérdida que, claro, es en realidad *silencio*, latencia subterránea, expresión de la intraductibilidad entre dos textos, dos racionalidades tensionadas que sólo estéticamente logran convivir, superar su competencia, sea en *conflicto*, separadamente como en Guaman Poma o *armoniosamente*, integrándose, como pretende estéticamente el Inca Garcilaso de la Vega.

Intentaremos, por lo tanto, demostrar esto que hemos dicho, planteando al texto visual, los dibujos, como *expresión icónica* del texto oral re – traductor y, en ese sentido, como eje central no sólo de la producción, sino también de la

“recepción andina” que demanda la obra, en concomitancia con la “mirada andina” a que hemos hecho referencia en el subcapítulo anterior.

Todo esto, sin embargo, no significa que estemos intentado negar indirectamente la importancia que tiene para Guaman Poma la escritura, motivo recurrente que aparece a lo largo de toda la crónica³⁸; sólo se trata de observarla de otra manera, no necesariamente con los “ojos andinos”, ya que no podemos, pero sí en un marco de comprensión como el “traductivo”, más amplio que el eurocéntrico, el “indigenista” o el del mestizaje integracionista, ya que permite observar al texto en términos de dinámica tensionada, revelando no sólo la “realidad” representada, sino también los mecanismos y las relaciones que le otorgan sentido global al identificarse con la traducción como práctica que permite la textualización y estetización de un contexto histórico insoslayable: la conquista.

Asimismo, tampoco pretendemos desconocer, ya en el plano estrictamente visual, la importancia de la retórica europea y la tradición iconográfica occidental cristiana en la obra de Guaman Poma, su conocimiento y manejo – tan notable como el que exhibe de la iconografía andina – son innegables. Al igual que sucede

³⁸ Como apunta Mercedes López – Baralt, “la preocupación de Guaman Poma por la escritura se hace evidente de entrada por el empleo de convenciones bibliográficas que preparan el manuscrito para su publicación inmediata, y por la insistencia explícita de que ello se lleve a cabo cuanto antes bajo la supervisión de Felipe III. En la página 10 el cronista llama “libro” a su carta al rey: en el dibujo 4 se identifica a sí mismo antes como “autor” que como “príncipe”. En la “carta del autor” al rey (p.8), Guaman Poma plantea la dificultad de la empresa de escribir la historia de un pueblo sin escritura como el andino”, cosa que reitera en el “Prólogo al lector cristiano” (p. 11). Desde los comienzos de la Nueva cronica ofrece su primer juicio sobre la importancia de la escritura.” (Cf. López – Baralt, Mercedes. “La Nueva Cronica I Buen Gobierno como texto cultural”. En: *Op. Cit.*1988, 404 – 405)

con la escritura en general, los articularemos en su debido momento, cuando abordemos la subversión del texto visual, a partir del modelo andino del Coricancha, según Juan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salkamaywa, interpretado por Zuidema y Billie Jean Isbell, inspiradores posteriormente tanto de Wachtel como de Ossio, en la antropología, y de Rolena Adorno, en los estudios literarios.³⁹

IV. 1.1.3.1 Señalización: la escritura “ilustra” el dibujo

Como se sabe, la importancia de los dibujos en la *Nueva crónica* no es menor, ni desde un punto de vista teórico ni cuantitativo, pues, en relación a esto último, casi la mitad de la obra – como afirma Adorno – corresponde a dibujos:

“Tanto si el lector quiere leer el texto en prosa del manuscrito o simplemente examinar sus casi cuatrocientas páginas de dibujos...”⁴⁰

³⁹ “El templo del sol – escribe Mercedes López – Baralt – de Hurin -Cuzco , Coricancha – encima de los cuales los españoles construyeron la Iglesia de Santo Domingo – está descrito por tres de los cronistas andinos nativos, entre ellos Guaman Poma. Pero sólo uno de estos autores – Pachacuti Yamqui – nos ha dejado un esquema gráfico detallado del modelo cosmológico andino constituido por las imágenes de Coricancha en tiempos del Inca. Nuestro dibujo de referencia está lleno de etiquetas verbales del mismo autor, que proveen la clarificación de la estructura simbólica allí representada. Tanto Zuidema como Billie Jean Isbell han interpretado el dibujo.” (Cf. López – Baralt, Mercedes. “La persistencia de las estructuras simbólicas andinas en los dibujos de Guaman Poma”. En: *Op. Cit.*, 1988, pág. 195 – 196)

⁴⁰ Adorno, Rolena. *Guaman Poma y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de la lectura* [Edición bilingüe], Copenhague, Museum Tusulanum /University of Copenhagen /The Royal Library, 2001, pág. 46

Incluso, desde el punto de vista de la producción, se sabe por las más recientes investigaciones que los dibujos fueron elaborados antes que, al menos, el texto escrito narrativo *que acompaña* a la crónica. Hacemos hincapié en el hecho de que antecedió a la elaboración de la obra que ha llegado hasta nosotros, pues parece ser que un *borrador*, probablemente una especie de listado de títulos y/o párrafos sobre los contenidos, *podría* haber antecedido a los dibujos, lo que sólo es posible si se piensa que el orden de elaboración fue: borrador – *dibujos* – crónica, y no: *dibujos* – borrador – crónica, que es por donde se inclina Adorno:

“Por ser ésta la versión final de la obra – escribe –, el lector contemporáneo conoce sólo el proceso de la revisión textual, no el de la creación inicial. Primero, hay que subrayar que, a pesar de las enmiendas y adiciones numerosas, todo es labor de una sola persona. El proceso de redacción que Waman Puma típicamente empleaba se revela por las gradaciones en el color de la tinta que utilizaba. Podemos afirmar que él hizo primero una serie de dibujos, y después redactó el capítulo escrito que los acompañaba.”⁴¹

En la edición que presenta la nueva edición digitalizada de la crónica de Guaman Poma, Adorno vuelve sobre el punto:

⁴¹ Adorno, Rolena. *Op. Cit.*, 1987, pág. XLII

“El procedimiento de redacción utilizado por Guaman Poma se revela por su uso de un solo color de tinta y su viraje a otro color cuando mojaba su pluma en una nueva fuente de tinta. Su método de composición fue dibujar una serie de cuadros y luego escribir sus títulos y encabezamientos mientras que simultáneamente transcribía las páginas acompañantes del texto en prosa. Las tintas que empleó se ven hoy día como negras y marrones, con varios tonos intermedios debido a la mezcla de colores. Su procedimiento compositivo sugiere que ésta es la copia final de un borrador previo. Agregó los reclamos y los números de páginas más tarde, como evidencia el uso de otro tono de tinta y una punta de pluma más ancha de lo usual.”⁴²

En efecto, como el mismo Guaman Poma afirma, la *Nueva Crónica* correspondería a una copia final de un borrador anterior, pero eso, como dijimos, por sí mismo no indica de una manera inequívoca que ese borrador haya sido elaborado antes de los dibujos; ante la duda, nos inclinamos por la negación de esta posibilidad, ya que de otro modo no tendría coherencia que Adorno reitera, como otros, con tanta asertividad que los dibujos fueron primero. Como sea, pensamos que el análisis del texto ha ido arrojando, poco a poco, luces de que así fue, no sólo desde un punto de vista de productivo o compositivo, sino también desde la perspectiva del contenido o, incluso más, el sentido, que es lo que aquí

⁴² Adorno, Rolena. *Op. Cit.*, 2001, pág. 52

nos importa: el sentido del texto, a partir del texto como unidad compleja y dinámica.

Es en relación a esta suerte de protagonismo inicial de la representación visual en la “carta” de Guaman Poma que pretendemos desarrollar nuestra argumentación sobre la importancia que tiene este código para aglutinar todos los elementos esenciales constitutivos del texto y “elevantos” a una categoría estética desde una perspectiva marcada por la tensión “traductiva” donde, como hemos visto, el texto oral traducido “aparece” verosímil y “naturalmente” re – traduciendo a la escritura. En otras palabras, nuestra hipótesis al respecto descansa en el presupuesto de que en los dibujos “se ve” el protagonismo de la traducción como estética al identificarse completamente los mecanismos textuales de la verosimilitud con los de la traducción, en tanto la extra – textualidad aparece invertida y la oralidad re – traduciendo la “opinión común” *escrita* (representada básicamente por las crónicas e instituciones europeas), pero sujeta no a la lengua de llegada (el castellano, la escritura), sino a la de partida (el quechua, la oralidad), todo lo cual es obviamente un absurdo (caótico) que recuerda evidentemente al mismo caos lingüístico que Guaman Poma advierte, por ejemplo, en los sermones quechuas utilizados por los “padres de la iglesia” a raíz de las reformas llevadas a cabo por el Tercer Concilio Limense. La semejanza del procedimiento, sin duda, es un reflejo de la situación intercultural compleja y angustiosa en que se encuentra Guaman Poma y demuestra, por sí misma, la gravitación de la traducción en la construcción estética de las primeras letras hispanoamericanas.

Los dibujos, así, aparecen, como un texto que reproduce – desde el punto de vista de la oralidad - las tensiones resultantes de esta identificación entre los mecanismos del verosímil y la traducción que gobiernan toda la crónica. De tal modo, observamos que en los dibujos los mecanismos de *señalización* y *absolutización* aparecen identificados con la inversión de los roles textuales internos impuestos por la traducción y en concordancia con el absurdo metodológico del Tercer Concilio Limense.

En cuanto a la *señalización*, lo primero a destacar es la *presencia de la escritura* en casi todos – excepto uno – (*Dibujo 1*)⁴³ los textos visuales. Tal presencia, ampliamente estudiada por López – Baralt, se vería regulada, en general, por las leyes semióticas que operan en la interacción entre códigos, tales como el *anclaje* y el *relevo*, según apunta esta misma autora a partir de una cita de Barthes:

⁴³ Como ha hecho notar López – Baralt, sólo un dibujo (*Ver Dibujo 1 al final*) no contiene *marca* alguna de escritura en *su interior*. Se trata del segundo dibujo, correspondiente a una suerte de portadilla. En él aparece la imagen de la coronación de la Virgen María, al unísono, por parte de Jesucristo y Dios (la Santísima Trinidad), todo presidido desde el cielo por el Espíritu Santo, representado por la paloma blanca. El dibujo aparece – a diferencia del todos los demás – completamente cerrado por un rectángulo que hace de marco y, sobre él, la palabra “CORONICA”, separada de la imagen, pues no opera como título, ya que no remite al contenido de la misma: “En tanto que la narración visual de la *Nueva coronica* – escribe López – Baralt – está emparentada con el género del *comic* por su frecuente uso del relevo y su dependencia del anclaje (aparte de su manejo del humor negro), podemos aplicar el concepto de imagen *à parole – zéro* a la única imagen silente del autor andino. El primer dibujo (después del frontispicio) presenta a la Santísima Trinidad. No tiene título, pues el encabezamiento de “Coronica” alusivo al hecho de que el dibujo se inserta en las páginas dedicadas a la presentación de la obra) no pertenece a la imagen: contrario al resto de los encabezamientos, el autor lo ha separado del dibujo por una línea. La imagen – enmarcada en un rectángulo – está cerrada a la invasión de la palabra.” (Cf. López – Baralt, Mercedes. *Op. Cit.*, 1988, pág. 393). En adelante, el lector puede consultar los dibujos al final, según orden de aparición, tal como se indica entre paréntesis.

“La polisemia – dice – inherente a la ambigüedad de la imagen hace necesaria – en aquellas obras a las que la ideología pone al servicio del proselitismo o la publicidad – la presencia contigua de un texto verbal que inhiba la potencialidad de mensajes múltiples o “ancla” el sentido. Barthes propone los ejemplos de la fotografía periodística o comercial. Mediante el *anclaje* el autor obliga al espectador a leer un mensaje previamente seleccionado por él mismo, y no otros posibles. Si el anclaje limita la imagen, el *relevo* la amplía; en este caso el texto verbal completa el mensaje que la imagen comunica, o mejor; provee un sentido que no está contenido en la imagen. Al poner a la imagen en movimiento el relevo contribuye a que la narración visual avance: tal es el caso del cine, de la *bande dessinée* o *comic* y de la caricatura.”⁴⁴

Según la autora, diversas funciones aparecen asociadas a estos conceptos semióticos. Respecto al anclaje, por ejemplo, destacarían: la *nominación*, la *caracterización*, la *localización espacial y/o temporal*, la *identificación de los eventos*, *explicaciones del autor*, etc., todos los cuales habrían llegado hasta Guaman Poma directamente desde el uso tradicional que las inscripciones cumplían en la pintura medieval.

“El anclaje obedece –escribe – a funciones muy diversas en los dibujos del cronista andino. Tenemos en primer lugar el uso más

⁴⁴ López – Baralt, Mercedes. *Idem.*, 1988, pág. 391

corriente: la *nominación* o identificación de personajes, objetos, animales, edificios, etc. Le sigue en importancia la *caracterización* que cualifica al personaje según categoría (dibujo de los funcionarios nativos de la colonia), condiciones personales como edad (dibujos de la visita incaica), función social (de nuevo, la visita), y a veces ofrece información adicional sobre su vida o incumbencia en el cargo (dibujos de Incas y Coyas, capitanes incaicos, funcionarios civiles y religiosos de la colonia). Es frecuente la *localización espacial* de las escenas y también su *localización temporal*, como en los dibujos sobre las edades de blancos e indios respectivamente. También abunda la *identificación de eventos*: las actividades agrarias o ceremoniales correspondientes a los meses del año, u otras de índole diversa como el viaje del autor a Lima. Por último, tenemos la *explicación del autor* sobre cuestiones planteadas por el dibujo: el origen de una institución, la causa de un evento, etc.. Las funciones que hasta aquí he enumerado no las inventa Guaman Poma: son los usos tradicionales de las inscripciones que de la pintura medieval pasan al arte colonial. Lo que sorprende es el uso exhaustivo de las formas disponibles en un solo texto.”⁴⁵

La estructura típica del anclaje sería:

⁴⁵ López – Baralt, Mercedes. *Idem.*, 1988, págs. 391 – 392

1. Un título que suele esbozar el tema de la imagen a dos niveles: en el plano superior se enuncia el tema o categoría general, en el inferior, el asunto particular a tratarse.
2. Una leyenda que resume en una palabra el tema, o apunta brevemente algún dato adicional, cuando no provee una larga explicación.
3. Etiquetas verbales contiguas a las entidades que componen la escena.

Sobre el *relevo*, López – Baralt apunta lo siguiente:

“Es el uso del relevo donde Guaman Poma lleva a sus últimas consecuencias la articulación de los códigos, proponiendo su visión de la escritura como criterio civilizatorio. Las funciones más corrientes del relevo en la pintura medieval y aún en la *bande dessinée* moderna están presentes en los dibujos a través de monólogos y diálogos. De la tradición del manuscrito iluminado Guaman Poma toma oraciones e invocaciones; de su propia cosecha como etnógrafo del mundo andino, canciones nativas. Aporta la novedad de un relevo bilingüe: a veces castellano, s veces quechua, a veces castellano/quechua.”⁴⁶

Sus funciones serían las siguientes:

1. Monólogo en español
2. Monólogo en quechua

⁴⁶ López – Baralt, Mercedes. *Idem.*, 1988, pág. 394

3. Monólogo bilingüe
4. Oraciones en quechua
5. Canciones quechuas
6. Diálogo en español
7. Diálogo en quechua
8. Diálogo bilingüe
9. Textos legibles en papeles o libros en manos de algún personaje que no cumpla función de anclaje (en español, quechua o, incluso, latín)
10. Voz en “off” del autor (plantea cuestiones exteriores al mensaje icónico del dibujo)

Hay que hacer notar que en ningún caso deja el relevo de estar acompañado por alguna forma de anclaje.

En general, la relación entre escritura e imagen, en el texto de Guaman Poma, pueden observarse en dos direcciones distintas. Primero, la relación entre los dibujos y el texto escrito propiamente tal y, segundo, la relación entre los dibujos y las “pinceladas” de escritura incluidas al interior de los mismos. Para López – Baralt, las funciones de *anclaje* y *relevo*, a que más arriba hemos aludido, se remiten al segundo tipo de relación, es decir, a la que opera entre imagen y escritura dentro de la misma imagen. Para nosotros, sin embargo – y siempre en la perspectiva paradójica de la “mirada indígena” re – traductora / contra - traductora que hemos desarrollado antes –, se nos revela como posible y válida una proyección de tales funcionamientos hacia el primer tipo de relación entre imagen y texto cronístico, apareciendo este último en una función de *anclaje* respecto de la polisemia inherente a la representación visual y el primero, paradójicamente, *relevando* al texto escrito. A este tipo de anclaje, de fijación

(siempre parcial) del sentido lo identificamos con la *señalización* del verosímil, es decir, el mecanismo por el cual la oralidad de Guaman Poma *intenta* integrarse al Extra – Texto escrito, entendido éste como Texto Traductor que ha pasado a funcionar como Texto Traducido (o Re – traducido) por efecto del modo particularmente estético en que el cronista indígena resuelve (recordemos que simbólicamente) la tensión “traductiva” que le impone la conquista. La *Nueva crónica* “eleva” a un plano estético, por medio de los dibujos, la profunda identificación entre traducir y escribir, convirtiéndose este modo de representación visual en un eje central para comprender la dimensión literaria y oral de su crónica.

El anclaje, así, aparecería como un correlato funcional de la señalización, mecanismo que garantizaría, en el nivel del verosímil, el grado de dependencia necesaria de la oralidad andina respecto de la escritura para “volverse creíble” y “posible” desde el punto de vista de la cultura dominante. Guaman Poma ve, en efecto, a la escritura como el único medio que “puede” comunicar y persuadir al rey de España de la necesidad de intervenir en las Indias. La escritura aparece en la *Nueva crónica* como el horizonte cultural inevitable, cargado de prestigio, al que la oralidad (por una parte)⁴⁷ requiere integrarse para lograr la verosimilitud desde el punto de vista del “otro”.

“Tanbién abía – escribe Guaman Poma – muy muchos milagros en este rreyno entre los yndios que no dan fe en tiempos pasados y

⁴⁷ Porque, como se verá, al mismo tiempo busca independizarse, *liberarse* del Extra – Texto escrito para no desaparecer “absorbida” como tal.

destos dichos *yngas*. dicen que los pobres hermitaños y lo[s] fryres franciscanos pobres que les enbiaua Dios para tentalles y para sauer que ci tenían caridad con sus próximos. Desto no dieron fe porque no abía quien lo escriuiera, cino que dize que enbiaua Dios en figura de frayre pobre. Y esto lo dicen que pedía limosna por Dios, que dezían que le diera de comer y ueuer.”⁴⁸

La operatividad de tales conceptos semióticos concurre aquí, desde la perspectiva de López – Baralt, para explicar la supuesta insuficiencia de los dibujos ante la escritura, de modo tal que necesitan ser relativamente “intervenidos” o apoyados por la palabra escrita.

“... la imagen pasa a ocupar – escribe la autora – un primer plano dentro de la cultura europea de los siglos XVI – XVII. En buena parte de la literatura del Siglo de Oro el texto verbal ha dependido de una imagen previa. Esto es cierto para la emblemática y para la obra de Guaman Poma, y en menor grado, para cosmografías. Ahora debemos ver por qué la imagen parece insuficiente en unos de los textos que de ella depende – la *Nueva corónica* – y requiere en el interior del espacio visual mismo la presencia de la palabra. Se trata en última instancia de dilucidar el papel de la escritura dentro de la sociedad colonial andina de fines del siglo XVI.”⁴⁹

⁴⁸ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Op. Cit.*, 1987 [1615], pág. 88 [94]

⁴⁹ López – Baralt, Mercedes. *Idem.*, 1988, pág. 391

Como lo indica la investigadora, la imagen *parece* insuficiente y sin restarle importancia ni pertinencia a sus conclusiones, sin embargo, nos parece que el camino realmente productivo (y complejo) a seguir desde un punto de vista “andino” es el inverso, es decir, el de la escritura como insuficiente en relación a los dibujos. Un cambio de enfoque sugerido por López – Baralt, pero concretamente no abordado. El texto escrito completo es el que realmente intentaría anclar el sentido polisémico de los dibujos y las anotaciones de anclaje y relevo, tales como títulos, nominaciones, identificaciones o, por otra parte, monólogos y diálogos monolingües y/o bilingües, que se llevan a cabo al interior de los dibujos, *señalizan* la presencia del Extra –Texto escrito y la dependencia relativa que el discurso icónico tiene respecto del escrito.

Pasemos a revisar, entonces, las más significativas manifestaciones del mecanismo de *señalización* del texto visual en la *Nueva crónica* de Guaman Poma, a partir de las funciones que el *anclaje* y el *relevo* cumplen al interior del mismo. El cuerpo global de la crónica funcionaría como anclaje de los dibujos y éstos, a su vez, señalarían a la escritura por medio tanto de las anotaciones de anclaje y relevo que se dan al interior del dibujo. Lo que en el exterior del texto visual funcionaría como anclaje, desde adentro de éste tal externalidad aparece señalizada a través de las anotaciones escritas que –como ha demostrado López – Baralt - cumplen ambas funciones.

a) *Señalización a través de anotaciones de Anclaje*

1. *Nominación*: Como su nombre lo indica, la señalización se refiere básicamente a la identificación de personajes, objetos, animales, etc. Podemos ver que, siguiendo con la perspectiva de una inversión de los roles textuales generada por la gravitación de la traducción (“mirada andina”), el texto *apoya* la imagen, desarrollando los contenidos de la misma para *fijar el sentido* en el código de la escritura y reducir la polisemia de los dibujos. En apariencia, desde un punto de vista “normal”, es decir, occidental, la escritura parece ampliar el significado de la imagen; pero eso es en apariencia, porque en el fondo para Guaman Poma la escritura europea es algo impuesto a lo que él debe integrarse para poder darse a entender y, en esa medida, es un instrumento que él convoca en la elaboración del mensaje principalmente para darse a entender a otro externo y extraño a su horizonte cultural que muy probablemente no va a entender el simple mensaje del dibujo. Por eso hay que comentar y “nombrar” los elementos, pero por eso mismo hay que escribir una crónica que fije exactamente, al modo de una extensión de las anotaciones más allá de los dibujos, el sentido de tales identificaciones. No es que la otra “lectura” occidental de la relación texto escrito –texto visual no exista, sólo que desde el punto de vista de la “mirada andina”, todo funciona “al revés”, como el mismo Guaman Poma reitera múltiples veces a lo largo de su “carta”. La función del texto escrito equivale a un “eso que usted ve ahí es esto, y no otra cosa”: el dibujo (ocupando el lugar simbólico de la oralidad), ha sido fijado desde el punto de vista del “otro”. Para Guaman Poma básicamente la escritura debe restringir los posibles del texto visual, porque para el “otro” (no para él, insistimos)

los dibujos *pueden no ser* lo suficientemente claros, lo cual pondría en peligro el éxito de la comunicación intercultural.

Un buen ejemplo de esto es el dibujo número 12 de la numeración original, acompañado por el capítulo “Generación” (*Dibujo 2*). Allí se ve a Dios con sus manos sobre las cabezas de un hombre y una mujer desnudos durante la creación del mundo, según menta el título “Crió Dios al mundo”. Bajo este título hay un subtítulo que con letra gótica que dice: “Entregó a Adán y a Eva”. Sobre la cabeza de Dios, que ocupa espacialmente el centro de dibujo, están el sol y la luna, cada uno a la derecha y la izquierda, respectivamente, desde el punto de vista interno del dibujo, y en el centro una estrella grande y luminosa (venus) rodeada de otras cuantas más pequeñas. Sobre la cabeza del hombre hay una anotación que dice: “Adán” y sobre la de la mujer otra que dice: “Eva”; bajo el pie derecho de Dios (a la izquierda del observador), en lo que sería el suelo, la tierra, se lee la palabra: “Mundo”. Afuera del rectángulo, es decir, afuera del dibujo, se lee: “Papa”.

Si estas anotaciones se escribieron antes o después de elaborados los dibujos, es irrelevante, pues, como haya sido, evidentemente cumplen la función de señalización del texto escrito para alcanzar su credibilidad en el horizonte cultural europeo. Hacia adentro es un modo de decir: “este es Adán”, pero hacia afuera es un modo de decir: “Esta figura humana es traducible a la escritura así: “Adán”, como lo demuestra ese texto escrito que está allí al lado”... y que representa, por extensión, a la escritura como código dominante e inevitable para darse a entender. Es como si Guaman Poma asumiera que el lector (como él

haría u otro indígena) se va a dirigir primero a los dibujos y, a partir de ellos, continuará con el texto, reproduciendo el orden compositivo original de la obra.

El texto “contiguo”⁵⁰ a este dibujo, en efecto, fija desde el punto de vista de la oralidad su sentido ambiguo, extendiendo la función de anclaje desde el interior del dibujo a la relación dibujo – texto narrativo escrito.

“Para que ueáys, cristiano letor, de las marauillas y merced que Dios hizo para el bien de los hombres, que como Dios crió el mundo en seys días, y para redimir el mundo y los hombres trauajó treynta y tres años y murió y perdió la uida por el mundo y por los hombres. Sauiendo lo mejor de los tienpos y años, hizo a nuestro padre Adán y a nuestra madre Eua, el cielo y la tierra y el agua y uiento, pezes y animales, todo para los hombres, y el cielo para poblarnos a los hombres. Y para ello murió nuestro señor Jesucristo y nos enbió el Espíritu Sancto para que fuésemos alumbrados con su gracia.”⁵¹

⁵⁰ En el manuscrito original de Copenhague, según consta en la versión digital disponible en la red Internet, los dibujos aparecen en la página de la derecha, según el punto de vista del lector, y los textos relacionados (que en la edición de Adorno y Murra aparecen en página contigua de la izquierda) se encuentra inmediatamente al dorso del dibujo mismo, lo que revela la posición de “apertura” de los mismos y, por ende, la importancia que tienen para la lectura, pues ésta se articula principalmente en el orden dibujo – escritura, donde la ésta última aparece como una proyección del dibujo, apoyándolo, y no al revés que es como suele disponerse e interpretarse desde una perspectiva occidental. Por lo tanto, cuando hablamos de “página contigua”, nos referimos a la edición de Adorno y Murra, que es la que estamos citando, pero debe entenderse “página al dorso”, que es como sucede en el original de Copenhague.

⁵¹ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Op. Cit.*, 1987 [1615], pág. 10 [13]

Desde el punto de vista de la lectura occidental, este relato amplía, sin duda, el contenido del dibujo, sobre todo si se piensa en la importancia del arte visual contrarreformista en la obra de Guaman Poma⁵², pero desde una “mirada andina” debemos asumir que no, porque es el código escrito el que se encuentra *desbordado* por la oralidad, donde el dibujo ocupa el lugar que tradicionalmente correspondió al Quipu y, por extensión, a toda la pictografía andina.

“Los dibujos de Waman Puma – apunta Adorno – revelan claramente el carácter policultural de su creación artística. Por un lado, la representación visual pertenece a su propia tradición cultural andina. Habla de la importancia de la vocación del *quillqakamayuc*, el encargado de la información gráfica en la administración del Inca, y señala que estos secretarios del Inca y de su consejo real eran nobles de su propia dinastía Yarovilca. Los retratos estudiados por John Murra en esta edición, parecen indicar el conocimiento que tenía Waman Puma de la tradición pictográfica incaica; éste al describir detalles de la vestimenta y fisonomía, lo hace como si recordara retratos que hubiera visto personalmente. Como advierte

⁵² Efectivamente, como lo ha señalado Adorno, la influencia del uso de las imágenes como estrategia retórica para el adoctrinamiento, gravita sobre la *Nueva crónica* como parte del aculturamiento de Guaman Poma. Tal estrategia se encuentra claramente expuesta por Fray Luis de Granada en su *Memorial de la vida cristiana*, que cita el cronista andino: “No espantéis, cristiano lector, de que la ydulatra y heroína antigua lo herron como xentiles yndios antiguos herraron el camino uerdadero. Cómo los españoles tubieron ydolos cómo los escriuió el reverendo padre Fray Luys de Granada: Que un español gentil tenía su ydolo de plata, que él lo había labrado con sus manos y otro español lo abía hurtado. De ello fue llorando a buscar su ydolo; más lloraue del ydolo que de la plata. Ací los yndios como bárbaros y gentiles lloraua de sus ydolos quando se los quebraron en tiempo de la conquista.” (Cf. Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Op. Cit.*, 1987 [1615], pág. 372 [369])

el profesor Murra, no sabemos hasta qué punto reflejan estos retratos y sus comentarios una tradición oral hoy inaccesible.”⁵³

La necesidad de integrar el texto visual (oral) a la extra – textualidad escrita, sin embargo, queda revelada paradójicamente por el uso de la ampliación al hacer referencia a datos precisos vinculados a la escritura y, por ende, a toda la tradición letrada que puede legitimar finalmente no sólo al texto narrativo, sino también al visual.

“Se pone y se escriue – agrega Guaman Poma en párrafo siguiente – que será desde la fundación del mundo dos millón y sycientos y doze años desde el comienso hasta el acabo, como lo escriuieron de los tiempos y meses y años por las planetas y cursos de los dichos puetas y filósofos letrados, Aristóteles y Pompelio, Julio Zézar, Marcos Flauio y Clauio, y lo escriuieron los sanctos apóstoles y dotores de la santa iglesia.”⁵⁴

Como dijimos, por una parte está puntualizando a qué se refieren las anotaciones, está fijando el sentido de un mensaje que, desde el punto de vista interno idealmente no lo requeriría, pero que en su relación de dependencia del Extra – Texto escrito, se ve obligado a proyectar tal función más allá de la anotación ligada al dibujo.

⁵³ Adorno, Rolena. *Op. Cit.*, 1987, pág. XXXII - XXXIII

⁵⁴ Guaman Poma de Ayala, *Op. Cit.*, 1987 [1615], pág. 10 [13]

La anotación, así, aparece como un *primer paso* para la fijación de la *posible* ambigüedad por parte del receptor externo al dibujo, el “otro”. Las anotaciones por medio de esta función señalizan semióticamente al Extra – Texto escrito a partir de los dibujos, lo que se constituye en el primer movimiento interno de la “oralidad visual” para alcanzar la verosimilitud necesaria desde el punto de vista del texto re - traductor. El otro movimiento será, como veremos más adelante, el de la absolutización, es decir, como ya sabemos, el mecanismo semiótico por el cual el texto visual oral se cerrará sobre sí mismo, generando una liberación simbólica del Extra – Texto escrito. Es en este último mecanismo donde se percibe cómo la mirada andina, desplazada hacia una latencia subtextual, invierte toda la lectura occidental al aparecer el texto visual ampliando (y hasta contradiciendo) el contenido del texto escrito.

Es en los dibujos, en resumen, donde La tensión entre Lengua Original y Lengua Terminal se aprecia “elevada” a un plano estético generador de toda una dinámica inter – textual y literaria. Tensión que Guaman Poma “resuelve” simbólicamente por medio de la inversión de los roles textuales (texto traducido que opera como texto re – traductor) para simular una separación de las dos lenguas (contra – traducción) y que el Inca Garcilaso “resuelve” por medio de una re – traducción “literal”, en el sentido de que no invierte los roles textuales y procura, desde el conocimiento que tiene de las dos lenguas *literalmente* “volver a traducir” con el cometido de que, “haciéndolo bien” se puede armonizar, lograr la síntesis entre los dos mundos. Intento loable, pero tan imposible como el de Guaman Poma o, si se prefiere, tan *sólo “posible”* como el de Guaman Poma, en

la dimensión de lo simbólico literario. En ambos, la traducción determina una estética, hasta incluso constituirla. Pero si para el Inca Gracilaso la literaturización (identificada con traducir) es una posibilidad de armonizar, de unir los contrarios, para Guaman Poma será la única manera de poder separarlos. Ambos intentos, al no poderse salir de la tensión que impone la traducción, resultan condenados al fracaso, pero al fracaso, quizás, más exitoso y peculiar que haya podido imaginar la lengua española al interferirse con otra, porque a partir de estas dos “soluciones” arrancó una estética literaria, que hasta nuestros días sigue “solucionando” de estas dos formas las tensiones que hace más de quinientos años impuso la conquista.

2. *Caracterización*: Esta función cualifica al personaje por su categoría, función social, rasgos personales, etc... En general, podemos decir que todos los dibujos incluidos en el capítulo de los *reys ingas, príncipes y principales* concurren bien a ilustrar esta función. Véase, por ejemplo, el que abre la serie, el que retrata al príncipe Don Melchor Carlos *Inga (Dibujo 3)*. Como en otros dibujos la escritura aparece titulado con el fin de identificar al personaje, su nombre, pero también, como dijimos, su posición social. En el centro de la imagen se ve a un hombre de aspecto castellano, de pie, ocupando casi la totalidad de la escena, a excepción de dos ventanas que, una a cada lado, equilibran la composición un poco más arriba de sus hombros. Abajo se ve un suelo cuadriculado. Sus ropas son típicamente peninsulares, incluyendo el uso de una espada, botas largas y un rosario que cuelga de su mano izquierda (derecha desde la perspectiva del observador). Arriba, a modo de título se lee con letra romana: “Principes”; en la

línea siguiente: “Don Melchor Carlos”; y en la tercera siguiente, pero con letra gótica: “Inga” (a la derecha de la cabeza del personaje) y “príncipe *auqui inga* (a su izquierda).

En página contigua leemos:

“Auqui capac churi, príncipes de este rreyno, hijos y nietos y bisnietos de los rreys Yngas destos rreynos: don Melchor Carlos *Paullo Topa Ynga*, don Cristóbal Suna, don Juan *Ninancuro*, don Felipe *Cari Topa*, don Alonso *Atauchi*, don Francisco *Hila Quita*, doña Beatriz *Quispi Quipe*, *coya*, hija de *Topa Ynga Yupanqui*, el décimo rrey, doña Juana *Curi Ocllo* y su hijo don Phelipe de Ayala, don Francisco de Ayala, don Martín de Ayala, don Juan de Ayala, don Melchor, doña Isabel de Ayala: Son casta y generación y sangre rreal deste rreyno.”⁵⁵

Llama hasta más la atención, sin embargo, una anotación, más o menos extensa (de seis líneas en letra gótica) que aparece inmediatamente debajo de la línea que cierra el dibujo, es decir, afuera realmente de éste, pero ocupando una posición de cuasi invasión. Por la proximidad y sus contenidos, nos parece, no obstante, que cumple una función similar de precisar el contenido del dibujo, ampliarlo desde una perspectiva occidental y, claro, señalar la escritura desde el

⁵⁵ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem.*, 1987 [1615], pág. 794 [754]

texto visual para establecer la integración necesaria con la escritura para la verosimilitud.

Esta anotación dice lo siguiente:

“Con estos príncipes habla el señor rrey emperador y le da don, encomienda de Santiago. Quiere decir príncipe *auqui ynga, capac churi* (hijo del poderoso) en la ley deste rreyno de las Yndias. Y todos sus nietos y decendientes son príncipes de los yndios en su generción y lley, merced del señor rrey emperador. Tienen yndios de encomienda ellos, ellas.”⁵⁶

Al igual que muchos de los dibujos, la escritura aparece comentando el dibujo, acotando su sentido con la finalidad semiótica de integrar la imagen a la escritura. Tal situación se observa en casi todos los dibujos, aunque en particular, en algunos aparece llevada a los límites de la invasión al “entrar” el texto escrito en el icono. Quizás no haya un mejor ejemplo de esto que lo que sucede con el dibujo titulado: “Camina el autor” (*Dibujo 4*). En éste vemos una escena donde un hombre y un niño, acompañados de un caballo y dos perros, caminan por un paisaje montañoso y bajo la lluvia o nieve, según indican las tupidas nubes que cruzan horizontalmente por la parte más alta del encuadre. Sobre ellas se ve el sol y la luna, a la derecha y la izquierda del cuadro respectivamente (punto de vista interior). Sobre el cuello del caballo aparece una anotación dudosa: “Gías?”; sobre

⁵⁶ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem.*, 1987 [1615], pág. 795 [754]

la cabeza del perro que está junto a las patas del caballo: “amigo”; sobre el hombre: “autor”; sobre la cabeza del niño: “don Francisco de Ayala” y sobre la cabeza del perro que está junto al niño: “Lautaro”. Estas anotaciones (nominaciones) se ven ampliadas por otra que se encuentran en el espacio que queda libre entre el sol y la luna, sobre las nubes. Allí la palabra escrita “flota libre”⁵⁷ y *completamente adentro* del dibujo, pues el encuadre se cierra excepcionalmente sobre ella, como una variante interesante de la forma en “U” que suele observarse en la mayoría de los otros casos.

El texto es una continuación del título (“Camina el autor”...) y dice lo siguiente:

“... con su hijo don Francisco de Ayala. Sale de la provincia a la ciudad de los Reys de Lima a dar qüenta a su Majestad. Y sale pobre, desnudo y camina enbierno.”

El texto de la página contigua a la imagen se titula: “Por la ciera con mucha nieve”, lo cual es precisamente la continuación del título del dibujo. Lo mismo sucede con el título de la página siguiente que se titula: “I pasa por Castrovirreina”. De este modo, el texto completo quedaría así: “Camina el autor por la ciera con mucha nieve i pasa por Castrovirreina”. El texto que acompaña al dibujo continúa la narración anterior, sin reforzar la información visual, ampliando la información de la imagen desde un punto de vista occidental, pero con la salvedad de que tal

⁵⁷ Adorno, basándose en López – Baralt, se ha referido de esta manera para resaltar el peculiar comportamiento que adopta la escritura al interior de los dibujos.

información nueva, por un efecto fundamentalmente visual, parece “emanar” del dibujo:

“Acabó de andar el autor don Phelipe *Guaman Poma* de Ayala en el mundo, teniendo de edad de ochenta años. Y acordó de volverse a su pueblo de donde tenía casas y sementeras y pastos y fue señor principal, cauesa mayor y administrador, protetor, teniente general de corregidor de la dicha prouincia de los yndios Andamarcas, Soras, Lucanas por su Majestad y príncipe de este rreyno.”⁵⁸

3. *Localización espacial y temporal* : como en el último ejemplo citado más arriba, encontramos que el texto escrito de la crónica parece provenir de “adentro” de la imagen. Como un caso de localización espacial, destacamos el dibujo titulado: “Padre Martín de Aiala (primera línea) / Santo de Dios amado (segunda línea) (*Dibujo 5*). El anclaje hacia el interior del dibujo vuelve a repetirse según el mismo procedimiento de identificación: sobre la cabeza de los personajes se hacen anotaciones para explicar quienes son. En la escena hay, de izquierda a derecha (punto de vista del observador) tres hombres y una mujer, ésta última casi saliéndose del encuadre. El primer hombre es evidentemente un sacerdote por su vestimenta y el libro que sostiene en su mano izquierda (la Biblia); frente a él encontramos a un personaje considerablemente más pequeño, luego otro más grande y finalmente una mujer. Los tres tienen las manos juntas en posición de rezo, están arrodillados y sostienen entre sus manos un rosario del cual sobresale

⁵⁸ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem.*, 1987 [1615], pág. 1176 [1106]

una cruz. Sobre la cabeza del sacerdote se lee: “Padre Martín de Ayala, mestizo ermitaño, fue sacerdote de misa; sobre la cabeza de primer personaje más pequeño: “don Felipe Ayala, autor, príncipe; sobre el segundo: don Martín de Ayala, padre del autor, excelentísimo señor; y sobre la mujer: “doña Juana, *coya*”. Abajo, en el suelo, se puede leer finalmente: “En la ciudad de guamanga”.

Todas estas señalizaciones (nominaciones e identificaciones de anclaje) se encuentran, como en los otros casos, respaldadas por el texto de la crónica, pero aún más, continuadas por éste para restringir la polisemia de la imagen con miras al éxito de la comunicación intercultural. Volvemos a encontrar el uso de la conjunción “i”⁵⁹ para generar ese efecto.

La página se titula: “I su padraastro prencipal don Martín”. La narración se reanuda reiterando el nombre propio del título del dibujo:

“Padre Martín de Ayala, mestizo, después de auerse ordenado de misa sacerdote, fue muy gran sancto hombre, el qual no quizo dotrina nenguna, cino toda su uida que auía de estar con los pobres del hospital de la ciudad de Guamanga. Y fue capellán de los dichos pobres y hazía muy mucha penitencia.”⁶⁰

⁵⁹ Obviamente que el uso de este recurso remite también –como todo en un tipo de texto tensionado entre la oralidad y la escritura- al discurso aglutinante típico de la oralidad (Ver: Ong, Walter. *Op. Cit*, 1996)

⁶⁰ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem.*, 1987 [1615], pág. 14 [18]

Respecto a la localización temporal, prácticamente todos los dibujos pertenecientes a “Cómo Dios ordenó la dicha historia” y a “Las generaciones de indios” resultan útiles para nuestro actual propósito. Interesante, sin embargo, resulta el dibujo titulado: “Quinta edad del mundo / Desde el nacimiento de nuestro señor y Salvador Jesucristo” (*Dibujo 6*). En esta imagen vemos la típica representación del nacimiento de Jesús en Belén, todo debidamente identificado: “San Jucepe”, “Niño Jesús”, “Santa María” y abajo, señalado el lugar (localización espacial): “Nació en Belén”. El texto contiguo, una vez más, fija el sentido de la imagen y la inserta en el contexto del horizonte cultural simbolizado por el prestigio de la escritura:

“Quinta edad del mundo / Desde el nacimiento de nuestro Señor y Salvador Jesucristo:

Desde el tiempo del rrey de Percia, Ciro rrey de los perzas rreynó, Canpizes rreynó, dos hermanos magos succidieron y reinaron says meses. Darío rreynó, Xerses reynó, Artabano rreynó ciete meses, Artaxerxes rreynó, Xerxes rreynó dos meses, Sodiano rreynó ciete meses, Dacio llamado Noth, Artagerges rreynó, fue llamado Aussero. Artagerges llamado Ocho rreynó, Arses rreynó, Darío rreynó, Alexandro rreynó.”⁶¹

Lo más destacable, sin embargo, es observar cómo la búsqueda de integración *se refleja*, en su proyección, sobre el texto escrito de la crónica, de tal

⁶¹ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem.*, 1987 [1615], pág. 28 [31]

manera que la historia europea aparece insertada en la cronología de la historia incaica, al igual que la escritura lo hace en los dibujos por medio de las anotaciones. Y el resultado es el mismo: el texto traductor escrito aparece señalado por el texto oral traducido por efecto de la inversión de los roles textuales, todo lo cual, como hemos señalado en reiteradas ocasiones, no es más que la tensión de la traducción elevada a un plano estético – literario.

“En este tiempo – escribe Guaman Poma –, nació el Salvador Nuestro Señor Jesucristo. En este tiempo de las Indias desde el primer *Ynga Mango Capac* rreynó y comensó gouernar sólo la ciudad del Cuzco (...) Desde la edad que fue este dicho *Ynga Cinche Roca* que tenía ochenta año, nació Jesucristo en Belén.”⁶²

El referente último ha sido invertido, ahora es la historia incaica la que enmarca a la historia occidental.

4. *Identificación de eventos*: En los dos capítulos destinados a los meses del año encontramos muy buenos ejemplos de esta función. Lo más interesante a destacar es la introducción del quechua escrito en los subtítulos o las anotaciones. En algunos casos no aparece traducido y en otros sí. López – Baralt señala al respecto:

⁶² Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Idem.*, 1987 [1615], pág. 28 [31]

“El afán antropológico e histórico que anima al cronista explica en parte el uso exhaustivo del anclaje. El carácter bilingüe del mismo depende de lo primero. Se trata de ofrecer la noticia verdadera del mundo andino ante los ojos de Europa: “el primer nueva coronica” escrita desde una perspectiva indígena contra “las coronicas pazadas”. Hay dos formas de anclaje bilingüe: aquel que traduce el término quechua al español para beneficio del destinatario de la obra y aquél que por motivos de realismo o fidelidad etnográfica alterna en un mismo dibujo textos castellanos y quechuas sin proveer la traducción de estos últimos.”⁶³

Desde nuestro punto de vista, ta uso del bilingüismo, además de lo explicado por López – Baralt, se explica por el efecto que produce la inversión de los roles textuales al interior del texto visual (y por extensión, de toda la crónica). Al comportarse el texto traducido como texto re –traductor la escritura ocupa el lugar del extra – texto, como ya hemos visto. Pero obviamente eso es desde la “mirada andina”, porque desde la lectura occidental el extra – texto sigue siendo la oralidad, razón por la cual aparece la ambigüedad típicamente literaria, identificada con la tensión de la traducción y nosotros *no decimos que el texto traducido se transforma* en texto traductor, sólo *se comporta* de ese modo como resultado de una estrategia retórica de textualización que tiene implicancias estéticas en el sentido literario. Este bilingüismo es, en propiedad, una *señalización doble* hacia la escritura que refleja la tensión interlingüística en que

⁶³ López – Baralt, Mercedes. *Op. Cit.*, 1988, pág. 392

se encuentra composicionalmente el texto (visual o escrito). Es la tensión oralidad y escritura, pero a través de la escritura, por lo tanto es la tensión de la traducción en última instancia.

Con este tipo de señalización el texto visual está advirtiendo de una doble dependencia para la consecución de la verosimilitud, una doble dependencia que exige, por lo mismo, una doble competencia, una doble mirada por parte del receptor para la decodificación del sentido del texto, lo cual complejiza su comprensión, obstaculizada, sobre todo, por un grado de intraductibilidad inherente a la traducción lingüística. La doble señalización, en definitiva, pensamos que debe ser entendida como un recurso estético más para la solución simbólica de la tensión impuesta por la traducción en los términos andinos. En los dibujos las dos lenguas pueden convivir y dialogar *como si no se mezclaran*. Justamente por esto la re – traducción en Guaman Poma, tanto del mundo oral como del escrito: para identificar correctamente los elementos del mundo, en la lengua que corresponde y con las equivalencias que corresponden y así aclarar las equivocaciones producto del “caótico” mestizaje.

El dibujo titulado “Iulio / Chacra Ricui Chacra Cunacui Chaua Uarqum quilla” (*Dibujo 7*), que significa, según traduce Urioste: “Mes de la inspección de tierras, de la distribución de tierras”, nos ofrece un buen ejemplo de bilingüismo. Bajo este título bilingüe, donde buena parte está en quechua y no se traduce al castellano, se observa una escena donde dos hombres, uno sentado (a la derecha, punto de vista interno) y otro de pie (a la izquierda) se están calentando

con un gran fuego ubicado al centro del encuadre, el cual humea de un modo artificial, bifurcándose en “v” para dejar un espacio perfecto (al centro – arriba) para sol que, como en todos los casos, está personificado con un rostro humano. Sobre la cabeza del hombre que está sentado se lee: “ualla uiza - pontífize”, y bajo la base del fuego, en el suelo: “sacrificio”, para identificar la actividad.

Es interesante observar cómo nuevamente el texto escrito de la crónica extiende este uso interno en el dibujo, revelando la proyección del anclaje más allá de las fronteras del espacio visual. La señalización hacia un extra – texto escrito tensionado es evidente. En la página contigua leemos:

“Que en este mes becitauan las dichas sementerar y *chacaras* y repartían a los pobres de la sdichas chácara que sourauan; las dichas ualdías y rrealengas lo senbrauan para la comunidad y sapci. En este mes sacrificauan con otros cien carneros de color de *yauar*, *chunbe*; los quemauan en la plasa pública y con mil cuys blancos. Este sacrificio hazían para que no dañase el sol ni las aguas a las dichas comidas y sementerar y *chacaras*.”⁶⁴

Como se observa, Guaman Poma no traduce los términos quechuas (como hace con los cantos que con el tiempo pasarán a constituir parte del repertorio conocido en la actualidad como “poesía quechua”, y que ya analizamos antes), generando el efecto de una yuxtaposición que entorpece la comunicación

⁶⁴ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Op. Cit.*, 1987 [1615], pág. 240 [251]

intercultural, pero que ofrece la ventaja simbólica de una separación ideal entre las dos lenguas. La presencia, no obstante, de la traducción al interior del dibujo y de la crónica nos permite entender, no obstante, el hecho de que toda re – traducción es, en el fondo, otra traducción, otro intento de traslado y búsqueda de equivalencia entre dos sistemas lingüístico – cognitivos.

b) *Señalización a través del Relevo*

Respecto a la señalización a través de la función de relevo, nos parece importante resaltar el hecho de que, por medio de esta función, el texto visual se abre e integra no sólo a la escritura, sino también a la *escrituración* (que después devendrá en *literaturización*, según vimos en la “poesía quechua”). De tal manera, es que a través de esta función asistimos a la señalización, desde los dibujos, de la “poesía” quechua, el conjunto de cantos escritos en un quechua alfabetizado. Nos centraremos únicamente en esta función, pues nos parece que las otras que ofrece López – Baralt se encuentran más asociadas al mecanismo de *absolutización* del verosímil, ya que expresan el modo que adopta la escritura cuando la oralidad se cierra sobre sí misma. La “voz en *off*”, los diálogos y los monólogos remiten directamente a la oralidad, al énfasis que ésta le da a la comunicación personalizada y “cara a cara”.

Asimismo, y relacionado con esto último, el uso de los diálogos o monólogos en su modalidad bilingüe o monolingüe se vincula directamente con el

deseo utópico de la “mirada andina” de separar el texto traducido del texto traductor, por cuanto aparecen (como en el caso de la señalización bilingüe) cumpliendo el objetivo de simbolizar el ideal de evitar la mezcla, aun a pesar de la incomunicación y, por consiguiente, el conflicto que eso signifique. Recordemos que para Guaman Poma la única solución a la tensión de la conquista es una inversión del mundo (pachacuti) que restaure el orden perdido tras la llegada de los españoles. Como se verá, este ideal llega a representarse “literalmente” en una serie de dibujos donde los españoles e indios están espacialmente separados. Si el diálogo o el monólogo son monolingües o bilingües, la intraductibilidad queda de manifiesto y elevada a un rango de ideal, pues en ambos casos siempre uno de los dos participantes de la interacción (sean dos personajes o el cronista con el receptor) queda fuera del mensaje por desconocer total o parcialmente la “otra” lengua.

En el dibujo titulado: “De los *Ingas* i de su conzejo / *Pinas* / *Cárzeles*” (*Dibujo 8*) observamos la escena de un indio encucillado en el centro del encuadre sobre un suelo de adoquines de piedras y con un edificio atrás con dos puertas, una a cada lado de él simétricamente. Sobre su cabeza se lee: “huchayoc aqui”, que significa, según Urioste: “príncipe culpable”, pero que Guaman Poma traduce sólo como “prínsepe”. Abajo, como suele ser, se identifica el evento: “castigo”. Pero lo más interesante se encuentra a la altura de los pies del “prínsepe”, a su derecha. Allí vemos un texto de cinco líneas que está *señalizado por el personaje* “literalmente” con el dedo índice de su mano izquierda. El texto está escrito en quechua y dice:

“Yuyaymi apauan	[El pensamiento me lleva,
uacaymi apauan	El llanto me transporta,
Caycan soncuyta	Este mal corazón
Nacaycosacmi	Lo voy a sacrificar.
Harayharau	Haray, harawi
Pinas uaci	Cárcel
Uatay Uazi	Prisión
Cachariuytac”	¡Suéltame!] ⁶⁵

Como se ve, la transcripción que hace Urioste en verso denota la “potencialidad poética” que habría en este tipo de textos. Sin duda que lo mismo podría decirse, sin embargo, de algunos monólogos en quechua que presentan, en la traducción, características metafóricas y subjetivas notables. Es el caso, por ejemplo, del dibujo inmediatamente anterior titulado: “Castigo / Iusticia / Sancai / Inquisición” (*Dibujo 9*). Aquí podemos ver una escena de una persona (indio) que se encuentra sentado en el centro de un óvalo oscuro, rodeado de muchos animales (aves, reptiles, cuadrúpedos, etc.) que se orientan hacia él y con las dos manos sujetándose la cabeza por los costados. Bajo los ojos líneas sinuosas indican que está llorando. Entre este óvalo y el encuadre del dibujo queda un espacio, especialmente en las esquinas, aprovechado para incluir anotaciones. Sobre la cabeza del personaje, entre el título y la parte superior del óvalo, hay una anotación muy poco legible que dice: “yscay sonco auca”, y que Urioste traduce como: “traidor”. Luego, en cada esquina leemos, de izquierda a derecha (desde el punto de vista externo del observador) y siguiendo el orden de los punteros del reloj: “Yaya Pacha Camac, uanazac, yaya. Cay soncuypa yuyascanmi” [Padre

⁶⁵ La traducción y la disposición en verso es de J. L. Urioste, en la edición que usamos de Rolena Adorno y John Murra, la cual hemos citado en todas las otras oportunidades anteriores.

creador del mundo, voy escarmentar. Padre, es la memoria de mi corazón]⁶⁶
(extremo superior derecho); “Caypaccho yaya yumauarcanqui, mama uachauarcanqui” [¿Es para esto que me engendraste, padre y me pariste, madre?] (extremo superior izquierdo); “Maypim canqui huchazapapac camachic-Quispichiuay, runa Camac dios” [¿Dónde estás, creador del pecador? Creador del hombre, Dios, sálvame] (Extremo inferior derecho); “Zancay suclla micuuay huchazapa soncuyla” [Cárcel, cómeme de una vez éste mi corazón pecador] (extremo inferior izquierdo).

Si bien los textos no presentan una estructura rítmica similar al “canto” señalado por el personaje del dibujo 8, podemos afirmar que, en la traducción no hay tanta diferencia en cuanto al uso “metafórico”⁶⁷ del lenguaje. Tampoco el tono es tan distinto, sobre todo si se le compara con otros textos transcritos al quechua por Guaman Poma e insertos en el manuscrito original entre paréntesis de corchetes, en el capítulo “Músicas”. Allí se transcriben canciones que Urioste, atendiendo a su estructura interna y la recepción del lector occidental, dispone en versos, que no es la forma, al igual que en el dibujo 8, en que fueron escritos por Guaman Poma. Pensamos que, como las oraciones que nos ofrece Cristóbal de Molina el cuzqueño o las que el mismo Guaman Poma nos entrega en el capítulo de los “años, mezes”, donde el verso aparece como un recurso para la traducción sensual (ajustada a la lengua de llegada), así son los “lamentos” del dibujo 9. He aquí un ejemplo de una oración similar a estos lamentos, pero sí traducida en disposición versal:

⁶⁶ Las traducciones entre corchetes son de J. L. Urioste

⁶⁷ “Metafórico”, claro, desde un punto de vista racionalista.

“Ayauya, Uacaylli	[Ay, ay vestidos de llanto]
Ayauya, puypuylli	[Ay, ay vestidos de rojo]
Lluto puchac uamrayque	[tus hijos de orejas horadadas]
Uacallasunquim”	[te imploran]

Acauado – continúa Guaman Poma – estas oraciones, todos comienzan a dar critos y llanto y dize a gran bos alta:

“Runa Camac, micocpac rurac!
 [Creador del hombre, ¡hacedor de los que comen!]
 Uri Uira Cocha dios, maypim canqui?
 [Dios de los Wari Wira Qucha, ¿dónde estás?]
 Runayquiman yacoyquita unoyquita cacharimouay”
 [Envía, por favor, tu agua y lluvia a tus gentes!]

Independientemente de estas posibles inconsistencias asociadas a la actividad traductora y, más precisamente a la literaturización, la inclusión de este tipo de anotaciones operaría semióticamente como señalización de los cantos quechuas, los mismos que – como se sabe – han sido traducidos (interpretados) posteriormente como “poesía quechua”. Tales textos, en consecuencia, operan como extra – texto, en tanto aparecen como a lo cual requiere integrarse el dibujo para alcanzar una relativa verosimilitud ante los ojos de Felipe III. Los cantos, los lamentos, las oraciones, todos elementos orales, al ser “dibujados” al interior de algunos dibujos, remiten, sobre todo por su incomprendibilidad al estar expresados en otra lengua, al corpus potencialmente “literario” que nos entrega Guaman Poma en su crónica. A través de este particular modo, los dibujos no sólo se “integran” a un horizonte cultural occidental, sino también – aunque esto Guaman Poma no se lo propusiera – a un género literario occidental: la poesía lírica o simplemente la “poesía”. Los dibujos requieren integrarse también a esa práctica

oral de los cantos indígenas, pero escribiéndolos, graficándolos, señal inequívoca de la actividad re – traductora de la crónica. Re – escribir los cantos y entregarlos en una versión quechua que, al menos, parezca “original”, es el primer indicio de una identificación entre escribir y traducir. La aparente integración de la escritura a los dibujos es, desde la “mirada andina”, un “intento” de integrar la oralidad a la escritura a través de los dibujos. El eje articulador descansa en los dibujos y la escritura cumple la función (absurda) de “ilustrarlos”.

IV. 1.1.3.2 ***Absolutización: la imagen “amplía” la escritura***

Como movimiento semiótico inverso a la señalización, la *absolutización* es el mecanismo por el cual el texto visual intenta cerrarse sobre sí mismo, aislarse, independizarse del extra – texto, para no “diluirse” en la dinámica de alineación frente a lo “otro” y, por ende, alcanzar un valor de individualidad como texto. Tal dinámica permitiría, a su vez, la “liberación” simbólica de la oralidad respecto de la escritura, al adquirir la oralidad el comportamiento de un verosímil a causa de la escrituración/literaturización. Al entrar la oralidad en la letra continúa su lucha por la independencia a través de las formas de la ficción occidental, modalidad única que no obliga a una relación de dependencia lógica irrestricta al extra – texto como es el caso de lo que sucede con los “documentos”, género al que pertenecen se suyo las crónicas, pero que en el caso hispanoamericano se encuentran tensionadas por la traducción, hasta el punto de que algunas, como la de Guaman Poma o la del Inca Garcilaso, hacen de esta tensión un espectáculo, elevándola a un plano estético – literario, constituyéndose así, desde entonces, los dos pilares más representativos de una suerte de matriz estético – literaria, generadora de una literatura hispanoamericana diferenciada por hacer de la temprana identificación entre escribir y traducir, directa o indirectamente, un *modo* de representación de la realidad.

La absolutización de los textos visuales en la *Nueva crónica* implica, en este sentido, el movimiento por el cual se produce el efecto estético de que los dibujos *arrastran* a la escritura hacia la lógica de la oralidad, a causa de la

separación que ésta última lleva a cabo respecto de aquella. Tal dinámica de separación, como hemos dicho, correspondería a la expresión más patente de la estética traductiva, en tanto la inversión de los roles textuales deja de manifiesto a nivel simbólico el ideal andino de la separación (“imposible”) entre texto traductor y texto – traducido y, por extensión, la necesaria doble lectura exigida por el texto para el acceso cabal a su sentido.

Al igual que la señalización, por medio de las anotaciones en los dibujos opera, desde la “mirada andina” como anclaje del texto visual, los dibujos, en la absolutización operarían como *relevando* a la escritura, es decir, “ampliándola”, según los términos en que lo define, como vimos, López Baralt. Para ello, el texto visual lleva a cabo este movimiento a través de la articulación de una retórica “andina” que subvierte el sentido global del texto. Más allá del significante identificado con la retórica eclesiástica europea, los dibujos de la *Nueva Crónica* articulan subtextualmente una serie de categorías orales andinas que sólo cobran existencia en el plano connotativo del uso de la lengua. Tales categorías, vinculadas semióticamente al texto oral traducido, pasan a constituirse en significantes de un *significado “otro”, observable* desde el punto de vista de la “mirada andina”, dando paso a la posibilidad de una recepción también “otra” del mensaje visual y, por extensión, de toda la crónica, gracias a la posición “generadora” que los dibujos ocupan más allá, incluso, de todas las consideraciones composicionales que antes hemos señalado. La absolutización revelaría semióticamente el alcance de este protagonismo de los dibujos en la *Nueva crónica*. Por medio de la inversión de los roles textuales, la imagen amplía

al texto escrito y la oralidad se separa simbólicamente de la escritura. Los dibujos, sucedáneos de la oralidad, pasan a operar como textos *contra – traductores*, generadores del sentido y no como meros apoyos “ilustrativos” de la escritura.

“If the reader – escribe Adorno – 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”.⁶⁸

Tal predominancia de los dibujos, posibilitada por la inversión textual, produciría como algunos *efectos estéticos* de importante consideración para la recepción del texto:

1. La impresión de que el texto oral, a través de los dibujos, *absorbe* (tesis de Wachtel y Ossio) a la escritura.

⁶⁸ Adorno, Rolena. “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). En: Adorno, Rolena y Boserup, Iván. *New Studies of the autograph Manuscript of Felipe Guaman poma de Ayala’s Nueva corónica y buen gobierno*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2003, pág. 55

2. La impresión de que el texto traductor y el texto traducido se *separan* (el texto oral traducido se independiza y libera del texto escrito traductor)

3. La impresión de que el texto oral subvierte totalmente el sentido de la escritura, ampliándola por aparecer como *insuficiente* para dar cuenta de la “verdad”. Los dibujos entregan más información de la que la escritura puede ofrecer.

Como se ve, al contrario de lo que veíamos que ocurría en la “poesía quechua”, ahora son las *marcas de oralidad* las que operan *literariamente*, ocupando simbólicamente el lugar tradicional reservado para la escritura.

Pasemos, entonces, a la revisión de este mecanismo tan importante para la constitución del sentido en la *Nueva crónica*, por medio de su ejemplificación en dos planos: el de la relación *retórica europea –retórica visual “andina”*, primero, y el de la relación *dibujo – anotaciones*, después.

a) *Relación retórica andina – retórica europea*

A simple vista, no cabe duda, que la primera asociación que establece el lector occidental culto al enfrentarse a la *Nueva Crónica* 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, 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 crónica* 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.”⁶⁹

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

⁶⁹ Adorno, Rolena. *Op. Cit.*, 1987, págs. XXVI – XXVII

se estaba considerando y de la habilidad del predicador para presentarlo ante los ojos del oyente: *propongámosle como patente a sus ojos.*⁷⁰

Como se ve, en efecto, la imagen aparece en la *Nueva crónica* cumpliendo un rol primordial de articulación de los elementos más significativos que el extra – texto escrito ofrece a Guaman Poma para llevar a cabo su alegato con persuasión. En tal sentido, todos los símbolos pertenecientes a la tradición cristiana y a la cultura europea, incluyendo los estilos de la composición y los referentes figurativos, deben ser considerados como vinculados semióticamente al mecanismo de señalización, visto en el subcapítulo anterior. Hemos, sin embargo, preferido incluirlos en este apartado para favorecer a la explicación de la retórica andina, pues en relación con ella es que aquella cobra pleno sentido. La inversión simbólica que opera en los dibujos sólo puede entenderse en contraste con la retórica europea; es más, sin ella la retórica andina queda desprovista de su función dialéctica más relevante.

Como ya hemos señalado en otro momento, el hallazgo de la presencia de un modelo visual implícito tras la apariencia occidental de los dibujos de Guaman Poma, según algunos investigadores, revela el profundo e indiscutible indigenismo de la *Nueva crónica*, indigenismo que subvierte desde el interior el contenido europeo del texto. Tal situación se puede apreciar, como lo han hecho ver con total claridad Adorno y, en particular, López – Baralt.

⁷⁰ Adorno, Rolena. *Idem.*, 1987, pág. XXIX

“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.”⁷¹

La “manipulación” de los códigos a que hace referencia la autora corresponde a lo que nosotros hemos distinguido por inversión de los roles textuales al posicionar a la traducción como marco explicativo anterior al de la relación oralidad – escritura. Asimismo, la “polisemia”, a su vez, corresponde a la “elevación” estética de la tensión traductiva, a partir de la identificación profunda entre escritura y traducción, primero, y literatura y re – traducción, después.

⁷¹ López –Baralt, Mercedes. *Op. Cit.*, 1988, pág. 195

Como vimos en el capítulo anterior sobre la “mirada andina” y el comportamiento del texto traducido como texto traductor (re – traductor), el esquema de Coricancha (*Dibujo 10a-b*), graficado por Juan de Santa Cruz Pachacuti Yamki, es recogido por López – Baralt y Adorno, como modelo latente que organiza las categorías estructurales de las relaciones y posiciones entre los distintos elementos en los dibujos. Siguiendo a Zuidema e Isbell⁷², estos autores observan dicha latencia andina en las coincidencias estructurales que habrían entre este modelo latente y el deseo de inversión (pachacuti) que cruza transversalmente la crónica.

Básicamente, esta coincidencia supone que todos los elementos situados a la derecha del dibujo (punto de vista interno) son “masculinos” (*hanan*: arriba), mientras que los que se encuentran a la izquierda serían “femeninos” (*hurin*: abajo). Los elementos situados, por el contrario, en el eje central tendrían un valor neutral para Zuidema, punto discutido por Isbell, que lo considera más bien como la representación de la combinación necesaria de los elementos masculinos y femeninos.

Muchos pueden ser los ejemplos de la presencia implícita del esquema de Coricancha en el texto visual, sin embargo, quizás ninguno sea mejor que el segundo dibujo, ya citado antes, titulado “Crio Dios al Mundo / entregó a Adán y a Eua” (*Dibujo 2*). Allí vemos claramente cómo los elementos están organizados de

⁷² Ambos autores han interpretado el esquema de Coricancha (Cf. Zuidema, Tom. *El Cuzco*, Ms. inédito de 1969; Isbell, Billie Jean. “La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual andina”. En: *Estudios andinos*, Lima, 1976. Citado por Mercedes López – Baralt)

tal manera que a la derecha (punto de vista interior) se encuentran los elementos masculinos (Adán, el sol) y a la izquierda los femeninos (Eva, la luna). De la unión de ambos se deduce que saldrá el ser humano, gracias a la mediación de Dios que ocupa evidentemente la posición neutral “generadora” correspondiente a Viracocha en el esquema del Coricancha. La transposición del esquema andino al cristiano se hace evidente cuando se advierte que la tripartición (Adán–Dios–Eva) aparente se convierte, primero, en una cuatripartición (Adán–Eva–Sol–Luna), para dar paso finalmente a la quintipartición⁷³ (Adán – Sol – DIOS – Luna – Eva).

Algo similar puede observarse en el dibujo titulado “El primer mundo / Adán – Eua” (*Dibujo 11*). Allí, otra vez, lo masculino está a la derecha (Adán, sol) y lo femenino a la izquierda (Eva, luna). La única diferencia aquí es que no está explícito el eje para la división derecha – izquierda, sin embargo, el niño, como producto de combinación de los dos elementos señala la complementariedad entre ambos e indirectamente su necesaria separación conceptual.

Ahora bien, poco a poco, a medida que avanza la narración podemos observar cómo se va produciendo la desviación del modelo de base. En el dibujo titulado: “Primer de generación de indios / Uari Viracocha Runa” (*Dibujo 12*) observamos que el esquema a seguir es el mismo de antes en cuanto a la posición fija de los elementos masculino – femenino, pero con una notable diferencia: el sol ya no está a la derecha (sobre Adán), sino a la izquierda (sobre Eva).

⁷³ A esta forma se le conoce también como “quincuncio” y parece estar muy generalizada entre las culturas precolombinas.

A partir de este enfoque se despliegan otros tres que igualmente contribuyen a la demostración de esta latencia andina. Esencialmente podemos citar dos más, a partir de la sistematización de López - Baralt: la *configuración simbólica del espacio incaico*, el *simbolismo vertical hanan / hurin* y la *subversión de la estructura simbólica de dominación y subordinación*.

Por “configuración simbólica del espacio incaico” se hace referencia básicamente a la cuatripartición “mítica” del imperio incaico o Tawantinsuyu (“Tawan” significa *cuatro*), hecho del cual dan noticia tanto Guaman Poma como el Inca Garcilaso.

“As de sauer – escribe Guaman Poma en el capítulo sobre el “Mapamundi de las Indias” – que todo el rreyno tenía quatro rreys, quatro partes: Chinchay Suyo a la mano derecha al poniente del sol; arriua a la montaña hacia la mar del Norte Ande Suyo; da donde naze el sol a la mano esquierda hacia Chile Colla Suyo; hacia la mar de Sur Conde Suyo. Estos dichos quatro partes tornó a partir a dos partes: yngas Hanan Cuzco al poniente Chinchay Suyo, Lurín Cuzco al saliente del sol, Colla Suyo a la mano esquierda. Y acá cae en medio la cauesa y corte del rreyno, la gran ciudad del Cuzco.”⁷⁴

Por su parte el Inca Garcilaso, afirma en el capítulo XI, Libro Segundo:

⁷⁴ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Op. Cit.*, 1987 [1615], pág. 1075 – 1076 [1000]

“Los Reyes Incas dividieron su Imperio en cuatro partes, que llamaron Tahuantinsuyo, que quiere decir las cuatro partes del mundo, conforme a las cuatro partes principales del cielo: oriente, poniente, septentrión y mediodía. Pusieron por punto o centro la ciudad del Cuzco, que en la lengua particular de los Incas quiere decir ombligo de la tierra: llamáronla con buena semejanza ombligo, porque todo el Perú es largo y angosto como un cuerpo humano, y aquella ciudad está casi en medio. Llamaron a la parte del oriente Antisuyu, por una provincia llamada Anti que está al oriente, por la cual también llaman Anti a toda aquella gran cordillera de sierra nevada que pasa al oriente del Perú, por dar a entender que está al oriente. Llamaron Cuntisuyu a la parte de poniente, por otra provincia muy pequeña llamada Cunti. A la parte del norte llamaron Chinchasuyu, por una gran provincia llamada Chincha, que está al norte de la ciudad. Y al distrito del mediodía llamaron Collasuyu, por otra grandísima provincia llamada Colla, que está al sur.”⁷⁵

Probablemente no haya un mejor ejemplo de esto en toda la *Nueva crónica* que el famoso “Mapa Mundi” (*Dibujo 13*). Este dibujo evidencia claramente los principios de dualidad que rigen la organización espacial: dos astros, dos gobernantes (Inca y Coya: masculino y femenino); cuatripartición: cuatro *suyus* y quintipartición: cuatro *suyus* en torno a un centro, el Cuzco. Sin embargo, como en el ejemplo de los primeros indios, los elementos están masculino – femenino

⁷⁵ Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales*, México, Porrúa, 1998 [1609], págs. 66 – 67 [Libro II, XI]

(hanan – hurin) están invertidos: el sol se encuentra a la izquierda y la luna a la derecha, connotando la noción del “mundo al revés” que moviliza su “carta”. Sobre este punto ha escrito Wachtel:

“Al final de su crónica, Guamán Poma dibuja un mapamundi o mapa de Indias (Guaman Poma 1936: ff. 983 – 984). Este parece, a primera vista, un mapa español: el autor representa las ciudades en perspectiva, indica el curso de los ríos, y hasta cuadricula su plano con grados de longitud y latitud. Pero un examen atento revela que este cuadriculado no corresponde a nada. En efecto, el Perú de Guamán Poma se ordena alrededor de dos diagonales que delimitan las antiguas zonas del Imperio Incaico: Chinchaysuyo al oeste, Antisuyo al norte, Collasuyo al este y Cuntisuyo al sur. Estas son explícitamente designadas en el mapa, y Guamán Poma dibuja a sus cuatro gobernantes, acompañado de sus esposas. El gobernador de Chinchaysuyo es nada menos que Capac Guamanchawa, de quien Guamán Poma dice ser nieto; a su izquierda, la princesa Poma Gualca; encima de los dos antepasados figura el escudo de Chinchaysuyo, compuesto por el Halcón (guamán) y el puma (poma). Utiliza la misma disposición para las otras cuatro zonas del imperio: el autor inscribe cada vez el nombre del personaje encima del dibujo que lo representa, así como sus armas. Hecho notable: las dos diagonales se cruzan en el Cuzco y la antigua capital se sitúa exactamente en el centro del mapa, rodeada armoniosamente por

las cuatro provincias. Desde hacía tiempo, Lima era capital del virreinato, pero en el espíritu de Guamán Poma el Cuzco sigue siendo el centro del universo. Por encima de la ciudad hace el dibujo del décimo Inca, Tupac Yupanqui, acompañado de Mama Ocllo. Dos escudos de armas rodean la imagen del Inca: el del Papa y el del rey de España.

Dejemos por el momento el problema de estos escudos. No cabe duda de que estamos ante una representación puramente indígena del universo, o por lo menos de las Indias, cuyos principios de organización nos está permitido definir por los comentarios del autor.”⁷⁶

Como se deduce de las palabras de Wachtel, el proceso de desviación del modelo (inversión masculino – femenino) se proyecta sobre las categorías Hanan – Hurin, respectivamente, invirtiéndolas, lo que en sí mismo debe ser considerado como una plasmación simbólica (estética) del ideal de la separación entre texto - traductor (*Hanan*) y texto – traducido (*Hurin*). La división cuatripartita del mundo, así, aparece claramente como una extrapolación del dualismo del Cuzco, a la vez que como un modo velado de indicar que la inversión que opera a ese nivel es proyectable sobre todo el universo. Sobre este punto continúa Wachtel:

“Las zonas dispuestas alrededor del Cuzco entran, en efecto, dentro de un sistema de clasificación y se ordenan de acuerdo a una

⁷⁶ Wachtel, Nathan. *Op. Cit.*, 1973, pág. 175 -177

jerarquía. Se sabe que el Cuzco estaba dividido en dos mitades, Hanan Cuzco o Alto Cuzco, por el lado de Chinchaysuyu, y Hurin Cuzco o Bajo Cuzco, por el lado de Collasuyu. Las provincias del Imperio están igualmente divididas en dos partes: Chinchaysuyu y Antisuyu están situadas, en el mapa de Guamán Poma y con relación al Cuzco, a la derecha y en la parte alta, mientras que Collasuyu y Antisuyu se sitúan a la izquierda y en la parte baja.”⁷⁷

Como ejemplo del *simbolismo vertical hanan / hurin* sin duda que encontramos también muchos en la *Nueva crónica*. Es el caso del capítulo “Conquista”, donde encontramos el dibujo titulado: “Conquista / Capitán Luis de Ava / los de Aiala” (*Dibujo 14*). En esta imagen vemos claramente cómo la posición Hanan se identifica con los poderosos, mientras que la Hurin con los débiles. En la escena, un español montado a caballo pisotea y da muerte a un indio caído. El español al estar arriba ocupa una posición Hanan (masculino, poderoso) y el indio al estar abajo una posición Hurin (femenino, derrotado), todo lo cual tiene de fondo la visión andina del “mundo al revés”, es decir, del *pachacuti* como principio metafísico explicativo de la conquista desde el punto de vista andino.

Pero quizás no haya otro ejemplo tan gráfico y dramático como el que nos ofrece el dibujo titulado: “Buen gobierno / A Topa Amaro le cor / tan la cavesa en el Cvzco” (*Dibujo 15*). El dibujo se encuentra literalmente dividido por una línea

⁷⁷ Wachtel, Nathan. *Idem*, 1973, pág. 177

horizontal, lo que separa el encuadre en dos escenas que, aunque relacionadas narrativamente, no se tocan visualmente. En la posición de arriba vemos el momento fatal en que los españoles están a punto de cortarle la cabeza al Inca *Topa Amaro*. Mientras esto sucede arriba, abajo apreciamos a un grupo de indios llorando desconsoladamente y con las manos juntas en señal de oración y ruego, por cuanto sus cabezas están claramente inclinadas hacia arriba.

Como ejemplo de *subversión de la estructura simbólica de dominación y subordinación*, objetivo último de la *Nueva crónica*, podríamos indicar también una larga serie de ejemplos similares a lo que apreciamos en el dibujo titulado: “Pontifical Mundo”, (*Dibujo 16*) perteneciente al capítulo “Cómo Dios ordenó la dicha Historia”. Allí vemos lo que podría considerarse un *anuncio* del ideal de inversión al que aspira Guaman Poma. En la imagen la concepción andina *Hanan – Hurin* se encuentra expresada en todo su esplendor. Bajo el título observamos que el encuadre está dividido casi exactamente por la mitad con una línea horizontal, separando claramente dos imágenes: arriba una vista general de las “Indias del Pirú” y abajo una vista general de Castilla. En ambos casos se observan cinco edificios organizados como un quincuncio (a la forma de un cuadrilátero con un centro en el cruce de sus diagonales), lo que indica el principio dualista y, por extensión, la cuatripartición más un eje neutral combinador ($2 + 2 = 5$). Los vencedores (*Hanan = arriba*) se encuentran en la posición de los vencidos (*Hurin = abajo*) y viceversa. El sol, como símbolo *Hanan* por excelencia se encuentra, como en el Coricancha, en la posición más alta y en el centro, estableciendo analogía con Viracocha, la fuerza generadora de la vida. En las

anotaciones al dibujo leemos: “las Yndias del Pirú en lo alto de España”, en el dibujo de arriba; mientras que en el dibujo de abajo: “Castilla en lo auajo de las Yndias”. En el texto que acompaña el dibujo, al dorso de él, leemos bajo el título “Cilla”:

“En este tiempo se descubrió las Yndias del Piru, y ubo nueua en toda Castilla y Roma de cómo era tierra en el día, yndia, más alto grado que toda Castilla y Roma y Turquía. Y acá fue llamado tierra en el día, yndia, tierra de riqueza de oro, plata.”⁷⁸

Una observación atenta de los dibujos desde esta perspectiva nos permite advertir cómo este ideal 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 andina⁷⁹. 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 a la que el texto escrito no alcanza por sus procedimientos normales, viéndose forzado a la literaturización para lograr un rango de

⁷⁸ Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Op. Cit.*, 1987 [1615], pág. 40 [42]

⁷⁹ La evidencia de este rasgo otorgaría, por lo tanto, consistencia a la hipótesis de un lector “múltiple” o “diglósico” implícito en la *Nueva crónica*.

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*⁸⁰ – haciéndose de ella para “lograrlo”⁸¹.

Un buen ejemplo de esto lo encontramos en el dibujo titulado: “Conquista / Guaina Capac Candia / Inga Español” (*Dibujo 17*). 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*⁸² que el español entiende lo que dice el indio. Junto a la boca de cada uno

⁸⁰ La expresión está recogida de Beatriz Pastor y se refiere a la artimaña de utilizar formas canónicas, reconocidas o prestigiosas para *subvertirlas desde adentro*, como nos enseña la literatura griega con el famoso Caballo de Troya. (Cf. Pastor, Beatriz. *El discurso narrativo de la conquista de América: mitificación y emergencia*, La Habana, Casa de las Américas, 1983

⁸¹ Simbólicamente, insistimos, pues de otra manera resulta sencillamente imposible usando la escritura.

⁸² En esto no hay que engañarse, pues la comunicación entre ambos es sólo un recurso persuasivo más que, al mismo tiempo, está al servicio de la inversión. Bástenos para demostrarlo tres detalles. Primero, el sarcasmo de la pregunta, que hace referencia directamente a la ambición de los españoles denunciada en el texto, y la respuesta “ingenua” (desde el punto de vista andino) del español que se acusa a sí mismo reconociéndolo. Es el humor negro de Guaman Poma y su uso retórico de la parodia. Segundo, ese diálogo sólo es posible si el español sabe quechua, lo cual es un mensaje implícito al receptor europeo que evidentemente no sabe y que sólo podrá “leer” lo que dice el español, potenciándose aún más la ridiculización de la respuesta del español al verle diciendo que “come oro” sin saber por qué razón lo dice. Aunque hay comunicación, el lector realmente no entiende cabalmente el diálogo, poniendo paradójicamente la “comunicación” como un espectáculo de la “incomunicación” intercultural y la burla. Tercero, sólo el español debe ser bilingüe, lo que indica el valor de la separación lingüística para los indios. El indio habla “su” lengua, que es como “debe ser”, lo que deja claro que el español es el invasor. La codicia les hace decir “aberraciones” a los españoles, pero la traducción también, entendida ésta como situación comunicativa, lo que puede remitir indirectamente – como una vuelta de mano – al Tercer Concilio y los sermones de los “padres” de la iglesia de quienes se burla Guaman Poma.

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”. 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”. 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”. 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 arrodilla 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 “elegidos”⁸³.

b) *Relación dibujo – anotaciones*

Llegado a este punto, sólo nos resta abordar un aspecto más relativo a la absolutización del texto visual como máxima expresión, en la *Nueva crónica*, de la “elevación” estética que incide sobre la traducción al incorporarse, por

⁸³ Usamos esta palabra a propósito para resaltar el rasgo *mesiánico* que ha advertido Juan Ossio en la *Nueva crónica*, según señalamos en capítulo anterior.

identificación con la escritura, como agente articulador de la dinámica interna del la relación texto / extra – texto. Así, al pasar a comportarse el texto oral traducido en texto re – 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 la traducción instrumental.

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). De ese modo, pensamos que la presente investigación contribuye precisamente en este punto, al proporcionar una explicación para un fenómeno atribuido a la estereotipada relación de conflicto entre oralidad y escritura.

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*⁸⁴ toda su potencialidad oral, y la segunda, que los dibujos mismos expresan este comportamiento (de la verosimilitud estético – 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).

Sobre 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, según observáramos en el subcapítulo sobre la *señalización*, todos los cuales se combinan con la “voz en off”⁸⁵ del autor implícito (el cronista, Guaman Poma). Si bien desde la interpretación occidental que hace López – Baralt estas anotaciones aparecen (porque lo son desde ese punto de vista) como *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 crónica*.

⁸⁴ Decimos “revela” y no “desarrolla”, justamente porque pensamos que lo que “hacen” los dibujos es *potenciar* una posibilidad latente en la escritura, no crearla.

⁸⁵ Cf. López – Baralt, Mercedes. *Op. Cit.*, 1988

Siguiendo esta lógica, entonces, los monólogos y diálogos corresponderían a un nivel diegético distinto 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 narrador⁸⁶. 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.. Debido a que ya analizamos estas funciones antes, no nos parece necesario volver sobre ellas. Quizás, sin embargo, valga 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.

“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

⁸⁶ De alguna manera esta doble función oral, a nivel de los personajes o del narrador, articula las mismas tensiones que existe en una crónica como la de Guaman Poma donde él es narrador – autor y personaje de su “historia”. Los personajes parecen “comentar” también el contenido de los dibujos (de la crónica) y, en esa medida, cumplen una función también narrativa. Esta tensión se corresponde teóricamente con las distinciones de narrador – narrador representado (Tzvetan Todorov) y de narración extra-diegética – intradiegética (Gérard Genette). Cf. Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998; Bal, Mieke. *Teoría de la Narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1998

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.”⁸⁷

Aunque no lo dice la investigadora, la “voz en off” contribuye de igual forma a este propósito, pues la presencia del “comentario” autorial (semióticamente externo al texto) potencia la recepción testimonial en términos documentales. Le da “vida”, pero en el sentido de un realismo ligado a la noción de verdad, más que de posibilidad – credibilidad. Ambos recursos combinados, por lo tanto, suman sus fuerzas – como en la comunicación literario - ficcional – para alcanzar el grado de verosimilitud necesaria ante el siempre resistente e incrédulo receptor.

Así, pues, sólo nos quedan los dibujos de “separación” que, como anunciamos antes, expresan tanto el mecanismo de absolutización (independencia de la oralidad respecto de la escritura) como el ideal andino de la “separación”. En tal sentido, proponemos ver en estos dibujos la más patente manifestación de la elevación de la traducción a un plano estético, por cuanto estas imágenes revelan el máximo grado de compenetración entre todos los elementos tensionados, tanto al nivel de la escritura, la oralidad, la verosimilitud y la traducción.

⁸⁷ López – Baralt, Mercedes. *Op. Cit.*, 1988, pág. 394 – 395

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 Texto traductor (escritura) – Texto traducido (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 es “posible” y se vuelve *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 crónica*.

Los dibujos que a continuación señalamos expresan visualmente no sólo el ideal andino de separación Hanan – Hurin, sino por extensión, la separación simbólica (propiciada por la verosimilitud: escrituración → literaturización) entre texto traductor y texto traducido. Separación, claro, imposible realmente, puesto que se trata de una re – traducción, por cual la competencia textual continúa, sólo que invertida la relación de poder y desplazada a un plano utópico – connotativo propiamente “literario”. 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 andino 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”. En las imágenes se plasma la conjugación más exquisita de todas las identificaciones que ofrecía la situación colonial, donde la de Hanan – Hurin con Texto traductor – texto traducido

cobra gran simbolismo pues articula el marco más profundo de sentido que envuelve a la crónica a la luz de la relación oralidad y escritura: la imposibilidad de separar uno sin separar también lo otro. La compenetración es tan fuerte que ya nada puede ser realmente separado. La situación “original” se ha perdido para siempre, 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. Para eso aprovecha la identificación entre las tensiones del verosímil y las de la traducción, invirtiendo los roles textuales internos que harán que la separación Hanan – Hurin sea posible por medio de una absolutización del texto traducido oral (re – traductor), es decir, una separación simbólica del extra – texto escrito. Es una solución - creemos que hay que convenir en ello – *sui generis* o, por lo menos, muy creativa que abrirá posteriormente caminos estéticos insospechados para una 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”, 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” (*dibujo 18*), donde se lee el comentario en “off”

inmediatamente abajo: “el padre y prende y manda, no lo pudiendo hazello ciendo cura y beneficiado”. 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 engrillados, 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*” (Dibujo 19). 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” (Dibujo 20), 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 (intraductibilidad) 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.” 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, *galeraman* carcoscayqui [*Te voy a colgar, te voy a expulsar a las galeras*], pleytista uellaco

yndio” 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. Como observamos antes, para Zuidema este eje correspondiente a la posición simbólica de Viracocha en el esquema de Coricancha, es neutral, mientras que para en Isbell más bien simboliza un principio de necesario de unión de los contrarios. Como sea, el texto bilingüe ocupa el centro y es el eje que, en otras ocasiones ocuparía Viracocha, el Inca, Dios, etc., cualquier principio *generador de movimiento* y, por lo tanto, “vida”.

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 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 es la prueba fehaciente, desde su propia lógica, del lugar protagónico que ésta ocupa para poder comunicarse con los códigos culturales que lo oprimen.

La traducción, en el centro de la relación entre oralidad y escritura ofrece el único instrumento más potente que la escritura en sí misma: la re – traducción, es decir, la inversión de los roles textuales a partir del supuesto (comprobado para Guaman Poma) de que ya no se puede deshacer la conquista ni la traducción y que, por lo tanto, sólo se puede hacer lo “posible” y lo “creíble”: refugiarse en lo simbólico tras la cara amable de los significantes, que es, en realidad, nada más que subvertir el sentido de la escritura, así como el Tercer Concilio Limense subvirtió el sentido de la oralidad andina hasta límites irrisorios. Si los españoles traducen el evangelio al quechua (inventado por los españoles), pero ajustándolo a las necesidades del español (Lengua de Partida) y no del quechua (Lengua de Llegada), pues Guaman Poma re – traduce la escritura ajustándose a las necesidades del quechua (Lengua de Partida “simbólica”) y no a las del español (Lengua de Llegada “simbólica”). Ambos métodos, como se ve en el cronista andino, son un absurdo traductológico y están condenados al fracaso comunicacional, aunque no necesariamente al estético.

La generación de sentido de los 398 dibujos de la *Nueva crónica* permiten hablar de ellos como una *matriz generadora*, pero su capacidad de simbolizar tan

claramente las diferentes identificaciones entre oralidad, escritura y traducción, donde ésta aparece en una posición central, literalmente “generadora”, nos permite hablar del texto visual como un espacio para la representación simbólica de la traducción como una *matriz estética*, porque si los dibujos re – escriben la escritura, en el fondo también la re – traducen, convirtiendo (sin proponérselo) esas tensiones en una solución estética, una auténtica “poética” de la re – escritura o, quizás mejor dicho: en una *poética de la incipiente traductividad* hispanoamericana.

IV.1.2 Inca Garcilaso: la confianza en la traducción y la escritura como texto re traductor “literal”

Nos corresponde, en lo que sigue, abordar los *Comentarios reales*⁸⁸ del Inca Garcilaso de la Vega, según la perspectiva teórica que hasta aquí hemos venido sosteniendo, en el sentido que la traducción de las primeras transcripciones orales – según se ve con en el transcurrir del tiempo – habrían instalado una tensión decisiva para la articulación estética de las primeras “letras” hispanoamericanas, cuestión hasta aquí observable tanto en las primeras transcripciones del quechua (“poesía quechua”) como en la *Nueva Crónica y buen Gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala.

La importancia de incluir los *Comentarios* en el análisis radica fundamentalmente en el hecho de que con esta obra se introduce una perspectiva distinta, aunque complementaria a la de la *Nueva crónica*. Distinta por cuanto en los *Comentarios* asistimos a lo que quizás sea el primer y más conspicuo *espectáculo letrado de la confianza en la traducción* como modo de articular una escritura “propia” hispanoamericana. Y complementaria, en cuanto a que esta *confianza* completa la visión general de los dos grandes caminos estéticos por donde parece haberse encauzado la posterior literatura del “Nuevo Mundo”. Mientras Guaman Poma intenta desesperadamente “separar” y “subvertir” los textos traductor (escrito) y traducido (oral), el Inca Garcilaso intentará “unir”,

⁸⁸ Como es sabido, los *Comentarios reales* incluyen, a modo de segunda parte, la *Historia general del Perú*, terminada poco después de los *Comentarios* y publicada póstumamente en 1617. Por simplificar, en adelante citamos la primera parte simplemente como *Comentarios*.

“armonizar” los contrarios, abriendo una línea más “europeizante” de mestizaje, en tanto su re – traducción no implica ninguna inversión de los roles textuales (*texto traducido* como *texto re – traductor*), sino más bien la afirmación y profundización de la tendencia traductora europea del siglo XVI, ligada a su práctica tradicional como una estrategia de comunicación “posible” y “perfectible” (el texto traductor escrito *puede*, bajo ciertas supuestas condiciones inexcusables, alcanzar el texto traducido oral (el original)). En este sentido, podemos afirmar que la escritura de Garcilaso se presenta “literalmente” como una re - traducción, un “volver a traducir” que busca mejorar lo ya hecho, pero sin desviarse del camino tradicional, esto es, confiando en las posibilidades del método y, sobre todo, en su conocimiento de las dos lenguas y los dos mundos, tal como lo afirma en el “proemio al lector”:

“Aunque ha habido españoles curiosos que han escrito las repúblicas del Nuevo Mundo, como la de México y la del Perú y las de otros reinos de aquella gentilidad, no ha sido con la relación entera que de ellos se pudiera dar, que lo he notado particularmente en las cosas que del Perú he visto escritas, de las cuales, como natural de la ciudad del Cuzco, que fue otra Roma en aquel Imperio, tengo más larga y clara noticia que la que hasta ahora los escritores han dado. Verdad es que tocan muchas cosas de las muy grandes que aquella república tuvo, pero escríbenlas tan cortamente que aun las muy notorias para mi (de la manera que las dicen) las entiendo mal. Por lo cual, forzado del amor natural de la patria, me

ofrecí al trabajo de escribir estos *Comentarios*, donde clara y distintamente se verán las cosas que en aquella república había antes de los españoles, así en los ritos de su vana religión como en el gobierno que en paz y en guerra sus Reyes tuvieron, y todo lo demás que de aquellos indios se puede decir, desde lo más ínfimo del ejercicio de los vasallos hasta lo más alto de la corona real. Escribimos solamente del Imperio de los Incas, sin entrar en otras monarquías, porque no tengo la noticia de ellas que de ésta. En el discurso de la historia protestamos la verdad de ella, y que no diremos cosa grande que no sea autorizándola con los mismos historiadores españoles que la tocaron en parte o en todo; que mi intención no es contradecirles, sino de servirles de comento y glosa y de intérprete en muchos vocablos indios que, como extranjeros en aquella lengua, interpretaron fuera de la propiedad de ella, según que largamente se verá en el discurso de la historia, la cual ofrezco a la piedad del que leyere, no con pretensión de otro interés que de servir a la república cristiana.”⁸⁹

Es precisamente de esta función de “intérprete” de la que hace gala Garcilaso, cuestión sobre la que han reparado, por lo demás, múltiples investigadores, a propósito de la clara influencia humanista que exhibe y, en particular, el neoplatonismo “armonizador” que parece orientar constantemente el objetivo de su pluma. Tal rasgo, sin embargo y por extraño que parezca, no ha

⁸⁹ Garcilaso de la Vega, Inca. *Op.Cit.*, 1998 [1609], pág., 4

sido suficientemente vinculado al fenómeno de la traducción. Aparte de los valiosos trabajos de algunos investigadores como Susana Jakfalvi o Alberto Escobar, la bibliografía mayoritaria sobre el Inca parece conformarse con sólo mencionar este fenómeno “traductivo” de la obra de Garcilaso, es decir, en cuanto que la traducción no es un hecho externo o meramente “inspirador” de los *Comentarios*, sino que encauza su pluma, se instala en el centro “edificante” de la obra, haciéndola posible hasta el punto de otorgarle “originalidad”.

“La percepción – escribe Alberto Escobar – de un concreto problema lingüístico (la *no comunicación*) sirve de carril al curso de los *Comentarios*, mientras el autor distribuye la materia historiable cautivado por esa intuición dominante. La necesidad de reestablecer el *diálogo* y la *verdad*, fin alcanzable únicamente merced al *intérprete*, se enseñorea de la obra y corrobora la extraordinaria cohesión, la autonomía de la llamada *primera parte* de los *Comentarios*, y desvela así un posible principio rector en la interpretación integral de este libro. Entretanto, en forma inadvertida surgió un nuevo perfil de Garcilaso: el del lingüista, y rescatada la verdad histórica por virtud de la *palabra*, la complejidad de ésta en tanto fenómeno cultural, y la actitud del Inca ante el acaecer histórico, se nos revelan en el ligamen de *lenguaje e historia* como una afortunada intuición creadora.”⁹⁰

⁹⁰ Escobar, Alberto. “Lenguaje e historia en los *Comentarios reales*”. En: *Patio de letras 3* (3ªed.), Perú, Alfredo Alpiste Bazalar ed., 1995, pág. 22

Como se ha visto hasta aquí, nuestro intento investigativo – que se remonta a mucho antes de haber tomado contacto con estos estudios - se encuentra orientado justamente en esta misma línea de valoración de la traducción como un hecho generador, sólo que en una perspectiva más amplia que abarque el bastante traído problema, si se quiere, de los “orígenes” y, por extensión, de lo que se ha venido a llamar la “identidad” hispanoamericana. Sin duda que este tipo de cuestión, prácticamente insoluble desde una sola mirada, se revela cada vez más fascinante, en tanto cuanto la explicación de la “originalidad” hispanoamericana parece estar más vinculada simbólicamente al concepto de “original” inherente a la práctica traductora⁹¹.

A continuación pasaremos al análisis de los *Comentarios*, intentando poner en evidencia la “elevación” que experimenta la traducción, desde una mera estrategia instrumental hasta un plano estético, pero siguiendo el derrotero de un presupuesto ideológico distinto al de Guaman Poma, ya que a diferencia de éste, el Inca confía en la traducción como instrumento posibilitador; no se ve simplemente obligado a usarla, la asume, por el contrario, casi como un camino privilegiado que pocos pueden recorrer con éxito, ya que pocos – como él – poseen el conocimiento de las dos lenguas implicadas , el quechua y el castellano. Para el Inca Garcilaso, la traducción es un marco que, como a Guaman Poma, le impone una tensión que paradójicamente le impulsa a escribir con miras a “superarla”, pero a diferencia del cronista indio, el Inca parece ver en esta tensión

⁹¹ Cf. Viereck, Roberto. “Rubén Darío y la traducción en *Prosas Profanas*”. En: *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 29, Madrid, Universidad Complutense, 2000, págs. 221 – 235. En este artículo se ofrece un ejemplo de proyección de esta vinculación de conceptos “originalidad” – “original” hasta el modernismo, a través de su figura central, Darío.

un principio de equilibrio casi sintetizador de los contrarios capaz de resolver simbólicamente las fuerzas de separación interna que amenazan desde adentro su escritura.

Como vimos, en Guaman Poma la tensión está asociada al conflicto y, por lo mismo, al ideal de separación “andino” de los contrarios; la traducción le sirve justamente en la medida que le ofrece un instrumento subvertidor de la lectura europea e instalar lo “otro” como una “alternativa” encubierta y latente que *no se mezcla* con la lectura oficial o “normal”. Para Guaman Poma la traducción es el instrumento que por sí mismo y sus productos (los textos) revela la tensión provocada por las fuerzas de separación inherentes a la incomunicación y la intraductibilidad. Para Guaman Poma ese es el único espectáculo que la palabra escrita puede ofrecer al identificarse con la traducción. Para el Inca, por el contrario, la identificación de la escritura con la traducción le ofrece la posibilidad única de “alcanzar la verdad” (el texto original) por medio de la profundización y perfeccionamiento del rol de “intérprete”, pero no subvirtiendo (yuxtaponiendo “arriba” – “abajo”: Hanan – Hurin), sino armonizando, intentando una síntesis a partir de los contrarios y, por supuesto, poniendo (“sensualmente”) más énfasis en la Lengua de Llegada (castellano) que en la Lengua de Partida (quechua).

La apuesta simbólica de Garcilaso es justamente la de superar la tensión por medio de un encubrimiento de la misma. Su esfuerzo será, por lo tanto, el de “tapar las fisuras” donde sea necesario para que la traducción llegue a buen puerto, para evitar que las aguas de la intraductibilidad puedan desestabilizar el

magno y casi inverosímil esfuerzo de su nave. Ambos autores usan la traducción, pero para fines distintos, inspirados en concepciones de la traducción distintas: ambas parciales, seductoras y eficaces. A fin de cuenta, ambas obras aparecen *textualmente* como mestizas, revelando modos distintos de entender la traducción (y por ende la mesticidad), lo que demuestra que ya desde los tempranos años de la colonia el mestizaje no es sólo síntesis, sino también conflicto, es decir, tensión “traductiva”, que no es más que la instalación en un plano estético de la lucha histórica entre *literalismo* y *sensualismo* vinculado al infinito problema de intraductibilidad que desde siempre ha tenido que enfrentar la comunicación humana, sobre todo cuando se lleva a acabo entre dos lenguas distintas.

A través de los *Comentarios reales* pretendemos completar esta perspectiva que arranca desde las primeras transcripciones y que ya hemos visto desplegada sobre la *Nueva crónica* de Guaman Poma. El objetivo central de esta parte es, por lo tanto, demostrar la diferencia que exhibe respecto de la crónica de Guaman Poma, en cuanto al modo en que *el texto* “entiende” la traducción y cómo la asume estéticamente para su construcción. Para ello observaremos el esfuerzo simbólico que hace el Inca por re – traducir “literalmente”: “literal” porque su re – traducción es un intento apegado totalmente a su etimología (“volver a traducir”) y, en esa perspectiva, a la práctica traductora tradicional que busca alcanzar el sentido del texto original privilegiando la lengua de llegada (castellano); y “literal” también por el privilegio que otorga a la lengua escrita por más que intenta alcanzar el sentido de la oralidad andina. En este último aspecto es donde se revela, sin embargo, la profunda semejanza que comparte con la *Nueva crónica*,

en tanto ambas obras no sólo están marcadas por la presencia de la traducción en abstracto, sino que en concreto por la traducción del Tercer Concilio Limense que, como vimos, instaló además el absurdo que ambas crónicas, cada una a su manera, exhibirán ineludiblemente: el de traducir libremente, pero ajustándose a la lengua de partida y no a la de llegada. Guaman Poma hace de ese absurdo un verdadero espectáculo al invertir toda la lectura, pretendiendo construir un verosímil literario (escrito) según las regulaciones de la oralidad; el Inca Garcilaso busca con las mejores intenciones “corregir” las traducciones anteriores, apoyándose en su conocimiento de las dos lenguas; sin embargo, su objetivo de alcanzar la “verdad” (el mundo indígena) debe articularse desde la oralidad quechua *hacia* la tradición letrada europea, especialmente la de los preceptos humanistas que guían su pluma y sin los cuales habría podido elevar su monumento literario. Logra, en definitiva, una obra que es una traducción “sensual”, coherente e impresionante que el tiempo no ha podido erosionar, cargándola – como desde el principio – de un alto valor por su estilo y vigencia que en muchos aspectos supera a casi todas las obras europeas “americanas” escritas durante el siglo XVI y XVII.

Pero nada de esto puede hacerlo, sin embargo, sin ser parcial en el plano del verosímil, ya que su ideal de armonía depende de que simbólicamente la relación Texto – Extra Texto se mantenga sin alteraciones y, por lo tanto, el texto se cierre sobre la escritura y no sobre la oralidad, que es exactamente lo contrario a lo que veíamos que ocurría en la crónica de Guaman Poma. En el Inca Garcilaso la traducción es libre: el sentido se alcanza simbólicamente al interior de

la Lengua de Llegada, privilegiándose la versión sobre el texto original. Es lo que hemos llamado aquí el “gran abrazo humanista”.

Es en este abrazo donde se encierra la gran paradoja que, a nuestro parecer, pocos han visto y profundizado en relación con los *Comentarios*: donde el texto se cierra respecto a la oralidad y es más parcial respecto del código, es justamente donde la “armonía” entre los contrarios tiene su mejor realización simbólica, lo cual indica justamente que es desde el humanismo desde donde Garcilaso recoge su confianza en la traducción con todas las consecuencias que en la escritura esto pueda tener; esto es: la simbiosis entre traducir y escribir, traducir y corregir, traducir y *recordar*, entre las más importantes. En otras palabras, la traducción también como una suerte *matriz generadora* de múltiples posibilidades estéticas en la escritura.

IV. 1.2.1 El Inca “vuelve” a traducir

Al igual que Guaman Poma, Garcilaso presenta una escritura identificada plenamente con la traducción y, como aquél, su escritura se desenvuelve como un ejercicio de re – escritura o, lo que es igual en este caso paradigmático del siglo XVI, como una re – traducción. Sin embargo, si Guaman Poma intenta una “contra – traducción” a través de la re – traducción, Garcilaso sólo busca restituir el valor de la palabra escrita por medio de la función de *intérprete*, señalada desde el principio como uno de los motivos centrales de la crónica. Quiere “volver” a traducir en el entendido de que en esta práctica lingüística radica la mejor (sino la única) vía para alcanzar la “verdad” histórica del pueblo indígena del Perú. Su escritura es, por lo tanto, un ejercicio monumental de rectificación fundamentalmente del “lengua” (Felipillo), el intérprete que medió lingüísticamente entre españoles e Incas al comienzo de la conquista y, por extensión, de todos los cronistas que antes de Garcilaso cumplieron ese rol de mediación por medio de sus “cortas” crónicas. A todos ellos Garcilaso les critica no conocer bien las dos lenguas, condición inexcusable para alcanzar con éxito el objetivo de la verdad histórica.

Pero este *nuevo intento* de traducción que levanta Garcilaso no es propiamente una contra – traducción en el sentido de una contra – escritura que, como en el caso de Guaman Poma, persiga subvertir el canon europeo. Nada de eso. Garcilaso es un rectificador en el sentido más literal del término, no un restaurador social o un revolucionario de la palabra. Él quiere (re) encauzar la

palabra escrita en el sendero correcto de la interpretación *recta*; pretende perfeccionar lo antes hecho mal o deficientemente por otros, pero sin cuestionar en ningún caso las bases que sostienen dichos errores. Simplemente hay que volver a traducir y hacerlo bien, como no se hizo antes. La escritura, así, no sale mal parada, sino revalorada como un medio excelente para el propósito de la verdad. A diferencia de Guaman Poma, la palabra escrita no es, en última instancia, sólo una carcasa por medio de la cual instalar otra racionalidad.

En tal sentido, podemos afirmar que en los *Comentarios* asistimos al espectáculo de la palabra escrita, por cuanto es ella la esencial articuladora de las líneas medulares por donde discurre la crónica: rectificar y recordar, porque no hay que olvidar que es la *memoria* de su pueblo la que inspira básicamente a Garcilaso, poniendo a su obra exactamente en el gozne del vínculo entre escritura e Historia. Pero es todavía más el espectáculo de la identificación entre escribir y traducir, por cuanto ni la rectificación de versiones anteriores y ni el intento de rescatar la memoria indígena cobra cabal sentido fuera del campo de comprensión que impone la traducción. Escribir es, como hemos dicho reiteradamente, indisolublemente un *volver a traducir* inevitable para alcanzar la “verdad” histórica. Sin ningún afán subvertidor Garcilaso persigue el *original* de su cultura, su *texto original*, porque “*sabe*” que existe o al menos existió, así como *sin duda* habían existido los textos clásicos griegos y latinos que el humanismo renacentista había “recuperado” para la modernización de Europa. El mundo indígena se puede traducir para Garcilaso del mismo modo que hicieron los sabios de Toledo con la Biblia o las obras de Platón y Aristóteles del griego al árabe y luego del árabe al

romance. Se puede traducir como hacían los humanistas con los mismos textos, pero a lenguas vernáculas. Se puede traducir el mundo andino del mismo modo en que él tradujo, en el inicio de su trayectoria de escritor, los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, entre 1586 y 1590, fechas de la dedicatoria a Felipe II y de publicación respectivamente. La traducción, en definitiva, es *posible* para Garcilaso en una perspectiva instrumental que hoy denominaríamos “positivista”, en tanto es posible la “verdad”, alcanzar totalmente el texto original, aunque sea eminentemente oral. Los dos mundos *pueden entenderse*, como nos enseña Garcilaso en su versión del famoso *diálogo de Cajamarca*, siempre que en el medio no se interponga la escritura o, sobre todo, una traducción deficiente⁹².

⁹² Recordemos lo que señala Antonio Cornejo Polar sobre la importancia que tendría para Garcilaso remarcar la factibilidad de diálogo entre indios y españoles cuando, por una parte, no está mediando la escritura y, por otra, cuando el desempeño del intérprete Felipillo no es deficiente (lo que desde el punto de vista de Garcilaso no ocurre nunca). Lo interesante, sin embargo, es que la retirada del libro de la escena de Cajamarca, resulta menos importante que el desempeño de una buena traducción, más allá de que también sea cierto que para Garcilaso el diálogo se ve más garantizado en la medida que la escritura no interfiere. Esto demuestra, a nuestro parecer, que la relación oralidad – escritura se encuentra regulada por la traducción y no al revés. Garcilaso cree en la escritura, pero cree todavía más en la traducción que inseparablemente aquella implica frente al problema de la “verdad” (el original) histórica.

a) *Traducir, escribir*

Tal como han advertido muchos investigadores, en los *Comentarios reales* asistimos, desde la primera palabra, a un despliegue de la traducción como verdadera columna vertebral que guiará el desarrollo de la escritura. Desde el “proemio al lector” , como ya vimos, la voluntad de “interpretar” es flagrante:

“Escribimos solamente del Imperio de los Incas, sin entrar en otras monarquías, porque no tengo la noticia de aquellas que de ésta. En el discurso de la historia protestamos la verdad de ella, y que no diremos cosa grande que no sea autorizándola con los mismos historiadores españoles que la tocaron en parte o en todo; que mi intención no es contradecirles, sino servirles de comento y glosa y de intérprete en muchos vocablos indios, que, como extranjeros en aquella lengua, interpretaron fuera de la propiedad de ella, según que largamente se verá en el discurso de la historia, la cual ofrezco a la piedad del que la leyere...”⁹³

En esta misma línea, la preocupación por el lenguaje será también un tema recurrente que ocupará, desde el inicio, un lugar privilegiado para el plan de la obra. Con el título de “Advertencias acerca de la lengua general de los indios del Perú”, Garcilaso afina aún más el sentido traductológico con que están concebidos *desde antes* sus *Comentarios*, es decir, su escritura:

⁹³ Garcilaso de la Vega, Inca. *Op. Cit.*, 1998 [1609], pág. 4

“Para que se entienda mejor – escribe – lo que con el favor divino hubiéremos de escribir en esta historia, porque en ella hemos de decir muchos nombres de la lengua general del Perú, será bien dar algunas advertencias sobre ella.”⁹⁴

Garcilaso hace, en efecto, algunas advertencias sobre pronunciación, ortografía, sintaxis y semántica que ayudarán en adelante al lector para una correcta lectura de su obra. Sin embargo, más allá de esas consideraciones lingüísticas esenciales desde el punto de vista del autor, se filtra otra de carácter identitario, de no menos trascendencia respecto a la intención con que está concebida la escritura. Garcilaso se define, en relación con la lengua que traducirá, como *indio*, lo cual tendrá no sólo consecuencias sobre la definición que hace de sí mismo, sino también sobre la escritura misma, ya que decide escribir correctamente, esto es, siguiendo las pautas de las advertencias que ha dado, a *lo indio*, en definitiva.

“Para atajar esta corrupción me sea lícito, pues soy indio, que en esta historia escriba como indio con las mismas letras que aquellas tales dicciones se deben escribir. Y no se les haga de mal a los que las leyeren ver la novedad presente en contra del mal uso introducido, que antes debe dar gusto leer aquellos nombres en su propiedad y pureza. Y porque me conviene alegar muchas cosas de las que dicen los historiadores españoles para comprobar las que yo

⁹⁴ Garcilaso de la Vega, Inca. *Op. Cit.*, 1998 [1609], pág. 5

fuere diciendo, y porque las he de sacar a la letra con su corrupción, como ellos las escriben, quiero advertir que no parezca que me contradigo escribiendo las letras (que he dicho) que no tiene aquel lenguaje, que no lo hago sino por sacar fielmente lo que el español escribe.”⁹⁵

Además de lo dicho, resulta interesante la consciente concentración de propósitos y presupuestos ideológicos que integra Garcilaso en estas escasas páginas preliminares en función de la traducción. En sus palabras encontramos su despliegue como crítico (de otras historias o “traducciones”) y, sobre todo, como lingüista que cree con una profunda fe que persuade en la capacidad que tiene la traducción (y sobre todo él como traductor) para alcanzar fielmente el contenido y el sentido del texto original que se pretende traducir: el mundo indígena de los Andes peruanos. La persuasión que dirige al lector en relación con el gusto que *debe* experimentar al leer los nombres indígenas “en su propiedad y pureza”, dan cabal cuenta de esta confianza con que opera, desde un inicio, la pluma de Garcilaso.

En realmente muy pocas líneas, Garcilaso no sólo ha presentado el contenido y propósito de su crónica, sino que ha dejado entrever sus intenciones y sus presupuestos para entender la función de la escritura. Su universo ideológico se va, poco a poco, desgajando a partir de una identificación profunda entre escribir y traducir. De alguna manera todo depende posteriormente de esto. Su rol

⁹⁵ Garcilaso de la Vega, Inca. *Op. Cit.* 1998 [1609], pág. 5

de escritor es el de un mediador intercultural, su escritura una traducción, su conocimiento de la escritura, un conocimiento ligado directamente al conocimiento de la lengua, la “verdad” de la palabra depende del grado de conocimiento que se tenga de la lengua (“sacar a la letra”, es la expresión que usa Garcilaso), la escritura es más útil en cuanto es capaz de referir la verdad, sacarla desde la oscuridad, trasladarla, traducirla desde el “otro” mundo, etc. Por lo tanto, si escribir es traducir, un escritor es un traductor, que es como se auto-percibe en su trabajo Garcilaso, desde su primera incursión en las letras con la traducción de los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo. Para algunos investigadores, esta primera publicación habría marcado radicalmente la futura trayectoria escritural de Garcilaso, imprimiéndole todas las características fundamentales de mediación intercultural, por un lado, y de “armonización” humanista y neoplatónica, por otro.

“El Inca Garcilaso lleva a cabo un proceso de exégesis y traducción caro a los humanistas – escribe Mercedes Serna – . Su trayectoria literaria es de una coherencia sorprendente: una traducción de otra lengua (*Diálogos de Amor*), una relación que salve del olvido la historia de la conquista de *La Florida* y una crónica real de un imperio perdido que de algún modo también es una traducción (*Comentarios reales*). En todas estas obras hay una labor de rescate y en todas ellas Garcilaso adopta el papel de intérprete o de traductor de toda una cultura en el sentido de que vuelve a su esencia aquello que, por mal traducido, se ha deformado. En los

Comentarios propone el necesario puente de la lengua para conciliar dos culturas que se ignoran.”⁹⁶

En esta empresa de traducción inicial, en efecto, se abre una perspectiva inusitada para la escritura de Garcilaso que va más allá, por supuesto, del mero hecho instrumental de traducir. Con los *Dialoghi d' amore* se abre un camino también estético, un mundo de posibilidades textuales que movilizan la escritura de Garcilaso por los derroteros renacentistas de la tensión entre Literatura e Historia, en tanto la “verdad” histórica depende más de la persuasión del lenguaje que de los hechos mismos⁹⁷.

Desde la perspectiva de Susana Jakfalvi – Leiva, las limitaciones que impone el texto original posibilitan paradójicamente el alcance de la “verdad” por medio de una reescritura creativa. Max Hernández, en un intento de abordar psicoanalíticamente la obra del Inca Garcilaso, recoge las ideas centrales sobre traducción que hace la investigadora⁹⁸.

“Al acometer la empresa de traducción – escribe Max Hernández –, Garcilaso enfrentaba dificultades que exigían un trabajo delicado y la puesta en obra de sus propios recursos. Susana Jakfalvi – Leiva se

⁹⁶ Serna, Mercedes. “Introducción biográfica y crítica”. En: *Comentarios reales*, Madrid, Castalia, 2000, pág. 44 – 45

⁹⁷ “En el humanismo – escribe Mercedes Serna – es el lenguaje el principal elemento mediador entre la percepción y la realidad, lo que da lugar a una concepción de la historia como interpretación y acción.” (Serna, Mercedes. *Idem.*, 2000, pág. 45)

⁹⁸ Cf. Jakfalvi –Leiva, Susana. Traducción, escritura y violencia colonizadora: un estudio de la obra del Inca Garcilaso de la Vega, Syracuse – Nueva York, Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, 1984

extiende sobre los significados posibles y la intención implícita en el proyecto del Inca. El escritor, limitado por las ideas del texto original, podrá, sin embargo, “mostrar el valor de las discriminaciones y el poder de la inteligencia para poseer el mundo que encierra el texto y volcarlo en una reescritura creadora, aunque exacta al original”. Eso, por una parte. Por otra, “la traducción como acción pone en juego unas posibilidades infinitas de elección, moviliza una pluralidad de opciones, el texto original es al mismo tiempo originante.

La empresa de traducción servirá al ex – soldado como taller de adiestramiento para empresas de mayor aliento. Sin embargo, la actividad no quedará confinada a la condición de mero ejercicio. El sistema de representación que proveen los *Diálogos* podrá posibilitar a Garcilaso de la Vega una relectura de sus circunstancias, habrá de permitirle una reformulación de su visión del mundo y de su vida y habrá de facilitarle su paso definitivo al ejercicio de las actividades del intelecto.”⁹⁹

En una línea semejante, aunque sin darle tanto énfasis a la traducción en sí misma, María Ramírez Ribes, concuerda en la función estética que desempeña la escritura del Inca Garcilaso:

⁹⁹ Hernández, Max. *Memoria del bien perdido (conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega)*, Madrid, Siruela, 1991, pág. 116

“En términos más actuales – escribe la investigadora –, podríamos decir que toda su obra no dejará de ser la conciencia de una escritura que se piensa a sí misma. Y esto lo demuestra la trayectoria de su obra: la traducción de los *Diálogos de Amor*. Este interés indica también que, para el Inca, la escritura no era un mero proceso testimonial, sino que debía ser, además, un producto estético. Y va a ser esta escritura, minuciosamente cuidada, lo que va a caracterizar su labor literaria.”¹⁰⁰

El investigador peruano, Alberto Escobar, por su parte ha escrito:

“He ahí un rasgo característico del Inca que, por lo demás, concierne con el objetivo anunciado: “el deseo que tuve de dar con ella [la traducción de los *Diálogos*] ejemplo a los del Perú”; pues bien, por tener el Inca conciencia de dichos antecedentes, y por concebir el lenguaje como expresión de cultura y signo de esencias nacionales, se animará a emprender la tarea de *comento y glosa*, la tarea de intérprete (...)

Su quehacer pretende algo más que fijar equivalencias de vocablos, cual fue el propósito de los misioneros que prepararon catecismos, gramáticas o vocabularios; más incluso que describir el sistema del quechua frente al español y enriquecer el caudal léxico bilingüe, empeño común a varones ilustres de su tiempo; y es así porque,

¹⁰⁰ Ramírez Ribes, María. *Un amor por el diálogo: el Inca Garcilaso de la Vega*, Caracas, Monte Ávila Editores., 1992, pág. 81

para el Inca, el meollo de la cuestión -¡entonces como ahora!- está goznado en el milagro del lenguaje, en el diálogo; y la esencia de éste estriba “en la premisa de una identidad previa de valores culturales” cuya valía es trascendental. Se le ofrece su labor, por ende, llena de dificultades que radican en la propia naturaleza del lenguaje, pero se le aparece también como imperativo categórico, en un proceso que nos hace pensar, con no poco fundamento, que Garcilaso presintió revelado en el *ser mestizo* – condición individual y destino nacional –, que el acto de *interpretar* era para él un sino simbólico.”¹⁰¹

Finalmente, Amalia Iniesta Camara, apunta en su comparación entre el Inca Garcilaso y Guaman Poma de Ayala:

“Podemos postular en ambos casos, Guaman Poma y el Inca Garcilaso, una intención literaria o estética de dichas prácticas escriturarias, que se aprecian en una lectura desde el contexto socio – cultural de la Colonia.

En el caso del Inca, tenemos que emplea procedimientos filológicos desde el Humanismo renacentista, sigue la lógica occidental. La tradición europea o hispánica determina la forma de crónica historiográfica, lleva la orientación genérica de la perspectiva narrativa como procedimiento de la comparación, en español como

¹⁰¹ Escobar, Alberto. *Op. Cit.*, 1995, págs. 9 – 11

idioma y principio de traducción de conceptos no europeos, no españoles. Los sistemas de significación juegan en el interior del texto. La comparación y la crítica de fuentes que emplean ambos cronistas son propias de la historiografía española. Esto es, se trata de dos sistemas activos en un solo texto conjugados. Supone una escisión en las funciones del dominus de la escritura y del dominus de la memoria y del discurso oral.”¹⁰²

Entre libros y artículos, diversos otros autores como Raúl Porras Barrenechea, José de la Riva – Agüero o Enrique Pupo – Walker, han también reparado en este rasgo estético de la obra de Garcilaso ligado a la traducción, aunque, como hemos dicho, con menor profundización.

En cuanto a Antonio cornejo Polar, habría que decir que, a pesar de que su verdadero interés es subrayar la relación conflictiva entre *oralidad y escritura*, otorga una relativa importancia a la función de “intérprete” con que se presenta a sí mismo Garcilaso en los *Comentarios reales*. El tema es señalado por el investigador peruano en dos niveles distintos, aunque complementarios. Primero, nominalmente, es decir, nombrando directamente el fenómeno:

“Es notablemente significativo que el proyecto vivencial e ideológico del mestizo Garcilaso tenga que diluir al máximo la presencia de la

¹⁰² Iniesta Cámara, Amalia. “Prácticas escriturarias en la colonia: Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega”. En: *Memorias JALLA*, Tucumán, Universidad de Tucumán, 1995, págs. 312 –313

escritura en este episodio [se refiere al Diálogo de Cajamarca entre el padre Valverde y Atahualpa] para poder imaginar una alternativa de conciliación entre el orden andino y el español; y es algo paradójico, de otro lado, porque finalmente ese ideal de armonía lo tratará de alcanzar él mismo a través de su espléndida escritura, una escritura que se propone como vínculo entre la voz y la letra y como traducción del quechua al español. No hay que olvidar que Garcilaso suele acordar su discurso histórico en lo que oyó de labios de los conquistadores de la primera hora y de los miembros de la nobleza imperial incaica, con lo que se produce un incesante trasiego de la oralidad a la escrita, a veces adensado por el acto de traducción que subyace en él.”¹⁰³

Y segundo, abordándolo indirectamente a través de sus consecuencias estéticas (semióticas, retóricas, ideológica, semántica, etc.):

“En segundo lugar, este pasaje reproduce una de las tensiones esenciales de los *Comentarios*, concretamente la que confronta su vocación de verdad puntual con su no menos fuerte vocación de totalizar los hechos dentro de una interpretación general de la historia, en su caso claramente teleológica y providencialista, casi como si desintencionadamente se hubiera propuesto probar que la historia es sobre todo un discurso que otorga orden y sentido

¹⁰³ Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*, Lima, Horizonte Ed., 1994, pág. 44

globales a una materia que constantemente trata de asir pero que a la postre siempre resulta ser escurridiza y ambigua.”¹⁰⁴

En ambas menciones del asunto, sin embargo, se deja entrever una interesante perspectiva sobre el problema que abordamos. Por una parte, resulta valioso para nuestro propósito que Cornejo Polar coloque explícitamente a la traducción en la base de la relación conflictiva entre *oralidad* y *escritura*; y por otra, el hecho de explicitar la inevitable parcialidad de Garcilaso, pese a sus máximos esfuerzos por “armonizar”, revela, con todo, que esta tensión tan característica de los *Comentarios* proviene de la traducción y su identificación con la escritura. Garcilaso no puede “armonizar” sin ser parcial a favor de la escritura, porque no puede alcanzar el sentido del texto traducido (oral) sin privilegiar el texto traductor (escritura). Como escribir y traducir es lo mismo, su confianza en la traducción se vuelve en una confianza casi ciega por la escritura.

Será, así, la dimensión estética de la escritura hacia donde se desplace esta confianza, logrando simbólicamente, como Guaman Poma, la realización de su “ideal” escriturario. En el plano del verosímil literario de la crónica, el doble movimiento de integración (señalización) e independización (absolutización) respecto al extra – texto oral, revelan la identificación con la traducción, en tanto Garcilaso no puede “alcanzar” el original (extra – textual) sin privilegiar la Lengua de Llegada (el castellano), insertándose en la tradición “sensual” de la práctica

¹⁰⁴ Cornejo Polar, Antonio. *Op. Cit.*, 1994, pág. 43

traductora europea, la misma que inspiró al Tercer Concilio Limense que el cronista mestizo desea corregir y “superar”.

b) *Traducir, corregir: ni cronistas, ni “Felipillos”, ni misioneros*

Como advirtiéramos en el punto 4 del marco teórico, a propósito de la inscripción de la tensión entre oralidad y escritura en el marco de la traducción, la famosa escena del “diálogo” de *Cajamarca*, tan polémica en sí misma, ha sido presentada a través de una diversidad de versiones que exhiben, como tendencia dominante, la de presentar a la escritura (el libro) como el elemento simbólico de la incomunicación y, por lo tanto, el conflicto entre indios y españoles. Sin embargo, tal como lo ha hecho notar acertadamente Antonio Cornejo Polar, la única versión que se separa de esta tendencia es la del Inca Garcilaso de la Vega, en la *Historia General del Perú*, segunda parte de los *Comentarios reales*.

Para Garcilaso el problema parece no radicar tanto en la escritura como en la deficiencia de la traducción, llevada a acabo por el “intérprete” Felipillo, a quien constantemente acusa, valiéndose incluso de argumentaciones clasistas, de “incompetente” para investir tan crucial rol de mediación entre indios y españoles. Más allá del significado estratégico que pueda tener esta “elisión” de la escritura con miras a su proyecto “armonizador”¹⁰⁵, resulta relevante también advertir que

¹⁰⁵ “Es notablemente significativo que el proyecto vivencial e ideológico del mestizo Garcilaso tenga que diluir al máximo la presencia de la escritura en este episodio para

quizás no haya otro momento en toda la crónica donde se concentre temáticamente con tanta intensidad el plan de *re – traducción* “literal” que guía su escritura; dicho de otra manera, en el diálogo de Cajamarca se explicita con total claridad que la “verdad” histórica y la “armonía” entre los dos mundos dependen exclusivamente de que la traducción sea *correcta*, bien hecha, según unos mínimos requerimientos lingüísticos que, en el caso del “lengua” Felipillo, aparecen como totalmente deficientes, dando curso, así, a la justificación de toda la escritura de los *Comentarios* como “*comento y glosa*” de las crónicas pasadas, o sea, como *re – escritura, re - traducción*... “volver a escribir o traducir”, en el sentido más literal de la expresión. “Volver a traducir” es, para el Inca, “volver a escribir” para corregir las versiones erradas, siendo la primera de ellas, claro, la del mismo Felipillo, verdadero símbolo de la causa de la destrucción del incario.

En esta línea, entonces, la estrategia retórica del Inca Garcilaso de corregir o *mejorar* las anteriores versiones se focaliza en dos niveles: primero, el de las “traducciones” españolas que le preceden: las crónicas de Francisco López de Gomara (*Historia General de las Indias*, 1552), Pedro Cieza de León (*Crónica del Perú*, primera parte, 1553), Agustín de Zárate (*Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, 1555), Diego Fernández, el Palentino (*Historia del Perú*, 1571), José de Acosta (*Historia natural y moral de las Indias*, 1590) y, como fuente

poder imaginar una alternativa de conciliación entre el orden andino y el español”, recordemos que dice Antonio Cornejo Polar (*Op. Cit.*, 1994, pág., 44)

principal, la *Historia de los Incas* de Blas Valera¹⁰⁶; y segundo, el del traductor, encarnado, como dijimos en la figura del personaje Felipillo, el “intérprete”.

En ambos planos, el propósito de corrección es flagrante y se articula en función de legitimar la propia escritura de Garcilaso como intento de re – traducción en el sentido más estricto. Las fuentes orales de que se vale el Inca, al no estar documentadas, escritas al modo occidental, no pueden ser refutadas en términos de incompletas o falsas, lo que subraya, una vez más, el hecho de que la verdad – sobre todo cuando escribe Garcilaso - está estrictamente asociada a la palabra escrita, al libro, sin admisión de relatividad alguna. Es por esto mismo que Garcilaso quiere trasladarlas a la escritura, para que existan, para que se integren al “universo de la verdad”. En cierto modo se puede decir que a Garcilaso le conviene que la oralidad no sea “refutable”, sino a través de la escritura, puesto que así su rol de traductor privilegiado queda intacto al asegurar que conoce las dos lenguas. Nadie “mejor” que Garcilaso, entonces, podría escribir del mundo indígena.

“Como señala Francisco Rico – escribe Mercedes Serna –, el punto de partida de la enseñanza humanista (emprendido por Lorenzo Valla y seguido por Antonio de Nebrija) es el rechazo del corrompido latín medieval para acudir al latín primitivo, el de los clásicos, el

¹⁰⁶ Llama la atención que la fuente más importante para Garcilaso y que no refuta sea la de un mestizo, cuya obra dice nuestro cronista haber recibido fragmentariamente a causa de su destrucción durante un enfrentamiento entre españoles e ingleses en el puerto de Cádiz. El propósito de “mejoramiento” implícito en el proyecto escritural de los *Comentarios* puede verse canalizado aquí por la vía metafórica de “restaurar” el original de Valera. Incluso cuando “admira”, la prosa de Garcilaso se erige a sí misma como necesaria y “re escritora”.

verdadero. La fidelidad se convierte en un concepto esencial. El Inca Garcilaso aplica este mismo procedimiento cuando acusa a los cronistas españoles de ignorar la lengua original, el quechua en este caso, y de este modo se atribuye el papel de máxima autoridad en la historia Inca, pues, además de presentarse como descendiente de la nobleza indígena, se ofrece como depositario directo de fuentes de primera mano (...) Desde el inicio de la obra el Inca Garcilaso se presenta al lector como intérprete ideal y el mejor historiador de la vida de sus antepasados incas, en concreto de los reyes del Perú.¹⁰⁷

En “*protestación del autor sobre la historia*”, Garcilaso dirige con especial énfasis toda su pluma hacia la justificación de su crónica como un ejemplo de re – traducción:

“Yo protesto decir llanamente la relación que mamé en la leche y la que después acá he habido, pedida a los propios míos, y prometo que la afición de ellos no sea parte para dejar de decir la verdad del hecho, sin quitar de lo malo ni añadir a lo bueno que tuvieron , que bien sé que la gentilidad es una mar de errores, y no escribiré novedades que no se hayan oído, sino las mismas cosas que los historiadores españoles han escrito de aquella tierra y de los Reyes de ella y alegaré las mismas palabras de ellos donde conviniere, para que se vea que no finjo ficciones a favor de mis parientes, sino

¹⁰⁷ Serna, Mercedes. *Op. Cit.*, 2000, pág. 43

que digo lo mismo que los españoles dijeron. Sólo serviré de comento para declarar y ampliar muchas cosas que ellos asomaron a decir y las dejaron imperfectas por haberles faltado relación entera. Muchas se añadirán que faltan de sus historias y pasaron en hecho de verdad, y algunas se quitarán que sobran, por falsa relación que tuvieron, por no saberla pedir el español con distinción de tiempos y edades división de provincias y naciones, o por no entender al indio que se la daba o por no entenderse el uno al otro, por la dificultad del lenguaje. Que el español que piensa que sabe más de él, ignora de diez partes las nueve por las muchas cosas que un vocablo significa...”¹⁰⁸

En el capítulo XXV de la *Historia General del Perú*, “*De un gran alboroto que hubo entre indios y españoles*”, Garcilaso nos ofrece uno de los tantos ejemplos de rectificación contra los cronistas españoles:

“Al Padre Fray Valverde – escribe – levantan testimonio los que escriben que dio arma, pidiendo a los españoles justicia y vengança por haver echado el Rey por el suelo el libro que dicen que pidió al fraile; y también levantan testimonio al Rey, como al religioso, porque ni echó el libro ni le tomó en las manos. Lo que pasó fue que Fray Vicente de Valverde se alborotó con la repentina grita que los indios dieron, y temió no le hiciesen algún mal, y se levantó a priessa

¹⁰⁸ Garcilaso de la Vega, Inca. *Op. Cit.*, Libro I, Cap. XIX, 1998 [1609], pág. 36

del asiento en que estaba sentado hablando con el Rey, y, al levantarse, soltó la cruz que tenía en las manos y se le cayó el libro que había puesto en su regaço, y, alçándolo del suelo, se fue a los suyos, dándole voces que no hiciesen mal a los indios, porque se había aficionado de Atahuallpa, viendo por su respuesta y pregunta la discreción y buen ingenio que tenía, e iba a satisfacerle a sus preguntas cuando levantaron la grita, y por ella no oyeron los españoles lo que el religioso les dezía a favor de los indios. El Rey no dixo lo que escriben los historiadores que dixo: “Vosotros creéis que Cristo es Dios... (...)”

Todo lo cual es fabuloso y lo compuso la adulación y la mala relación que dieron a los escritores. Que Atahuallpa no negó el derecho del tributo, sino que insistió en que le diesen la causa y la razón dél, y a esta coyuntura fue la grieta que los indios levantaron. El general español y sus capitanes escribieron al Emperador la relación que los historiadores escriben; y, en contrario, con grandísimo recato y diligencia, prohibieron entonces que nadie escribiese la verdad de lo que pasó, que es la que se ha dicho;...”¹⁰⁹

El problema de la “verdad” y la refutación de las “versiones” de los cronistas, asociado al conflicto de comunicación que aborda Garcilaso en los *Comentarios*, como hemos dicho, queda definido desde el principio y continúa desarrollándose a lo largo de toda la obra, a través de reflexiones constantes

¹⁰⁹ Garcilaso de la Vega, Inca. *Historia General del Perú* (segunda parte), Libro I, Cap. XX, Buenos Aires, Emecé, 1944 [1617], pág.73 – 74

sobre el lenguaje, la lengua, la memoria, la cultura, etc.. Constantemente estará recordando la importancia de conocer bien las dos lenguas para poder *escribir* una crónica veraz sobre el Perú, lo cual debe interpretarse, al mismo tiempo, como una forma de insistir en la insuficiencia de las otras crónicas que le preceden (sobre todo la de Gomara, que critica constantemente) y, por ende, también en la incompetencia de sus autores en tanto traductores del mundo indígena andino.

En relación con este punto, como señalamos, la figura del lengua Felipillo emerge justamente como el símbolo del traductor incompetente por antonomasia, pues reúne todos los defectos en los que puede incurrir un mal “intérprete”, reforzando, por oposición, el valor del talento de Garcilaso para *reparar* el profundo daño y “destrucción” que una “mala” traducción puede causar a la comunicación entre dos culturas.

Autores como Patricia Seed, según afirma Antonio Cornejo Polar, han señalado la enorme importancia que tendría para la estrategia narrativa de Garcilaso la descalificación del traductor y de la traducción¹¹⁰. En efecto, entre las explícitas descalificaciones que Garcilaso espeta a Felipillo se encuentran algunas, incluso, de marcado desprecio nobiliario, por ser el lengua un indio del “común”. A pesar de que el Inca Garcilaso en última instancia insiste en que “nadie es culpable, ni indios ni españoles” del desastre comunicacional, aparece como evidente que el tema es reiterativo y que esconde atrás una estrategia de auto – legitimación del propio desempeño. En síntesis, todo apunta a que Garcilaso

¹¹⁰ Cf. Seed, Patricia. “Failing to Marvel: Atahualpa’s Encounter with the word”. En: *Latin American Research Review* , 20,1, New México, 1991.

parece estarle diciendo rotundamente al lector que él sí conoce las dos lenguas, que tiene experiencia en ambos mundos y que, por lo tanto, *no es como el Felipillo*, personaje símbolo del anti – traductor “ideal”.

Revisemos, a continuación las más significativas descalificaciones que Garcilaso vierte contra el Felipillo en el marco del “*Diálogo de Cajamarca*”, para ver, a través de ellos, la verdadera arenga que nuestro autor despliega indirectamente para demostrar la pertinencia y valor de su esfuerzo de “re – traducción”, ya que el mundo indígena ha sido mal traducido – como se ve en los *Comentarios* – desde el principio. Su ánimo, en consecuencia, no está lejos de un espíritu no sólo crítico de re – traducción, sino también de *re – fundación* de la “palabra andina”¹¹¹.

En el capítulo XX de la Historia General del Perú, “*La oración de los ebaxadores y la respuesta del Inca*”, dice Garcilaso:

“...el Padre Blas Valera, como tan religioso y tan zeloso de la salud de aquella gentilidad, haze una grande y lastimera exclamación, diciendo que palabras tan importantes como las que Hernando de

¹¹¹ “La tradición y las confidencias de los parientes indígenas – escribe Alberto Escobar – llegaron al Inca en inolvidable maridaje con el runa simi, y por su intermedio objetivará en parte ese inesperado y precoz acento nacional que campea en su obra, pues, como intérprete, tenía conciencia de la oposición quechua – español, y, por reconocerla con lucidez, percibía el desajuste de los respectivos medios culturales. Paradójico en lo aparente, pero sólo en lo aparente, es este enjuiciamiento que efectuará el Inca de la presencia nativa, y que podrá ejecutar merced a su actitud humanística, universalista, bajo cuya advocación emprende el cotejo de las particularidades culturales”. (Escobar, Alberto. *Op. Cit.*, 1995, pág. 11 – 12)

Soto dixo tenían necesidad de un intérprete bien enseñado en ambos lenguajes, que tuviera caridad cristiana, para que las declarara como ellas eran. Pero que muchas y muchas vezes lloraría la desdicha de aquel Imperio, que, por la torpeza del intérprete, pudiesen los primeros conquistadores, y los sacerdotes que con ellos fueron, a echar a Felipillo la culpa de tantos males como se causaron de su inorancia, para desculpase ellos y quedar libres, y que en parte o en todo tuviessen razón de echársela; porque declaró aquellas palabras tan bárbara y torpemente, que muchas dixo en contrario sentido, de manera que no sólo afligió al Inca, mas enfadó a los oyentes, porque apocó y deshizo la majestad de la embaxada, como si la embiaran unos hombres muy bárbaros,..."¹¹²

La descalificación, como se ve, es rotunda y continúa hasta en las formas más persuasivas posibles, haciendo uso del discurso directo de los personajes:

“Por lo cual el Inca, penado por su mala interpretación, dixo: “¿Qué anda este tartamudeando de una palabra en otra y de un yerro en otro, hablando como mudo?”. Esto que el Inca dixo tiene mucha más significación en su lengua que en la castellana.”¹¹³

O extendiendo el recurso del “comentario intercalado” por medio del paréntesis:

¹¹² Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem*, 1944 [1617], pág. 59

¹¹³ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1944 [1617], pág. 59

“Y con esto recibieron llanamente la embaxada (aunque mal entendida), ya los que la llevaron como a dioses, y así los adoraron de nuevo.”¹¹⁴

Poco a poco, a medida que la narración se va acercando al clímax del “*Diálogo de Cajamarca*”, los cargos contra Felipillo van aumentando:

“Que la falta de Felipillo no solamente fue en las palabras que no supo decir en español, mas también en las razones, que, por haver sido algo larga la relación del Inca, no pudo tomarlas todas en memoria, y assí hizo falta en ambas cosas.”¹¹⁵

Hasta tal punto, que incluso el enfado se hace sentir tanto por los indios como por los españoles, lo que obviamente le permite a Garcilaso situar la “incompetencia” del indio Felipillo en un plano “objetivo” de la diégesis:

“... diziendo que si el intérprete declarara bien las razones del Inca, los moviera a misericordia y caridad. Pero dexó tan mal satisfecho a los españoles como havía dejado a los indios, por no saber bien el lenguaje de éstos ni de aquellos.”¹¹⁶

Y hacia el final del capítulo:

¹¹⁴ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1944 [1617], pág. 59

¹¹⁵ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1944 [1617], pág. 61

¹¹⁶ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1944 [1617], pág. 61

“Los españoles se admiraron de tanta cortesía, por lo cual perdieron la sospecha que había cobrado del Inca, y culparon de nuevo la torpeza de Felipillo en la interpretación de la respuesta del Inca, que por no entenderla bien cayeron entonces en aquellos errores y después en otros mayores, como adelante veremos.”¹¹⁷

Nótese que, en estos primeros pocos ejemplos, la cuestión del sentido tiene importancia para Garcilaso, sumándose como requerimiento al conocimiento de las dos lenguas para una buena traducción. Sin mucho esfuerzo, nos parece que esta doble importancia podría apuntar hacia una crítica indirecta de las falencias de la traducción hecha por los misioneros del Tercer Concilio. De alguna manera, tal argumento de trasfondo, le sirve al Inca, por una parte, para absolver a unos y a otros de la responsabilidad de tanta incompetencia lingüística; y por otra, para mantener una coherencia sobre su objetivo central de “armonía”, ligada a la traducción. Cuando Garcilaso escribe, traduce, y cuando traduce es para “armonizar” hasta en los aspectos más imparciales, porque esa es su interpretación de la traducción y el mestizaje, la cual gravita y articula sobre toda su obra, atrayendo y articulando los saberes y géneros necesarios para ese propósito.

“Y para que se vea más claramente – escribe Garcilaso – que la mala interpretación que Felipillo hizo no fue por culpa suya ni del buen Fray Vicente de Valverde ni de los españoles, sino por falta de

¹¹⁷ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1944 [1617], pág. 61

aquel lenguaje indiano, es de saber que aún hoy, con haver más de ochenta años que se ganó aquel Imperio (cuanto más entonces) no tiene en indio las palabras que ha menester para hablar en las cosas de nuestra santa religión, como consta por un confissionario que al principio del año de mil y seiscientos y tres me embió del Perú el Padre Diego de Alcobaça, impreso en los Reyes año de mil y quinientos y ochenta y cinco, en tres lenguas, en la española y en la general del Cozco y en la particular de la provincia llamada Aimara, donde en todo lo que se dize en ambas lenguas indianas hay muchas palabras españolas indianizadas.”¹¹⁸

La alusión es clarísima y, como veremos a continuación, no se limita sólo a señalar los errores, sino a ejemplificarlos detalladamente, siguiendo la pauta de explicar y, además, ofrecer una discusión contextualizadora de los criterios y las versiones sobre las cuales fundamenta, por oposición, sus argumentos.

“Que al principio del confissionario, en la segunda pregunta que el confesor haze, donde dizze: “¿Eres cristiano babtizado?”, dize la traducción del general lenguaje: “Cristiano batizascahucanqui?”, donde no hay más de una dicción en indio, que es el verbo *canqui*, que corresponde al verbo *eres* de las otras dos dicciones; la primera, que es *cristiano*, es pura española, y la segunda, que es adjetivo, *baptizado*, también es castellana, sino que está indianizada, y lo

¹¹⁸ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1944 [1617], pág. 68

mismo es en la lengua aimara. En la cuarta pregunta, donde dize: “¿Sabes la doctrina cristiana?”, es lo mismo, que sólo el verbo *sabes* está en indio, y los dos nombres, sustantivo y adjetivo, están en castellano en ambas lenguas indianas. Sin estos nombres hay otros muchos castellanos indianizados, que son innumerables, de los cuales, por huir la prolixidad, saqué estos pocos: *Dios, Jesucristo, Nuestra Señora, imagen, cruz, sacerdote, domingo, fiesta, religión, iglesia, penitencia, comulgar, rezar, ayunar, casado, soltero, amancebado*, sin otras semejantes que tiene el confissionario. Y aunque es verdad que algunos de éstos y de los otros que no saqué pudieran decirse en indio, como es el nombre *Dios, Nuestra Señora, cruz, imagen, domingo, fiesta, ayunar, casado, soltero* y otros, es muy católicamente hecho y consideración muy piadosa y caritativa que, hablando de la religión cristiana con los indios, no les hablen por los bocablos que para decir estas cosas y otras en su gentilidad ellos tenían, porque no les acuerden las supersticiones que las significaciones de aquellas dicciones incluyen en sí, sino del todo se les quite la memoria dellas.”¹¹⁹

Como dijimos, la culpabilización de la mala – aunque al parecer comprensible y justificable– traducción impulsada por el Tercer Concilio le sirve a Garcilaso para evitar los desequilibrios indeseados, abriendo un nuevo frente de críticas que nos recuerdan el trasfondo parodiante de la crónica de Guaman

¹¹⁹ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem. Cit*, 1944 [1617], pág. 68

Poma, cuyo centro de ataque se encuentra precisamente en los sermones en quechua de los “Padres de la Doctrina”. En consecuencia, si se ha traducido mal desde el principio, ese principio parece encontrarse en las primeras traducciones hechas por los misioneros al amparo del Tercer Concilio Limense de 1583 – 1584, lo cual nos devuelve, una vez más, al principio y corrobora la intuición de que en esa primera práctica regulada se sistematizó una serie de tensiones ligadas a un proyecto de dominación y apropiación político – cultural que marca las primeras escrituras hispanoamericanas en términos de que reproducen estéticamente sus modos, incluyendo sus absurdos e imparcialidades.

“Con lo dicho – dice el Inca Garcilaso –, quedan todos los españoles y el Padre Fray Vicente de Valverde y el indio Felipillo bien descargados de la culpa que se les podía imponer por aquella mala interpretación que hizo; que pues ahora, con haver tantos sacerdotes y religioso que estudian y trabajan en aprender la lengua para enseñar la doctrina cristiana a los indios, se entienden con ellos con tanta dificultad, como consta por el confissionario dicho, ¿qué haría entonces que no havía nada desto?”¹²⁰

Como se ve, las críticas van desplazándose sutilmente hacia un origen todavía anterior a la mala “interpretación” de Felipillo: el Tercer Concilio, apareciendo éste como un marco de fondo para todos los conflictos de comunicación que afectan a las relaciones entre ambos mundos, incluyendo las

¹²⁰ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1944 [1617], pág. 68 – 69

fatales consecuencias que tuvieron especialmente para los indios. Es en ese nivel de corrección que Garcilaso concibe los *Comentarios reales*. Traducir para él es acto de reivindicación lingüística en pro de reestablecer el “equilibrio” que *debió* prevalecer entre indios y españoles. Su escritura, en consecuencia, aparece, como en Guaman Poma, como *un intento simbólico* de superar las tensiones que impone la traducción, aunque bajo una ideología distinta que pretende alcanzar, si no el original, al menos *la traducción en sí misma, concebida como un ideal de equilibrio, de comunicación*. Si Guaman Poma re – traduce para llegar a la oralidad andina y restaurar el orden de separación entre texto – traductor y texto – traducido, el Inca, por el contrario, re – traduce para alcanzar la palabra escrita, la traducción en sí, el único lugar donde puede la voz convertirse en “verdadera”. Ambas crónicas hacen de la tensión “traductiva” un espectáculo escritural, sólo que para Guaman Poma esta tensión se convierte en un “conflicto”, en subversión y “contra – traducción”, que no puede nunca conformarse con la *parcial* “síntesis” a que aspira Garcilaso. Por una razón u otra, ambos proyectos quedan por alguna parte trancos, ya porque no logran integrarse a la escritura (Guaman Poma) o a la oralidad (Garcilaso). Dos expresiones del mestizaje, dos modos de puntuar la misma situación de tensión intercultural, dos estéticas ligadas determinadas por el lenguaje, por la traducción, en el origen mismo de las “letras” coloniales (o “discurso colonial”, siguiendo la propuesta de Adorno y Mignolo) y, por extensión, de la primera “literatura” hispanoamericana.

c) *Traducir, re-cordar*

En la misma línea de escribir para traducir, encontramos la asociación de la escritura a un proyecto de “verdad” histórica que, como hemos visto, dependería primordialmente de este mismo acto de traducción. La “verdad” es *alcanzable* en la medida que la traducción puede (re) establecer la comunicación entre indios y españoles. La “verdad” para Garcilaso se encuentra en el texto original de los indios andinos, en su oralidad, en su memoria, de tal forma que traducir es en los *Comentarios* también *recordar*. Re – escribir, re – traducir y re – cordar, así, aparecen en una misma línea de asociación, como distintos ángulos de un mismo objetivo. El tema de la memoria, tan profundamente ligado a la cultura oral andina a través de los *quipucamayocs*, es sin duda otra rama del complejo estuario en que desemboca el gran río de la traducción.

“El tema clásico de memoria y olvido – escribe – Alberto Escobar – sedujo al Inca, alguna vez, cuando leía a los preceptistas latinos o a sus seguidores italianos o hispánicos; y, asimismo, otro tópico próximo, el de las armas y las letras o la espada y la pluma, cuyo desarrollo en la península subrayó Curtius. La ambivalencia cultural de Garcilaso lo habilita para repensar dichos tópicos desde su condición de hombre de Indias, “natural del Cozco, cabeÇa de los reinos del Perú”; y en esa forma adquirirá conciencia de la peculiar situación de aquel país que lo asataba de nostalgia “como aquellas gentes no tuvieron letras, pensará, olvidaban muy aína cualquier

vocablo que no traían en uso...” (VIII, XXV) Pero el desconsuelo que traduce su acento no le resta énfasis al declarar: “el indio que no había tomado de memoria por tradición las cuentas, o cualquier otra historia que hubiese pasado entre ellos, era tan ñorante en lo uno y en lo otro como el español o cualquier otro extranjero”, puesto que la memoria, la tradición, el conocimiento del pasado es primordial en la idea de *comunidad*, y en el lenguaje arraiga ese sentimiento de pertenencia a un grupo humano.”¹²¹

Quizás no haya en toda la crónica mejor ejemplo de la estrecha vinculación que existe entre memoria, escritura y traducción, que la del “diálogo” evocado por Garcilaso desde su niñez, entre él y su tío Inca:

“– Inca, tío, pues no hay escritura entre vosotros, que es lo que guarda la memoria de las cosas pasadas, ¿qué noticias tenéis del origen y principio de nuestros Reyes? Porque allá los españoles y las otras naciones, sus comarcas, como tienen historias divinas y humanas, saben por ellas cuándo empezaron a reinar sus reyes y los ajenos al trocarse unos imperios en otros, hasta saber cuántos mil años ha que Dios creó el cielo y la Tierra, que todo esto y mucho más saben por sus libros. Empero vosotros, que carecéis de ellos, ¿qué memoria tenéis de vuestras antiguallas?, ¿quién fue el primero de nuestros Incas?, ¿cómo se llamó?, ¿qué origen tuvo su linaje?,

¹²¹ Escobar, Alberto. *Op. Cit.*, 1995, pág. 18

¿de qué manera empezó a reinar?, ¿con qué gente y armas conquistó ese grande Imperio?, ¿qué origen tuvieron nuestras hazañas?.”¹²²

La búsqueda de la “verdad” en la memoria es patente, donde la escritura gatilla todo el potencial de la traducción y en su sentido más amplio de “traslación” desde el “olvido” hacia el recuerdo, actualizando no sólo toda la importancia que tiene *recordar* para la oralidad, sino también para el mundo clásico, donde, por la vía etimológica, queda al desnudo el significado “metafórico” (y oral) que este verbo tenía en su “origen”, es decir, en la lengua latina: *re – cordis* significa “*volver al corazón*”. Otra vez asistimos, por el derrotero que sea, a otro intento de “armonización” más por parte de Garcilaso. La respuesta del tío Inca es flagrante en este sentido, ya que Garcilaso pone en su boca exactamente la misma expresión latina:

“– Sobrino, yo te las diré de muy buena gana; a ti te conviene oírlas y guardarlas en el corazón (es frase de ellos por dezir en la memoria.”¹²³

Como en otros casos, la vinculación entre escritura y memoria es rastreable a lo largo de toda la crónica. Reiteradamente Garcilaso está aludiendo a la desgracia que fue para los Incas no haber tenido escritura, justamente por su incomparable poder de fijación que de los contenidos. Es en esta perspectiva que

¹²² Garcilaso de la Vega, Inca. *Op. Cit.*, 1998 [1609], pág. 29

¹²³ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, Libro I, Cap. XV, 1998, pág. 29

la escritura se constituye en la herramienta privilegiada para la memoria, para la “verdad” que sólo es posible en la medida, también, que esa escritura permite trasladar contenidos “originales” de un modo “fiel”. Es, en definitiva, el *poder la escritura*, su calidad de “fetiche mágico”¹²⁴, su prestigio, que aparece ante Garcilaso, como ante cualquier auténtico humanista, como el único medio realmente *capaz de recordar* “fidedignamente”.

En el libro VII, capítulo VIII, encontramos especialmente varias alusiones a este poder inigualable de la escritura, explicación última de la dominación de unos imperios sobre otros.

“En los cuales Roma hizo ventaja al Cuzco, no por haberlos criado mejores, sino por haber sido más venturosa en haber alcanzado letras y eternizado con ellas a sus hijos, que los tuvo no menos ilustres por las ciencias que excelentes por las armas; los cuales se honraron al trocado unos a otros ; éstos, haciendo hazañas en la guerra y en la paz, y aquéllos escribiendo las unas y las otras, para honra de su patria y perpetua memoria de todos ellos, y no sé cuáles de ellos hicieron más, si los de las armas o los de las plumas, que, por ser estas facultades tan heroicas, corren lanzas, parejas, como se ve en el muchas veces grande Julio César, que las ejerció ambas

¹²⁴ Cf. Lienhard, Martin. *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990

con tanta ventaja que no se determina en cuál de ellas fue más grande.”¹²⁵

Pasando siempre por todos los recovecos donde sea oportuna la “conciliación” (en este caso, entre *letras y armas*, como buen renacentista), la escritura finalmente explica la “desdicha” de su pueblo, ya que el no haberla tenido les hizo vulnerables a la dominación extranjera:

“... dejarlas hemos, por decir la desdicha de nuestra patria, que, aunque tuvo hijos esclarecidos en armas y de gran juicio y entendimiento, y muy hábiles y capaces para las ciencias, porque no tuvieron letras no dejaron memoria de sus grandes hazañas y agudas sentencias, y así perecieron ellas y ellos juntamente con su república. Sólo quedaron algunos de sus hechos y dichos, encomendados a una tradición flaca y miserable enseñanza de palabra, de padres a hijos, la cual también se ha perdido con la entrada de la nueva gente y trueque de señorío y gobierno ajeno, como suele acaecer siempre que se pierden y truecan los imperios.”¹²⁶

La falta de escritura es, como no podía ser de otra manera, un “desequilibrio” considerado perjudicial por el Inca Garcilaso. Siguiendo la preceptiva renacentista, la “grandeza” de un pueblo no puede radicar sólo en las

¹²⁵ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1998 [1609], pág. 290

¹²⁶ Garcilaso de la Vega, Inca, *Idem.*, 1998 [1609], pág. 290

armas, sino también en las *letras*, porque de lo contrario los hechos se disminuyen y es casi como si nunca hubiesen existido. Sin escritura simplemente parece no haber memoria, y sin memoria no hay acceso a la “verdad” histórica.

Pero este desequilibrio aparece como perjudicial también en otro sentido que involucra ya no tanto a la memoria misma, como a la posibilidad de *acceso* a ella. Evidentemente que esta carencia escritural del incario¹²⁷ es para Garcilaso un inconveniente para la pervivencia de un imperio, tal como lo anunciara Nebrija en su famoso prólogo a la “Gramática”¹²⁸, pero más allá de eso, es también un impedimento para el “diálogo” entre ambas culturas, que es finalmente la *única verdad posible y realizable* en el orden simbólico de la escritura con mediana coherencia.

“Pero la tradición flaca y miserable – dice Alberto Escobar – no sólo era lo opuesto a la *memoria*, y, por ende, a quienes pretendieron referir el esplendor del incario; era, sobre todo, obstáculo para el rescate de la personalidad espiritual del pueblo indígena, para el conocimiento de su fisonomía como nación, y, consecuentemente,

¹²⁷ Relativa si tenemos en cuenta la perspectiva que nos propone Michael D. Coe sobre los sistemas de representación precolombinos, especialmente en lo que respecta al maya, que es donde el centra su atención (Cf. Coe, Michael D.. *El desciframiento de los glifos mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995)

¹²⁸ “Siempre la lengua fue compañera del imperio”, dice Nebrija. En relación con la memoria señala: “La causa de la invención de las letras primeramente fue para nuestra memoria, y después, para que por ella pudiésemos hablar con los absentes y los que están por venir.” (Cf. Nebrija, Antonio. *Gramática de la Lengua Castellana*, Madrid, Ramón Areces, 1990)

impedía regular la equivalencia de sistemas culturales que haría factible el *diálogo*”¹²⁹

Tal dificultad de acceso, no obstante, cumple indirectamente, una vez más, la misma función persuasiva de auto – validación de su proyecto de “recuperación” de la memoria indígena. En efecto, mientras más se hace evidente la serie de “errores”, “incompetencias” o “falencias” respecto este propósito, más se evidencia, por parte del lector, la “necesidad” de superarlos mediante un “buen” desempeño, basado en el conocimiento y la experiencia del tema a tratar. La falta de escritura del incario vendría a sumarse, así, a la lista de “desequilibrios” que impulsan el proyecto de re – traducción de Garcilaso.

“Yo – escribe el Inca –, incitado del deseo de la conservación de las antiguallas de mi patria, esas pocas que han quedado, porque no se pierdan del todo, me dispuse al trabajo tan excesivo como hasta aquí me ha sido y delante me ha de ser, el escribir su antigua república hasta acabarla, y porque la ciudad del Cuzco, madre y señora de ella, no quede olvidada en su particular, determiné dibujar en este capítulo la descripción de ella, sacada de la misma tradición que como a hijo natural me cupo y de lo que yo con propios ojos vi; diré los nombres antiguos que...”¹³⁰

¹²⁹ Escobar, Alberto. *Op. Cit.*, 1995, pág. 19

¹³⁰ Garcilaso de la Vega, Inca. *Op. Cit.*, 1998 [1609], pág. 290

El Inca advierte, sin duda, las tensiones que le impone la traducción, especialmente, como vimos, de la mano del Tercer Concilio Limense y quiere “superarlas”, “resolverlas” con un proyecto de escritura que “corrija” y “mejore” las versiones anteriores y no incurra tampoco en las incompetencias nefastas que han marcado la trayectoria de la memoria andina desde su “inicio”. La escritura de Garcilaso pretende superar el *impasse* de incomunicación con una “nueva” traducción que, sin embargo, no podrá resolver realmente nada sino en un plano eminentemente simbólico, es decir, en el nivel del verosímil de su escritura, en su dimensión estética.

Así, la restitución de la “verdad” histórica no puede articularse en los *Comentarios* sino merced la dimensión literaria que permite articular la historiografía humanista en el género cronístico, la cual, en el primer siglo colonial americano, aparece – como hemos visto con Guaman Poma – identificada con la traducción, provocando la “elevación” de la traducción del orden de lo práctico a lo estético – literario. Traducir es escribir, en tanto no se puede tener acceso a ninguna “verdad” histórica sino es por medio de un ejercicio de re – traducción simbólico que desplaza hacia el rango de lo *creíble* – *posible* literario los postulados de la “verdad” documental, perpetuando la tensión de la traducción a través de los géneros discursivos.

Es por estas razones que nos inclinamos a pensar que la única “verdad” a la que realmente aspira Garcilaso es a *la verdad de la traducción*, entendida como síntesis de los contrarios en un todo “equilibrado” y “armonioso”. Pensamos que para Garcilaso la “verdad” de la traducción finalmente se antepone a la “verdad”

histórica, por medio de la articulación de todos los elementos teóricos y retóricos que le ofrece el neoplatonismo humanista europeo para ese fin. Sin embargo, la articulación de estos elementos de la tradición escrita revelan, paradójicamente y gracias a la observación detallada de los mecanismos de *señalización* y *absolutización* del verosímil, que la *tensión traductiva* que pretende superar Garcilaso por medio de la escritura, se vuelve a reproducir en términos de que el texto, para volverse creíble en su contexto de producción – recepción – distribución implícito, tiene que *cerrarse sobre la escritura*, independizarse semióticamente de la oralidad para no perderse en el movimiento contrario de integración hacia ella que siempre amenaza con igualar absurdamente *versión* con *original*, al igual que ocurre – como vimos – con las primeras traducciones – transcripciones que desembocan con los años en la “poesía quechua”. Los *Comentarios* buscan integrarse a esa oralidad, pero validándose siempre desde la mirada de un texto re – traductor occidental, lo que evidencia precisamente su carácter *traductivo* ideológicamente ligado a la práctica traductora tradicional.

IV. 1.2.2 El verosímil de la crónica: la traducción como “armonización” simbólica entre *texto traductor* y *texto traducido*

En lo que sigue, pasaremos a observar semióticamente el modo en que los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso “eleva” la traducción a una categoría estética – literaria. El procedimiento, de la misma forma que lo hicimos en la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, consiste en analizar la identificación entre *escritura* y *traducción*, a través de la descomposición del comportamiento del nivel del verosímil del texto escrito en sus dos movimientos semióticos esenciales: *señalización* (integración al extra – texto) y *absolutización* (independización del extra – texto).

Como hemos visto antes, la identificación entre escritura y traducción implica que el proceso de textualización del texto traducido provoque otra serie de identificaciones, donde la más relevante, en el caso de Garcilaso, es la de la extra – textualidad con la *oralidad indígena*, exactamente como sucede con la práctica traductora tradicional en el ámbito americano. Esta identificación – que es la que intenta invertir precisamente Guaman Poma – es la que nos permite observar la hibridez del texto, relativa a dinámicas de comportamiento doble propias del verosímil literario y la competencia textual entre dos textos implícitos en los *textos meta*. De tal modo, si el extra – texto se identifica con la oralidad, el texto escrito se verá compelido a una *identidad doble*, en tanto que para volverse creíble, intentará integrarse a esa oralidad, así como la Lengua de Partida del original intenta integrarse a la Lengua de Llegada en el proceso de traducción.

Pero eso no es lo que ocurre exactamente en el proceso de lectura del texto, que es donde realmente se actualiza el verosímil literario. En la lectura opera *al revés*: es el texto escrito (Lengua de Llegada) la que intenta integrarse al original (Lengua de Partida). El texto, los *Comentarios* en este caso, es más creíble en cuanto se ajusta a una serie de parámetros extra – textuales que regulan su construcción y recepción. Es cierto que dichos parámetros son también occidentales, como la retórica humanista, por ejemplo, sin embargo, lógicamente no es allá hacia donde se “abre” el verosímil, pues no es el mundo occidental el que se desea “trasladar”, sino el indígena del antiguo Perú, lo cual por sí mismo demuestra la gravitación que tiene la traducción para la distribución interna de los roles textuales.

El texto no es *uno*, es híbrido, y su hibridez es la que se encuentra asociada a su tensionamiento interno entre oralidad y escritura, ya que cada uno de estos códigos se ha identificado con un rol textual *traductor* o *traducido*.

Los *Comentarios reales*, vistos como Texto Meta (TM), es decir, como el producto de una práctica traductora, nos revelan el intento de superar estas tensiones, pero al mismo tiempo, la imposibilidad de llevarlo a cabo realmente, más allá de un nivel simbólico – literario. La crónica de Garcilaso busca, como se sabe, una “conciliación” que por sí misma resulta imposible cada vez que el texto tiene que cerrarse sobre la escritura para autenticarse como tal. Su objetivo de superación, así, necesariamente implica otro tensionamiento en el plano del verosímil literario de su crónica que también se identifica con la traducción y que,

como cualquier práctica lingüística de esta índole, necesariamente conlleva algún grado de parcialidad a favor de una de las dos lenguas implicadas.

Garcilaso construye con la traducción, como Guaman Poma, un monumento escritural que perdura hasta nuestros días como uno de los *intentos* más conspicuos de las letras hispanoamericanas por “resolver” las tensiones que la traducción impone a nuestra identidad. Su crónica, como la de Guaman Poma, es el fracaso de la *verdad*, pero el *triunfo absoluto de lo simbólico*, de su particular ideal y utopía. No puede haber, para nosotros, otro punto de coincidencia más revelador de la intimidad entre escribir y traducir que este *triunfo de lo imposible*, tan propio de la cultura hispanoamericana que por tantos años se ha ido construyendo a sí misma en el seno de los *re - intentos* por alcanzar ese original, por sacudirse el sino de la *intraductibilidad*.

a) *Señalización: integración, el viaje hacia la oralidad*

En este primer movimiento, asistimos a la estrategia de *señalización* del mundo indígena como un modo de textualización que impulse un movimiento de semiótico de *apertura* del verosímil hacia la oralidad andina, con miras a una *integración* relativa con ésta.

Observamos que, en este movimiento hacia la oralidad, los *Comentarios* ofrecen una serie de marcas textuales que inducen a esta tendencia a la “integración” para asegurar un grado necesario de credibilidad. Desde nombres o descripciones, en el nivel más formal del relato, hasta la inclusión de *textos intercalados*, narrativos o no, que refieren a los contenidos de los “hechos pasados”, pasando por una articulación retórica típicamente incaica que remite a la función de los *quipucamayocs*, y que consistía en la utilización intencionada del *olvido*¹³¹: hay que tener en cuenta que la historia será más creíble también en la medida que el material seleccionado lo sea en función del objetivo de reivindicación del incario para “reconciliarlo” con la “grandeza” occidental europea.

En el nivel nominal del discurso, se hace una vez más pertinente volver sobre los propósitos “fidelidad” que perseguía, como *buen traductor*, Garcilaso. Su afán por rescatar el “original” indígena, lo conduce, en su perspectiva siempre de crítica y “corrección” de los criterios y correcciones pasados, a advertir al lector de una serie de criterios lingüísticos indispensables para “acceder” al mundo indígena andino. Tales criterios, si antes los observábamos desde un punto de vista de su afán por la corrección de la “verdad” histórica, ahora lo hacemos desde el de la “veracidad” o “veridicción” textual, es decir, como estrategia discursiva para la persuasión de la *integración* entre palabra escrita y oralidad, que es uno de los pilares de soporte esencial del proyecto “traductivo” que inspira su crónica.

¹³¹ Como se verá, este uso selectivo de la memoria no es sólo de arraigo indígena, responde también a una tradición historiográfica europea.

Como hemos señalado antes, en las “*Advertencias acerca de la lengua general de los indios del Perú*”, Garcilaso se refiere de un modo especial y detallado a establecer los criterios para la *correcta* pronunciación y *escritura* del *runasimi* o lengua general del Cuzco, que era para el Inca la lengua clásica, correcta y añorada:

“ La primera [advertencia] – escribe – sea que tiene tres maneras para pronunciar algunas sílabas, muy diferentes de cómo las pronuncia la lengua española, en las cuales pronunciaciones consisten las diferentes significaciones de un mismo vocablo: que unas sílabas se pronuncia en los labios, otras en el paladar, otras en el interior de la garganta, como adelante daremos los ejemplos donde se ofrecieren. Para acentuar las dicciones se advierta que tienen sus acentos casi siempre en la sílaba penúltima y pocas veces en al antepenúltima y nunca jamás en la última esto es; no contradiciendo a los que dicen que las dicciones bárbaras se han de acentuar en la última, que lo dicen por no saber el lenguaje.”¹³²

En cuanto a su escritura afirma:

“También es de advertir que en aquella lengua general del Cuzco (de quien es mi intención hablar, y no de las particulares de cada provincia, que son innumerables) faltan las letras siguientes: *b, d, f, g, j jota; l* sencilla no la hay, sino *ll* duplicada, y al contrario no hay

¹³² Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1998 [1609], pág. 5

pronunciación de *rr* duplicada en principio de parte ni en medio de la dicción, sino que siempre se ha de pronunciar sencilla. Tampoco hay *x*, de manera que del todo faltan seis letras del a.b.c. español o castellano y podremos decir que faltan ocho con la *l* sencilla y con la *rr* duplicada. Los españoles añaden estas letras en perjuicio y corrupción del lenguaje, y, como los indios no las tienen, comúnmente pronuncian mal las dicciones españolas que las tienen. Para atajar esta corrupción me sea lícito, pues soy indio, que en esta historia yo escriba como indio con las mismas letras que aquellas tales dicciones se deben escribir. Y no se les haga de mal a los que las leyeren ver la novedad presente en contra del mal uso introducido, que antes debe dar gusto leer aquellos en su propiedad y pureza.”¹³³

Este es el procedimiento, en efecto, llevado a cabo por el Inca Garcilaso. Sin embargo, llama la atención cuando dice que en la lengua general del Perú “faltan” seis letras, que después serán ocho, pues nada más evidente que eso para demostrar que, desde las primeras páginas, las estrategias de persuasión en pro de la integración de la escritura y la oralidad ya están activadas.

Muy extenso e inoficioso sería citar aquí los diversos ejemplos que, a lo largo de toda la obra, comprueban este uso de la nominalización *tan preciso*. Bástenos transcribir el capítulo “*Nombre y renombre que los indios pusieron a su*

¹³³ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1998 [1609], pág. 5

Rey”, pues allí, como en otras partes, se aprecia este afán de exactitud de Garcilaso, que se extiende hacia los significados con miras a que el texto escrito se integre lo mejor posible a la oralidad quechua.

“Considerando bien los indios las grandezas de las mercedes y el amor con que el Inca se las había hecho, echaban grandes bendiciones y loores a su Príncipe y le buscaban títulos y renombres que igualasen con la alteza de su ánimo y significasen en junto sus heroicas virtudes. Y así, entre otros que le inventaron, fueron dos. El uno fue *Cápac*, que quiere decir rico, no de hacienda, que, como los indios dicen, no trajo este Príncipe bienes de fortuna, sino riquezas de ánimo, de mansedumbre, piedad, clemencia, liberalidad, justicia y magnanimidad y deseo y obras para hacer bien a los pobres, y por haberlas tenido este Inca tan grandes como sus vasallos lo cuentan, dicen que dignamente le llamaron *Cápac*; también quiere decir rico y poderoso en armas. El otro nombre fue llamarle *Huacchacúyac*, que quiere decir amador y bienhechor de pobres, para que, como el primero significaba las grandezas de su ánimo, el segundo significase los beneficios que a los suyos había hecho, y desde entonces se llamó este príncipe *Manco Cápac*, habiéndose llamado hasta allí Manco Inca. Manco es su nombre propio: no sabemos qué signifique en la lengua general del Perú, aunque en la particular que los Incas tenían para hablar unos con otros (la cual me escriben del Perú se ha perdido ya totalmente) debía de tener alguna

significación, porque por la mayor parte de todos los nombres de los Reyes la tenían, como adelante veremos cuando declaremos otros nombres. El nombre *Inca*, en el Príncipe, quiere decir señor o Rey o Emperador, y en los demás quiere decir señor, y para interpretarle en toda su significación, quiere decir hombre de sangre real, que a los curacas por grandes señores que fuesen no los llaman Incas; *Palla* quiere decir mujer de sangre real, y para distinguir al Rey de los demás Incas, le llaman *Zapa Inca*, que quiere decir Solo Señor, de la manera que los suyos llaman al Turco gran señor. adelante declararemos todos los nombres regios masculinos y femeninos, para los curiosos que gustaban saberlos. También llamaban los indios a este su primer Rey y a sus descendientes *Intip Churin*, que quiere decir hijo del sol, pero este nombre más se lo daban por naturaleza, como falsamente lo creían, que por imposición.”¹³⁴

No cabe duda que la reflexión sobre los nombres es de alta precisión. Así como le interesa fijar claramente los criterios de una escritura correcta, asimismo se detiene todo lo necesario para fijar, con la misma claridad, los significados de los nombres. En este nivel, podríamos decir que el trabajo de Garcilaso simula al de un auténtico *copista* de la memoria incaica. Lo que intenta, ya en el plano del significante o del significado, es minuciosamente *graficar* el mundo indígena, delimitarlo, aislarlo, identificarlo en el sentido más propio de la escritura. En relación con esto, quizás no haya tampoco un mejor ejemplo de ese *viaje gráfico*

¹³⁴ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1998 [1609], pág. 42

hacia la oralidad que el capítulo sobre “*La descripción de la imperial ciudad del Cuzco*”. Allí vemos cómo *dibujar* se identifica con el verbo *decir*, aludiendo a la capital del imperio incaico, pero con toda la precisión de lo visual. El mundo indígena es señalado y la escritura se integra a los contenidos de esa oralidad, aunque al mismo tiempo la *absolutice* en el orden de la precisión gráfica.

“... y porque la ciudad del Cuzco, madre y señora de ella, no quede olvidada en su particular, determiné dibujar en este capítulo la descripción de ella, sacada de la misma tradición que como hijo natural me cupo y de lo que yo con propios ojos vi; diré los nombres antiguos que sus barrios tenían, que hasta en año de mil y quinientos y sesenta, que yo salí de ella, se conservaban en su antigüedad.”¹³⁵

Vemos en esta cita la importancia de aludir constantemente a la tradición oral, la necesidad de identificar correctamente los nombres y, en virtud de esa misma tradición, no escribirlos, sino *decirlos*.

Otra marca importante de la señalización de la oralidad en los *Comentarios* llega a través de la inclusión de textos intercalados que permiten, además de las funciones narratológicas de establecer niveles textuales, ejemplificar o explicar, de un modo directo, cuestiones fundamentales del contenido de la narración básica.

¹³⁵ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1998 [1609], pág. 290

Es el caso del uso de la cita en estilo directo de los discursos de algunos personajes como el *Sol* o *Manco Cápac*, dándole mayor veracidad a la historia. En el capítulo “*El origen de los Incas, Reyes del Perú*”, leemos:

“... donde aquella barra se le hundiese con solo un golpe que con ella diesen en tierra, allí quería el Sol Nuestro Padre que parasen e hiciesen su asiento y corte. A lo último les dijo:

“Cuando hayáis reducido esas gentes a nuestro servicio, los mantendréis en razón y justicia, con piedad, clemencia y mendedumbre...”

Habiendo declarado su voluntad Nuestro Padre el Sol a sus dos hijos, los despidió de sí.”¹³⁶

Inmediatamente después, en el capítulo siguiente “*La fundación del Cuzco, ciudad imperial*”, hace hablar al Inca *Manco Cápac*:

“La primera parada que en este valle hicieron – dijo el Inca – fue en el cerro llamado Huanacauri, al mediodía de esta ciudad. Allí procuró hincar en tierra la barra de oro, la cual con mucha facilidad se les hundió al primer golpe que dieron en ella, que no la vieron más. Entonces dijo Nuestro Inca a su hermana mujer: “En este valle

¹³⁶ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1998 [1609], pág. 30

manda nuestro Padre el Sol que paremos y hagamos nuestro asiento y morada para cumplir su voluntad. Por tanto, Reina y hermana, conviene que cada uno por su parte vamos a convocar y atraer esta gente para los doctrinar y hacer el bien que Nuestro Padre el Sol nos manda”.¹³⁷

Y asimismo, en el capítulo XVII, “*Lo que redujo el primer Inca Manco Cápac*”, escuchamos directamente la voz de su tío:

“Enseñóles a hacer armas ofensivas, como arcos y flechas, lanzas y porras y otras que se usan ahora.

Y para abreviar las hazañas de nuestro primer Inca, te digo que hacia el levante redujo hasta el río llamado Paucartampu y al poniente conquistó ocho leguas hasta el gran río llamado Apurímac (...)

Esta larga relación del origen de sus Reyes me dio aquel Inca, tío de mi madre, a quien yo de la pedí, la cual yo he procurado traducir fielmente de mi lengua materna, que es la del Inca, en la ajena, que es la castellana, aunque no la he escrito con la majestad de palabras que el Inca habló ni con toda la significación de las de aquel lenguaje tienen, que, por ser tan significativo, pudiera haberse entendido mucho más de lo que se ha hecho.”¹³⁸

¹³⁷ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1998 [1609], pág. 30

¹³⁸ Garcilaso de la Vega, Inca. *Idem.*, 1998 [1609], págs. 32 – 33

El *realismo* que ofrecen estos textos, “directamente” sacados de la memoria indígena a través de su tío Inca, resulta persuasivo. La escritura aparece *imitando* la voz andina, al interior de un ejercicio *metanarrativo* que emana, en la realidad del discurso, desde la voz *intradiegética*¹³⁹ del tío Inca. El juego es: *Garcilaso dice que el tío le dijo que el Sol dijo...*, como en la narrativa clásica sobre la articulación de diversos niveles, representada por textos ejemplares como *Las Mil y una noches* o un *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, entre otros.

Ligado al comportamiento de *señalización* del verosímil, encontramos también que este movimiento semiótico de “integración” hacia la oralidad, enmarcado en el proceso de traslación hacia el castellano, pero en el *supuesto* espíritu del quechua, se materializa en el texto a través de múltiples narraciones intercaladas que insertan contenidos narrativos prehispánicos.

“Es, de manera, muy destacada, en los *Comentarios reales* – escribe Pupo-Walker – donde el registro de la materia intercalada alcanza mayor variedad y significados, que a su vez merecen un análisis más detenido. En conjunto – y sin imponer una esquematización arbitraria del texto – la categoría que sobresale en los estadios preliminares de la obra son las fabulaciones cosmogónicas y etiológicas que resumen el conocimiento de los fenómenos naturales y al mismo tiempo nociones difusas del pasado incaico. Son narraciones que el Inca con frecuencia elige por su contenido poético y también para

¹³⁹ Cf. Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998

reafirmar sus extensos conocimientos de la cultura incaica. Su destreza como traductor con toda seguridad le permitió una reelaboración delicada de aquellas fábulas antiquísimas, de las que a menudo retiene los núcleos (mitemas) más significativos y de mayor expresividad.”¹⁴⁰

En la misma línea que los ejemplos anteriores, estas narraciones vienen a revelar la necesidad de referir al mundo indígena de un modo progresivamente más complejo, más “integrado”, ya que a medida que se va acercando al *texto original* oral, va aumentando la tensión con el texto (*re*) *traductor* escrito, la que se resuelve siempre por una sumisión jerárquica de aquel a éste, debido al movimiento de *absolutización* liderado por la escritura. Es a este fenómeno al que Pupo - Walker llama “reelaboración”: la re – escritura, la re – traducción del mundo indígena desde una perspectiva “conciliadora” en lo simbólico, pero inevitablemente dominante en lo estrictamente ideológico – textual.

Aunque los ejemplos podrían ser muchos, hemos destacado este sobre el Sol y la Luna, en el capítulo XXIII, libro II, de la primera parte de los *Comentarios*, por ser particularmente gráfico del procedimiento.

“Decían al eclipse solar que el Sol estaba enojado por algún delito que habían hecho contra él, pues mostraba su cara tubada como hombre airado, y pronosticaban (a semejanza de los astrólogos) que

¹⁴⁰ Pupo-Walker, Enrique. *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, Madrid, Porrúa, 1982, pág. 164 – 165

les había de venir algún grave castigo. Al eclipse de la Luna, viéndola ir negreciendo, decían que enfermaba la Luna y que si acababa de oscurecer se había de morir y caerse del cielo y cogerlos a todos debajo y matarlos, y que se había de acabar el mundo (...) ataban los perros grandes y chicos, dábanles muchos palos para que aullasen y llamasen la Luna, que, por cierta fábula que ellos contaban, decían que la Luna era aficionada a los perros, por cierto servicio que le habían hecho , y que, oyéndolos llorar, habría lástima de ellos y recordaría del sueño que la enfermedad le causaba.

Para las manchas de la Luna decían otra fábula más simple que la de los perros, que aún aquella se podía añadir a las que la gentilidad antigua inventó y compuso a su Diana, haciéndola cazadora. Mas la que sigue es bestialísima. Dicen que una zorra se enamoró de la Luna viéndola tan hermosa, y que, por visitarla, subió al cielo, y cuando quiso echar mano de ella, la Luna se abrazó con la zorra y la pegó a sí, y que de esto se le hicieron las manchas. Por esta fábula tan simple y tan desordenada se podrá ver la simplicidad de aquella gente.”¹⁴¹

El juego de la cita directa, ahora es indirecta y, por lo tanto, mucho más tamizada por la subjetividad del narrador básico “extradiegetico” (Garcilaso), siguiendo a Genette. Los cuentos de los indios se “integran” simbólicamente

¹⁴¹ Garcilaso de la Vega, Inca. *Op. Cit.*, 1998 [1609), pág. 85

gracias al doble movimiento de señalización y absolutización que caracteriza al verosímil literario, lo que demuestra por sí mismo el grado ineludible de literaturización que posee la crónica, tal como han advertido prácticamente casi todos los críticos de la obra del Inca Garcilaso. Pero no sólo eso. Esta “integración”, que es en realidad un movimiento de señalización “hacia” la oralidad (es el texto el que intenta legitimarse en su viaje *documental* hacia esa extra-textualidad) es, en parte, el intento relativo de la escritura por alcanzar el sentido de la oralidad o, mejor dicho todavía, el de la lengua castellana por traducir el quechua, pero privilegiando el castellano. La absolutización (que es con lo que normalmente se confunde con “integración”) es el movimiento contrario, que permite que esa integración cobre autenticidad en un texto y *como texto*, que se autonomice, gracias a la separación relativa (propia de la escritura) al cerrarse sobre sí misma, al independizarse del extra texto oral que amenaza con absorberla.

Nada más claro para ver que estas inserciones están, como todo lo que escribe Garcilaso, enmarcadas en un intento de traducción y que, por ello, la tensión integración - separación del extra texto se corresponde con la tensión oralidad – escritura / quechua – castellano, que las mismas palabras de Garcilaso al referirse a las palabras que él transcribe de su tío:

“Esta larga relación del origen de sus Reyes me dio aquel Inca, tío de mi madre, a quien yo se la pedí, la cual yo he procurado traducir fielmente de mi lengua materna, que es la del Inca, en la ajena, que

es la castellana, aunque no la he escrito con la majestad de palabras que el Inca habló ni con toda la significación de las de aquel lenguaje tienen, que, por ser tan significativo, pudiera haberse entendido mucho más de lo que se ha hecho. Antes la he acortado, quitando algunas cosas que pudieran hacerla odiosa. Empero bastará haber sacado el verdadero sentido de ellas, que es lo que conviene a nuestra historia.”¹⁴²

Estas palabras nos parecen sustanciales por cuanto engloban explícitamente toda la escritura en un proyecto de traducción, constituyéndose ésta en el modo fundamental de pensarse la escritura a sí misma en los *Comentarios reales*. Ligado a esto, claro, aparece el sentido de lo *propio* y de lo *ajeno*, tensionado y asociado a sistemas lingüísticos (quechua – castellano). Y, finalmente, el deseo de integración y “equilibrio” (“quitando algunas cosas que pudieran hacerla odiosa”), típicamente Garcilacista, humanista e incaico, como veremos más adelante, es una tarea vinculada al “sentido” de la lengua del original, *no tanto a su literalidad*. Por eso la “verdad” para el Inca Garcilaso está ahí, en el equilibrio, en la “armonía”; porque ve en la traducción más que un instrumento, *un ideal de conciliación mestizo*, de síntesis de los contrarios. Por eso la poesía, que tanto se ha destacado en su obra, porque a través de ella puede *simbólicamente* superar las tensiones que le impone la traducción y paradójicamente alcanzar esa verdad, la única “platónicamente” posible.

¹⁴² Garcilaso de la Vega, Inca. *Op. Cit.*, 1998 [1609], págs. 32 – 33

Pero el “viaje hacia la oralidad” tiene todavía otra expresión aún más elaborada y en el plano del verosímil de los *Comentarios*. Nos referimos a la articulación de una concepción oral e incaica de la Historia que, por supuesto, encuentra su contrapartida en el movimiento semiótico de *absolutización*, en tanto “desintegrador”, “separador” de escritura y oralidad, en favor del texto traductor escrito, al identificarse con la práctica traductora europea.

Así, quizás no haya mejor ejemplo que lo que, a partir de un artículo de José Durand, se le ha llamado “Los silencios del Inca”, fenómeno de doble vertiente historiográfica que revela el uso deliberado del “olvido” como estrategia para la “armonía”, en todo los planos, y el “engrandecimiento” de la memoria indígena, según los preceptos de la práctica “escritural” de los *quipucamayocs* en el Cuzco imperial de los Incas. Trataremos, por ahora, sólo este segundo aspecto, que es el que nos compete en relación a la *señalización*.

Este fenómeno se ha vinculado, muchas veces con aspereza crítica, a la falta de objetividad histórica del Inca Garcilaso, motivado, sobre todo, por el fuerte componente autobiográfico. Críticos como Porras Barrenechea o el mismo Durand han defendido la “buena fe” del Inca, al demostrar que estos “silencios” no responden a ninguna intención de mentir o “falsificar” la historia, sino simplemente a la traslación de un material oral previamente filtrado por los recuerdos de su tío Inca y los deseos de conciliación de su pasado para resolver las tensiones de su presente, lejos del Perú, en España, que es donde escribe toda su obra.

“... la evaluación del material autobiográfico en los *Comentarios* – señala Pupo-Walker –, tropieza con obstáculos un tanto inesperados. Se ha confirmado, por ejemplo, que el Inca – como Tucídides y otros historiadores clásicos – filtró cuidadosamente la información “¹⁴³

Porras Barrenechea ha escrito al respecto:

“Garcilaso es, en efecto, el representativo de la historia imperial cuzqueña. Esa historia, según han referido otros cronistas, como Cieza, omitía los nombres de los Incas que habían sido ineptos y cobardes y hasta las derrotas sufridas por los Incas. Es lógico que callara también los hechos y los adelantos de las tribus sojuzgadas y sumiera en el silencio toda la historia de los pueblos preincaicos (...) De conformidad con esta tradición imperial y no por voluntad propia, Garcilaso silenció, o desconoció más bien, los hechos de la historia preincaica y gran parte de la historia provincial. Estos son los dos defectos que más se han argüidos contra su imparcialidad. Para Garcilaso, como para sus parientes cuzqueños, la civilización comenzó con los Incas (...) Garcilaso nos ha dado, pues, un Imperio depurado, según la tradición oficial cuzqueña. En esta visión se

¹⁴³ Pupo-Walker, Enrique. *Op. Cit.*, 1982, pág. 104

omiten naturalmente revoluciones, traiciones, cobardías, crueldades, actos de barbarie, propios de un Imperio primitivo.¹⁴⁴

Pero, como dijimos, quien más se ha explayado en este aspecto de la obra de Garcilaso ha sido José Durand, quien ha hecho ver que no se trata de un mentiroso, sino de un escritor doblemente vinculado a la tradición renacentista y a la incaica, lo que a menudo se olvida o se tiende a disminuir. La perspectiva de Durand reivindica el vínculo indígena de la tradición historiográfica del Inca sin negar la importancia de la occidental.

“Desde otro punto de vista, hoy suele aceptarse el influjo de las tradiciones incaicas en la versión histórica que se recoge en los *Comentarios reales*. Ya desde Riva – Agüero y desde Porras, se ha observado que Garcilaso, conforme él mismo lo expresa, se atiene a las tesis de los Incas cuzqueños, lo cual lo lleva, como sabemos, a ignorar las grandes civilizaciones peruanas preincaicas, y a alimentar el prejuicio serrano contra la Costa. Al asumir Garcilaso esas tradiciones oficiales y depuradas, que evitan cuanto no redunde en la imagen gloriosa del imperio, incorporaba de hecho una serie de omisiones que había establecido, andando los años, esa versión parcial.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Porras Barrenechea, R. “El Inca Garcilaso de la Vega”. En: Goic, Cedomil (compil.). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (Epoca Colonial, T.1), Barcelona, Crítica, 1988, págs. 169 – 170

¹⁴⁵ Durand, José. “Los silencios del Inca Garcilaso”. En: *Mundo Nuevo*, París, ILARI, N° 5, 1966, pág. 71

Omisiones de todo tipo son consignadas por Durand, en el espíritu de proporcionar un marco de comprensión para su mesticidad como autor y escritor:

“Este Garcilaso formado y madurado en el humanismo, espléndido prosista español, puede parecer muy alejado de sus dobles raíces y muy cercano al mundo europeo en que arraigó. Claro está que tal impresión será tanto más neta cuanto mejor se conozca al español y menos al indio. Claro también que no necesitamos acudir a los antiguos peruanos para explicar los rasgos de un típico historiador humanista, aun cuando fuese un mestizo. Pero tampoco necesitamos excluir el influjo inca en quien al cabo lo era. Repitémoslo: sencillamente, lo era.”¹⁴⁶

“Silencios” de todo tipo consigna concienzudamente este investigador. Omisiones familiares: como el hecho de no discutir las críticas de Acosta sobre el incesto de sus bisabuelos inca Yupanqui y Mama Ocllo; políticas: guardando muchísima prudencia frente al tema de los rebeldes peruanos; textuales: cuidando minuciosamente el manejo de las fuentes; históricas: seleccionando el listado de la sucesión incaica; antropológica: elidiendo o subvalorando el valor de las culturas preincaicas, etc., aparecen en los *Comentarios* como la manifestación de una retórica doble que, como en Guaman Poma, se tensionan en el intento de resolver paradójicamente la tensión que impone la traducción, según cuál código adopte el rol (re) traductor al interior del texto.

¹⁴⁶ Durand, José. *Idem*, 1966, pág. 72

En el caso de la crónica de Garcilaso, podemos decir que estos “silencios”, en una parte, reenvían en el proceso de la lectura a la extra textualidad oral con la cual propende “integrarse” la escritura como texto (re) traductor, perteneciente al todo textual en el plano verosímil de la crónica. Tal manera de narrar, invita por sí solo a pensar en un intento de escritura regulado, no sólo por una preceptiva europea, sino también por el objetivo de “alcanzar” afuera del texto el *original* que valida y *justifica* al texto mismo, como en cualquier traducción. Pero aún más. Tal intento de llegar al extra – texto (original) involucra el sentido, el cual emerge cada vez que se logra relativamente asimilar el código oral mismo, no sólo sus contenidos.

Este último empeño, hay que decirlo, no es el mejor logro de los *Comentarios* y es lo que más radicalmente marca la diferencia con la *Nueva Crónica* de Guaman Poma. Ambos quieren traducir por el sentido, pero tienen proyectos distintos que se textualizan, por ende, también de un modo diferenciado. Mientras Guaman Poma privilegia la oralidad (su texto re – traductor simbólico), a través de una estrategia de subversión (inversión de los roles textuales internos), el Inca Garcilaso privilegia la escritura (su texto re – traductor “literal”, pues no opera ninguna inversión de los roles). Guaman Poma quiere alcanzar la escritura, pero no puede evitar autonomizar el texto sobre la oralidad, que es lo que explicaría su aparente fisonomía “caótica”, que tanto se le reprochó injustamente por ignorancia del mundo andino.

El Inca Garcilaso ni intenta, ni desea en ningún caso alcanzar el original en los términos que lo hace Guaman Poma. Tampoco podría por su mesticidad y la situación de trasplante desde la cual escribe. No obstante, creemos que es posible ver en estos “silencios” algo de la misma corriente oral por donde navega Guaman Poma, pues la escritura misma adopta la “forma” de la oralidad en ese aspecto, como si por el sólo acto mimético de la palabra, pudiera hacer al lector “viajar” hacia el pasado indígena o aun más, como si en el fondo de esta retórica historiográfica se ocultara la definición de un lector ideal mestizo, en tanto capaz de decodificar también la subtextualidad oral que subyace a la escritura y sin la cual no se completa la recepción global de la obra. Subtextualidad que, insistimos, no subvierte a la escritura (no es tensión como “conflicto”), sino que la tensiona *literalmente*, en un equilibrio competitivo en el orden de lo simbólico, pero finalmente desigual en la ideología y la textualidad.

En este nivel de señalización, por lo tanto, no estamos en presencia de la historia incaica, sino en la *forma* de la historia incaica del Cuzco:

“... el silencio histórico – dice Durand –, pertenecía a una vieja tradición incaica, que Garcilaso no podía ignorar. Más aún, tales tradiciones suponen una actitud mental correspondiente, vivida en el ambiente materno. Para los antiguos peruanos, el olvido constituía el castigo supremo. Los cantares o *hailis* sólo se componían para

varones dignos, y las otras formas de historia que poseyeron se regían por criterios semejantes.”¹⁴⁷

En último término, se puede decir que tal fenómeno de asimilación “*hacia*” (y no “*de*”) la oralidad corresponde a una estrategia textual de imitación (por parte del texto o de Garcilaso *como narrador*, no como personaje histórico) del “*espíritu*” de la lengua quechua, a través de uno de sus rasgos característicos: la *evasión*.

“... la naturaleza misma de la lengua quechua, hoy como ayer, contiene una peculiar gama de maneras evasivas, a partir de la forma normal de afirmación, la cual no consiste en un *es* sino en *dicen* o *así dicen*, gracias al empleo de un sufijo. La importancia de *ichach* “quizá quién sabe” es muy apreciable, y de ello recoge un ejemplo el propio Garcilaso. Cuando la palla Beatriz , princesa imperial incaica, se vio obligada a casarse con el sastre Diego Hernández, respondió en su lengua – con dos *ichach* – a la pregunta sacramental: “quizá quiero, quizá no quiero”. Todos, absolutamente todos los autores peruanos que recogen la famosa anécdota coinciden en hallarla muy característicamente india, y no sólo muy femenina. No cabe exagerar la importancia de esa respuesta y elevarla a cimiento de toda argumentación. Mejor base resulta el espíritu de la lengua quechua, como lo atestigua, por aquellos años, entre otros ejemplos, la crónica de Santa Cruz Pachacuti, con sus

¹⁴⁷ Durand, José. *Idem.*, 1966, pág. 71

dicen inacabables, o aquellos que influyen en el torpe español de Betanzos.”¹⁴⁸

El tema del sustrato quechua en las crónicas, especialmente en la de Guaman Poma¹⁴⁹, ha sido bastante abordado por la crítica especializada, así como el de las mutuas influencias a propósito del contacto estrictamente lingüístico entre las dos lenguas, el quechua y el castellano. En el caso particular del Inca Garcilaso, podemos decir que el tema se ha abordado más en el nivel de los contenidos de la oralidad, pero bastante menos en el de la oralidad misma.

Por último, no cerramos este subcapítulo sin antes apuntar la idea de que este procedimiento, como bien lo ha señalado Durand, tiene implicancias incluso estéticas, lo que reenvía la mirada hacia la traducción como un generador en el plano estético de la crónica.

“Una norma táctica y una norma estética – dice Durand – parecen presidir la actitud de Garcilaso: no discutir sin necesidad y no citar demasiado. A diferencia de los eruditos contemporáneos andaluces, el Inca no usa apostillas y no se apoya a cada paso, como los otros,

¹⁴⁸ Durand, José. *Idem.*, 1966, pág. 70 –71

¹⁴⁹ Destacan sobre este tema, por su puesto, los trabajos de Jorge L. Urioste (Ver: Urioste, J. L. “los textos quechuas en la obra de Waman Puma” (estudio preliminar). En: Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva crónica y buen gobierno*, Madrid, Historia 16 (Edición de John Murra, Rolena Adorno y J. L. Urioste) y los de Rolena Adorno, quien, aunque en función del punto de vista, escribe: “El “dizen que”, bien puede ser una traducción del validador no testimonial, el sufijo quechua –*si*, que significa que el hablante no puede responder como testigo ocular, sino que la ha adquirido a través de terceras personas” (Adorno, Rolena. *Guaman Poma: literatura de resistencia en el Perú colonial*, México, Siglo XXI, pág. 178)

en verdaderas letanías de autoridades. Mírense los libros de anticuarios o escriturarios como Aldrete, Pineda, Prado, Villalpando, alcázar, Roa o el Abad de Rute. Por sistema y por honradez, Garcilaso precisa sus fuentes, pero evita mencionar autoridades clásicas y modernas en la medida de lo posible. Más le gusta resultar curioso que erudito. Muchas obras que figuran en el inventario de su biblioteca no se citan jamás, por mucho que la influencia se perciba indirectamente.”¹⁵⁰

b) *Absolutización: el gran abrazo humanista*

En el movimiento semiótico inverso del verosímil, la *absolutización* observamos lo que comúnmente se advierte superficialmente como “integración” de la oralidad en los *Comentarios*, y no “separación” de ésta, que es como debiera llamársele, teniendo siempre en cuenta de que se trata de dos fenómenos que operan en el nivel simbólico del texto, el de la verosimilitud de la crónica. En tal sentido, cuando hablamos de “separación”, debe entenderse en ese sentido semiótico y como uno de los dos “movimientos” o “comportamientos”, si se quiere, posibilitadores de la relación oralidad – escritura, en otras palabras, de la traducción de la oralidad a la escritura, a través de un texto (escrito) verosímil como discurso documental a la vez que literario.

¹⁵⁰ Durand, José. *Idem.*, 1966, pág. 67

Si antes hemos revisado los aspectos más significativos de la *señalización*, ahora lo hacemos con la *absolutización*, con miras a explicitar el modo en que el verosímil se cierra (relativamente) sobre la escritura, revelando, así, el doble comportamiento interno del texto ligado a la tensión impuesta por la traducción.¹⁵¹

Tratándose de un fenómeno doble, resulta evidente pensar que todos los aspectos que hemos abordado en la *señalización* tienen su contrapartida en la *absolutización*. Tanto la *nominalización* como las *narraciones intercaladas* o el uso de la *omisión*, se pueden analizar como distintos grados de *escrituración*, en el sentido de lo que va de lo más formal a lo menos o, de otra manera, de lo que va de un grado menor de literaturización hasta uno mayor, donde, por supuesto, la incorporación del concepto de historia incaica se corresponde paradójicamente con el grado más elaborado de la escritura a partir de la tradición historiográfica europea. El *ideal* de “integración” entre oralidad y escritura aparece, así, más logrado en la medida que ambos movimientos semióticos alcanzan su máxima expresión. Cuanto más se “acerca” la escritura a la oralidad indígena, más la escritura debe extender sus brazos y esforzarse por contener el nivel del extra – texto que se intenta incorporar al todo textual.

¹⁵¹ Aunque pueda resultar un poco reiterativo, hay que resaltar el hecho de que si la escritura no estuviera tan identificada con la traducción, la posibilidad de una “integración armónica” entre oralidad y escritura sería totalmente efectiva, pues, como dijimos en algún momento, no hay ningún impedimento en sí para que estos dos códigos no puedan complementarse sin conflicto. Es la asimetría de su relación la que revela la presencia de la traducción en la base, dejando en claro, en el ámbito de la escritura, la necesidad de un *desplazamiento simbólico* de los ideales de “superación” de las tensiones que la traducción impone, bajo el prisma ideológico que sea, ya de “conflicto” (desconfianza) o “síntesis” (confianza).

Para evitar redundancias innecesarias, nos parece oportuno abordar este movimiento de *absolutización* desde la perspectiva de un “gran abrazo humanista”¹⁵², queriendo remitir con la metáfora a un punto de vista más amplio respecto a los contenidos que compromete este mecanismo en los *Comentarios reales*. Nos referimos al *neoplatonismo* y la *retórica humanista* que, desde la traducción de los *Dialoghi d' amore* de León Hebreo, su primera obra publicada¹⁵³, gravitan sobre su escritura, especialmente sobre la obra que aquí tratamos.

Enfrentados a intentar dilucidar bajo cuáles contenidos opera el mecanismo de *absolutización* del verosímil de la crónica, sin duda que la *preceptiva renacentista*, como bien y extendidamente ha sido señalado por la crítica, emerge como el mejor principio de explicación para enfocar correctamente el modo el que la escritura se cierra sobre sí misma al interior del texto.

La influencia del Renacimiento, a saber, interesan en dos vertientes esenciales. La primera, en la perspectiva filosófico – ideológica que aporta a través de la reinterpretación de la *filosofía platónica* (neoplatonismo) y, segundo, en cuanto a la *concepción retórica* que gravita sobre la historiografía europea. Lo primero explicaría los preceptos teóricos invocados por Garcilaso para la representación “armónica” del “Nuevo Mundo” andino, mientras que lo segundo el

¹⁵² La idea para esta metáfora se encuentra inspirada en el título de una conferencia de Ricardo J. Kaliman, a propósito de la clausura de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericanas (JALLA), celebradas en la Paz, Bolivia, el 23 de agosto de 1993. Su título es: “Crítica, ciencia y contrahegemonía. Un abrazo andino”. Justamente nos pareció que la estrategia del Inca Garcilaso se asimilaba más a lo contrario de esta perspectiva. (Ver: Kaliman, Ricardo J. “Crítica, ciencia y contrahegemonía. Un abrazo andino”. En: *Memorias*, La Paz, Plural Ed., 1995, págs. 397 – 405

¹⁵³ Y la primera publicada por un americano.

marcado carácter “literario” y *traductivo* de su crónica, pues, como se sabe, la práctica traductora ocupará en la reflexión humanista un lugar absolutamente privilegiado.

b.1 *León Hebreo: “armonía” humanista y traducción*

Como tantas veces se ha dicho sobre la obra de Garcilaso, su ideal de constante “armonía” entre los elementos contradictorios, de cualquier orden, le viene inspirado por las influencias de la filosofía neoplatónica humanista, vigente en la Europa del siglo XVI, y con la cual tomó contacto intelectual Garcilaso durante sus largos años en Montilla, pueblo cercano a Córdoba, en el sur de España.

Pero más precisamente, lo que influyó a Garcilaso fue el humanismo cristiano erasmista que unificaba cierta visión moralista antipagana con un interiorismo místico que tenía como figura central a Cristo. A esto estaría directamente ligada su doble concepción “moral” y “providencial” de la historia, que le viene por el lado de su filiación paterna. Moralidad que, como vimos antes desde un punto de vista de la oralidad incaica del Cuzco, se refleja en sus “silencios” u “omisiones” y providencial, en tanto percibe a la “República cristiana” como la natural continuación del proyecto civilizador “divino” de los Incas (*gentiles*) sobre otros pueblos, así como el cristianismo lo fue respecto a los romanos. Sobre este “moralismo” ha escrito Juan Bautista Avalle – Arce:

“Dentro de este gran cuadro ocurren, sin embargo, extrañas reticencias y supresiones en el relato de los acontecimientos históricos. Y esto va contra todos los tópicos acumulados en el tiempo que tratan de definir la misión de la historia, a partir de aquel resobado texto de Cicerón en el *Orator*, en que la define como “*testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magister vitae, nuntia vetustatis*”. Estas supresiones en *La Florida* son frequentísimas (...)

Otro gran moralista, Juan Luis Vives, a quien el Inca cita con respeto, escribió largamente en su *De Disciplinis* (parte II, libro V, Cap. I) acerca de la historia y el sentido de la historia, y se lamentaba allí de que la historia perpetuase las infamias. La obra de Garcilaso cae de lleno dentro de esta concepción moralista, que para su época, por lo demás, se ve secundada por el pirronismo.”¹⁵⁴

Sobre el “providencialismo” ha dicho, por su parte, Pierre Duviols, para referirse sobre todo a la contestación que hace el Inca Garcilaso, desde esta perspectiva, a la interpretación “toledista” de la historia incaica.

“Que estos pocos ejemplos basten para demostrar la deuda del Inca Garcilaso con cierta teología humanista de su época. De acuerdo con los criterios de esta teología adaptó a la religión de los Incas las estructuras racionales de la mejor religión de infieles imaginables para los católicos españoles del siglo XVI. Al reflejar en sus cultos la

¹⁵⁴ Avalle – Arce, Juan Bautista. “Universalismo en la concepción de la historia del Inca Garcilaso”. En: Goic, Cedomil, *Op. Cit.*, 1988, pág. 184 – 185

armonía del universo, las leyes que rigen a ese universo, los monarcas del Cuzco habrían alcanzado el más alto grado intelectual y moral que podían alcanzar hombres privados de las luces de la Revelación. Pues a la monolatría del sol, que representaba ya un progreso estimable en la reflexión cosmogónica, habrían superpuesto además la noción de primera causa, de primer móvil, el deísmo de *Pachacamac*. Monolatría y deísmo, lejos de contradecirse, se habrían situado así en la misma línea espiritual ascendente y habrían señalado, dentro de la era incaica, dos etapas sucesivas del pensamiento filosófico elaborando una religión nueva. Los incas habrían llegado, pues, por sus propios medios y gracias a la Providencia, hasta la frontera de Dios.”¹⁵⁵

El erasmismo español tiene su ápice de desarrollo entre 1525 y 1532, principalmente a través de figuras de renombre como Alfonso de Valdés, Andrés Laguna, Juan Valdés y Luis Vives. Como movimiento espiritual tuvo su caldo de cultivo en la inquietud religiosa que se produjo al final de la Edad Media y en los comienzos de la Edad Moderna como una reacción contra la inmoralidad y paganización del ambiente. El erasmismo trata de compatibilizar, sin duda, las conquistas del humanismo con una vuelta al evangelio interiorista.

“El núcleo central del erasmismo – escribe José Luis Abellán – es la llamada *philosophia christi*, en las que convergen las dos

¹⁵⁵ Duviols, Pierre. “Los cultos incaicos y el humanismo cristiano en el Inca Garcilaso”. En: Goic, Cedomil. *Op. Cit.*, 1988, pág. 192 – 193

coordenadas determinantes de su definición: reacción contra la inmoralidad y paganización del ambiente, por un lado, y expresión de un interiorismo cristiano que tenía como centro la figura de Cristo como cuerpo místico, por otro. en este sentido, el erasmismo es una continuación del paulismo, que reacciona contra la ergolatría escolástica medieval (...) El humanismo cristiano enfatizaba sobre todo la igualdad entre los miembros, lo que conducía a una interpretación horizontal.”¹⁵⁶

La conjunción de estas dos perspectivas, como señala al final de la cita Abellán, conduce a un replanteamiento de la división rígida entre “cabeza” y “miembros”, característica de la escolástica, hacia una visión más “horizontal” y “unitaria”, donde el todo vuelve a ser más importante que la suma de las partes. Es por esta vía conceptual que Garcilaso se ve facilitado de hacer la reunión de las dos vertientes de pensamiento humanista europeo más gravitantes sobre su obra: el idealismo *neoplatónico* de Plotino y el humanismo místico español, de corte erasmista. La visión unitaria y horizontal que cada uno aporta, sin duda que le permiten a Garcilaso prefigurar una representación del universo “armónica” y “equilibrada”, donde conceptos como *Dios*, el *amor* o la misma *traducción* puedan ser situados sin problemas en el centro organizador y unificador de todos los elementos disímiles de dicha representación. El neoplatonismo, como se ve en esta cita, coincide perfectamente con la visión unitaria en Dios del cristianismo:

¹⁵⁶ Abellán, José Luis. “El pensamiento renacentista en América y España”. En: Varios. *Filosofía iberoamericana en la época del encuentro*, Madrid, Trotta, 1992, pág. 158

“La tendencia más típica en la marcha intelectual de esa época – escribe José maría Valverde – es la conservación del platonismo, pero dejando caer su andamiaje intelectual de ideas para vitalizarlo con influjos místicos de afinidad oriental. Esto es lo que encuentra su expresión suprema, en el siglo III, en Plotino, cuyas *Enéadas* – grupos de nueve (libros) – presentan lo Uno – la divinidad – descendiendo en emanación gradual hasta la ceniza de la materia. El alma, por su parte, puede elevarse hacia la luz suprema de lo Uno que percibe en lo visible: hay aquí, pues, un platonismo más coherente y unitario, que será lo que en realidad tenga más influjo en siglos posteriores.”¹⁵⁷

El prolongado influjo de Plotino se proyecta a más de un milenio, encontrando su cumbre a finales del siglo XV en Marsilio Ficino, influencia neoplatónica importante en los *Dialoghi d' amore* de León Hebreo, quien, a través del amor y el *diálogo* abre la posibilidad estética de la unidad que busca Garcilaso en toda su obra, esto es, incluyendo su magnífica y determinante traducción de esta obra.

“Aunque el caldo de cultivo del humanismo español – dice Abellán – fue el erasmismo, no dejaron de producirse otros movimientos filosóficos, entre los que tomaron cuerpo el neoplatonismo, el aristotelismo, los precartesianos y la filosofía crítica. Entre los

¹⁵⁷ Valverde, José María. *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 2000, pág. 49

neoplatónicos sobresale, muy por encima de los demás, el filósofo judío León Hebreo (1460 – 1535), que nos dejó un monumento de incomparable belleza en los *Diálogos de amor*, del que se nos ha conservado una bellísima traducción del Inca Garcilaso de la Vega, donde el principio de solidaridad amorosa del universo es reflejo de una unidad cósmica muy próxima al panteísmo; su postura, en realidad, es ecléctica y está a medio camino entre el emanatismo neoplatónico y el dualismo cristiano – judeo. La filosofía del amor se conjuga en su sistema con una teoría de la luz, que para él llena todo el universo de claridad y transparencia espiritual.”¹⁵⁸

Así como la figura de León Hebreo con su *Diálogos de amor* – según ha resaltado Alberto Escobar – resulta fundamental para comprender el origen de la marcada trayectoria que tiene la “traducción” en la obra de Garcilaso, cuya cumbre se encuentra en los *Comentarios*, también lo es para situar el afluente principal de su “sentido armónico”, como lo ha hecho notar William D. Ilgen, en función de la tensión que necesita resolver Garcilaso respecto de su mesticidad (y la traducción como correlato de ésta):

“... Pero lo que tal vez no sea tan evidente es que, en la intención de Garcilaso, parecen haber sido más bien, y de un modo particular, una historia autobiográfica, es decir, una historia en cuyo centro está reflejada nada menos que la problemática personal del propio autor.

¹⁵⁸ Abellán, José Luis. *Op. Cit.*, 1992, pág. 159 – 160

Garcilaso es – y nos lo dice de mil maneras en toda su obra – radicalmente mestizo, hijo de madre india y de padre español. Además le hiera – ¿quién lo duda? – el problema de la raza (...) Esta tensión interna es la que, en un primer momento, los *Diálogos* le ayudan a conllevar y la que más tarde se refleja en los *Comentarios*, donde la historia revela no sólo un proceso exterior sino también un profundo conflicto interior que el escritor va aliviando en el acto mismo de escribir – ya inspirado por el pensamiento de León Hebreo – la historia de lo ocurrido en su tierra. Para Garcilaso los *Comentarios* son nada menos que una proyección y una idealización en la historia de su patria de su problemática personal. La conquista es para él, por lo tanto, el intento de realizar en el vasto panorama de la historia un mestizaje ideal entre el Nuevo y el Viejo Mundo. Y la fuente de tan peregrina interpretación de la conquista es precisamente el pensamiento de León Hebreo en los *Diálogos de amor*, cuyo tema central no es otro que el poder reconciliador del amor como vínculo universal de todo el ser del universo.”¹⁵⁹

Desde nuestra perspectiva, esta importancia radical que tiene el pensamiento neoplatónico de León Hebreo en la obra de Garcilaso se constituye, por sí misma, en un elemento clave para la demostración de nuestra tesis, ya que en un solo libro, como se ha visto, se concentran todas las directrices medulares de la trayectoria escrituraria del Inca. La *traducción* y la *búsqueda de la “armonía”*

¹⁵⁹ Ilgen, William D. “La configuración mítica de la historia en los *Comentarios reales*”. En: Goic, Cedomil. *Op. Cit.*, 1988, pág. 186 – 187

entre los dos mundos, la restitución del diálogo. Su primera obra publicada, los *Diálogos de amor* de León Hebreo, son en sí mismo una traducción. Y todo, como nos lo hace ver Ilgen, para superar las tensiones personales que le impone el mestizaje.

Tensión, traducción, armonía, amor, diálogo, etc., son todos conceptos que emanan de una misma obra, del mismo pensamiento humanista y neoplatónico, pero que confluyen finalmente sobre un mismo proyecto, los *Comentarios reales*, brillante esfuerzo textual por traducir el mundo indígena desde una perspectiva que restituya la verdad histórica, verdad que – como dijimos – parece sólo tener como único lugar posible el de la traducción como espectáculo, hasta el punto (y siguiendo el pensamiento de León Hebreo) de que la traducción en sí misma, más allá del éxito relativo de alcanzar el sentido del original andino, queda postulada como la única verdad posible, como la verdad de las verdades, como un ideal superior de confluencia y superación de las tensiones de los contrarios.

“Esta visión de la historia de la conquista – dice Ilgen –, vale decirlo claramente, es sólo un ideal, porque nada le impide a Garcilaso reconocer que la conquista fue en realidad una tragedia y así lo declara al final de su obra. Pero dentro de su visión idealizadora de lo que hubiera podido suceder, en contraste con lo que realmente sucedió, la nota dominante es la de una unión de dos culturas

diversas en un lazo de amor; la historia, es decir, de un mestizaje ideal.”¹⁶⁰

Ilgen ronda lo que desde nuestra perspectiva es la enorme gravitación que tiene la traducción, como instrumento y símbolo, en los *Comentarios reales*. Así, la obra y pensamiento de León Hebreo proporciona no sólo la “dulzura y suavidad” – como declarara Garcilaso – para la confección de un mundo armónico, bien comunicado, sino por sobre todo el *alma de un instrumento* como la traducción que, sin proponérselo el filósofo Judío, permitiría al Inca Garcilaso “elevar” su escritura a un plano estético, simbólico, donde la visión de un mundo superior unificado fuera posible (y creíble). Hay que reconocer que la solución es magistral pues utiliza el mismo elemento tensionante para la construcción de un mundo armónico desde el punto de vista de la escritura.

Con estos elementos es que Garcilaso *absolutiza* su escritura en el plano del verosímil. Con estos contenidos logra articular la oralidad señalizada para otorgarle un sentido desde el punto de vista de la escritura. El texto re – traductor escrito, con todo, opera en un movimiento de autonomización inspirado en esta tradición filosófica europea. El texto re – traductor es, en última instancia, toda esta tradición articulada, pues desde ella se lee el original andino, desde ella se “lee” su oralidad, y desde ella y *en ella* el texto re – traducido adquiere sentido para el receptor europeo, que es a quien va finalmente dirigido todo el esfuerzo de su discurso. La extra – textualidad andina queda, así, incorporada, escrita y

¹⁶⁰ Ilgen, William D. *Idem*, 1988, pág. 189

literaturizada dentro de las letras y la historia occidental. El Inca Garcilaso cree y confía en la traducción como instrumento, tanto así que hace de él una estética de la “armonía” entre dos lenguas.

Nada más rotundo sobre esto que estas palabras de José Durand:

“Garcilaso, historiador platónico, al otear panorámica la plena realidad del pasado incaico, tenía que verla idealizada, como indio que era y también como platónico que era. No en vano bebió su cultura humanística de una fuente luminosa, irreal y utópica: el platonismo; y, dentro del platonismo, de lo más irreal, *Dialoghi d’amore*.¹⁶¹

b.2 *Historia y Literatura: la verdad como escritura*

Íntimamente ligado a lo anterior, observamos que tanto los “silencios” de Garcilaso como las “tensiones” a que se ve sometido, parecen “resolverse” – como hemos propuesto – en la “elevación” de la traducción a un plano estético, ayudado por todos los contenidos más arriba expuestos.

La “integración” de la oralidad extra – textual, por medio de la *señalización*, no se completa sino con la *absolutización* que la escritura como texto re – traductor lleva a cabo, otorgándole un sentido a esa oralidad, tal como la Lengua

¹⁶¹ Durand, José. “Garcilaso el Inca, platónico”. En: *Las Moradas*, Lima, 1950

de Llegada “acoge” a la Lengua de Partida, dándole un espacio y moldeándose a sí misma para permitirle “respirar” *bajo* su ropaje. Es una “existencia” relativa, ya que el texto re – traductor se cierra sobre sí mismo y se establece como texto literario, obligando a la oralidad re – traducida a modelarse también según los principios de la credibilidad autónoma e impersonal de la escritura.

En otras palabras, el texto original se “vuelve verdadero” al incorporarse a otra lógica que, paradójicamente, representa exactamente su sentido contrario. La voz aparece traducida gráficamente en toda la proyección del término: desde lo meramente transcriptivo hasta lo más literariamente sofisticado, donde la *poesía* emerge, al menos¹⁶², como una dimensión del discurso capaz de *contener* toda la tensión que involucra la traslación de un código a otro.

El problema de la “verdad” histórica en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso está tan estrechamente ligado a las posibilidades y el *éxito* que le ofrece la palabra escrita que será la literatura, la dimensión verosímil del discurso, la que le proporcionará una herramienta eficaz para alcanzar, simbólicamente no sólo el original oral, sino también su ideal de “armonía” representado por la traducción como modelo de encuentro, síntesis y comunicación entre los dos mundos. En un sentido estrictamente traductológico, Garcilaso quisiera *interpretar* (práctica oral), pero no puede más que *traducir* (práctica escrita), no sólo por la imposibilidad de mediar (como el lengua Felipillo) *cara a cara* entre indios y españoles, sino más

¹⁶² Decimos “al menos”, porque en otros casos concurre directamente como género literario, como vimos que ocurre con las transcripciones y sucesivas traducciones y re – traducciones a que se han sometido los primeros textos orales indígenas desde el siglo XVI.

que todo por el prestigio que la letra (y la traducción) tiene en el contexto humanista que lo envuelve en la España del siglo XVI.

Al referirnos al mecanismo semiótico de *señalización* del texto hemos aludido, a parte de las *nominalizaciones* del mundo oral andino, a las narraciones intercaladas y los “silencios”, y hemos señalado también que éstos últimos se vinculan directamente con un fuerte componente *autobiográfico* que intenta, además de persuadir respecto a la credibilidad documental de su discurso, instalar la subjetividad poética como discurso unificador y armonizador de la problemática existencial del propio Garcilaso al encontrarse jalonado constantemente por dos culturas.

“... el historiador – poeta, híbrido detestable a ojos del científico positivista – dice Durand – resultaba casi un ideal en el Renacimiento (...) Ya vemos que los *Comentarios* constituyen para Garcilaso un problema artístico que resolverá con el mayor cuidado. Pondrá en juego toda su habilidad literaria para mantener vivo el interés del lector.”¹⁶³

Por lo tanto, si la traducción que lleva a cabo Garcilaso en los *Comentarios* resulta más lograda y creíble en tanto estéticamente logra resolver los problemas retóricos que la misma escritura le impone, cabe preguntarnos, en consecuencia, por qué tipo de concepción retórica está articulando Garcilaso que le permite

¹⁶³ Durand, José. *Idem*, 1950, pág. 123 y 125

“resolver” los problemas de veridicción históricos a través de argucias más bien poéticas o simplemente literarias. ¿Qué contenidos retóricos articula los *Comentarios* para lograr que el verosímil se cierre sobre sí mismo, alcanzando el necesario grado de autosuficiencia textual como para que la memoria oral se integre *verazmente* desde el punto de vista de la escritura y la recepción europea de la crónica?

Estamos en presencia de una tensión, claro está, disciplinaria a la que antes hemos aludido desde la perspectiva global de la conquista y el mito como categoría primordial de la racionalidad prehispánica (ver capítulo 5 del marco teórico), y que ahora nos corresponde explicar desde una perspectiva más europea. Nos referimos, en general, al protagonismo que adquiere con el humanismo el lenguaje, en todas las esferas del saber, especialmente la historia, donde la “verdad” aparece más como una construcción verbal, un hecho de persuasión retórico, una cuestión que involucra directamente el estilo. Al respecto, recordemos las palabras de Mercedes Serna:

“En el humanismo es el lenguaje el principal elemento mediador entre la percepción y la realidad, lo que da lugar a una concepción de la historia como interpretación y acción. Zamora explica cómo “todas las obras históricas de Garcilaso tratan explícita o implícitamente de la conquista de América, cómo fue, pero, lo que es más importante, cómo debería haber sido o debería ser”.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Serna, Mercedes. *Op. Cit.*, 2000, pág. 45

Es la dimensión del idealismo “utópico”, como el de Tomás Moro, que vuelve todos los elementos extra – textuales orales hacia la lógica *ficcional* sólo *posible* en el marco del código escrito (ver subcapítulo 5.2 del marco teórico). Desde las posibilidades retóricas, entonces, de asimilación de la poesía al ámbito historiográfico que le ofrece el humanismo es como Garcilaso puede conciliar todos y tantos niveles de su crónica al mismo tiempo: traducir, armonizar, referir la verdad histórica, resolver sus tensiones culturales como mestizo, etc. Una vez más, los *Dialoghi d’amore* de León Hebreo, emergen como la gran enseñanza del maestro humanista. Como dijimos antes, no sólo por sus contenidos filosóficos en sí, sino también por la enseñanza que le quedó a Garcilaso de haberlo traducido.

Desde una perspectiva tan unificadora como la humanista, por lo tanto, resulta bastante imposible pensar en un concepto de historia que no valore especialmente el lenguaje y, a través de los contenidos morales, la idealización de la historia. Asimismo, también resulta difícil pensar que una concepción historiográfica como la humanista se riñera con la traducción o que, de otro modo, no la convocara hasta implícitamente como modelo ideal de representación de la “verdad”.

“Se deduce, pues – apunta Pupo-Walker – que en el siglo XVI eran otros los horizontes y metas del historiador. La sensibilidad histórica del Renacimiento ya no contemplaría el texto como un simple vehículo informativo o didáctico, sino más bien como un sistema coherente de relaciones y de hecho como un objeto válido en sí

mismo que se ordenaba, en parte, para otorgar a la narración una obvia calidad literaria.

Al configurarse de ese modo, la narrativa histórica favorecía, con toda claridad, un sistema de expresión que apenas podría deslindarse de la materia ficcionalizada, como tal. Ese hecho explica, en cierta forma, la inmensa significación literaria que asume la historiografía del humanismo italiano, hecho que se verifica, a simple vista, en toda la teoría literaria del renacimiento.”¹⁶⁵

Poco a poco, según vamos avanzando en la reflexión, la identificación entre escribir y traducir va emergiendo como la explicación última de este comportamiento *estético* en los *Comentarios*. La palabra escrita, como vemos, no refería simplemente la verdad, sino que ella misma *era* la verdad. Es evidente que estamos en un plano estético donde las palabras “no son monedas de intercambio”, valen por sí mismas.

Largo y realmente poco aportativo sería aquí referir a las innumerables citas en las que se ve la carga emotiva, subjetiva de la narración de Garcilaso, o dar cuenta extensivamente de todos los procedimientos técnicos que utiliza para darle intensidad e interés a la narración como es, por ejemplo, el uso del tiempo imperfecto o el modo subjuntivo. Del mismo modo, poco sentido tiene detenernos demasiado en las amplificaciones narrativas que lleva a cabo por medio de narraciones intercaladas, como es el caso de relatos tan famosos como *El cuento*

¹⁶⁵ Pupo – Walker, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982, pág. 83

de los melones y las hortalizas del Perú, de la *Historia general del Perú* (Libro IX, Cap. XXIX) o, en ese mismo sentido, concentrarnos demasiado en la detección de esquemas estilísticos renacentistas, como el que se aprecia traspuesto sutilmente al ámbito incaico cuando Garcilaso describe (Libro V, Cap. XXVII), con la elocuencia de una narración pastoril el valle de Yucay, en su tierra natal:

“ Aquel valle – escribe Garcilaso – se aventaja en excelencia a todos los que hay en el Perú, por lo cual todos los Reyes Incas, desde Manco Cápac, que fue el primero, hasta el último, lo tuvieron por jardín y lugar de sus deleites y recreación donde iban a alentarse de la carga y pesadumbre que el reinar tiene consigo, con los negocios de paz y de guerra que perpetuamente se ofrecen. Está cuatro leguas pequeñas al nordeste de la ciudad; el sitio es amenísimo, de aires frescos y suaves, de lindas aguas, de perpetua templanza, de tiempo sin frío ni calor, sin moscas ni mosquitos ni otras sabandijas penosas. Está ente dos sierras grandes; la que tiene al levante es la gran cordillera de la Sierra Nevada, que con una de sus vueltas llega hasta allí. Lo alto de aquella sierra es de perpetua nieve, de la cual descenden al valle muchos arroyos de agua, de que sacan acequias para regar los campos. Lo medio de la sierra es de bravísimas montañas; las faldas de ellas es de ricos y abundantes pastos llenos de venados, corzos, gamos, *huanacus* y vicuñas y perdices y otras muchas aves, aunque el desperdicio de los españoles tiene ya destruido todo lo que es cacería. Lo llano del valle es de fertilísimas

heredades, llenas de viñas y árboles frutales y cañaverales de azúcar que los españoles han puesto.”¹⁶⁶

Más allá de todos los múltiples ejemplos, lo realmente importante, creemos, es (bajo el supuesto de que damos por aceptado este rasgo literario tan mentado de la obra de Garcilaso) destacar que este procedimiento está íntimamente vinculado a la verdad y ésta, a su vez, a la traducción, en tanto la verdad histórica se correspondería con un exitoso procedimiento de traslación del texto original oral hacia la escritura. Por lo tanto, podemos decir que la concepción retórica de la historia por parte de los humanistas permite a Garcilaso *erigir* una “verdad” histórica sin verse *obligado* a renunciar a ningún aspecto relacionado con la belleza estilística de su prosa.

De esta manera, escritura y verdad se articulan en un todo armonizado concretamente por una “elevación” estética de la palabra que arrastra, por consiguiente, a la traducción hacia el centro del modelo generador del texto. La traducción se constituye, podemos decir invocando las palabras de Riffaterre, en una “matriz de sentido” para la “derivación” concreta del texto. La traducción plasmaría y regularía, como un hilo que hilvana o una lente que proyecta, la relación entre *literatura* e *historia*, es decir, entre *monumento* y *documento*; en otras palabras, entre ficción y verdad. En los *Comentarios reales* la traducción regula esta tensión inevitable y lo hace, en realidad, “volviendo a traducir”, que es la única verdad de la palabra: su carácter infinito.

¹⁶⁶ Garcilaso de la Vega, Inca. *Op. Cit.*, 1998, págs. 212 – 213

Volver, una y otra vez, sobre la palabra, parece ser la enseñanza humanista que nos deja los *Comentarios reales del Inca*. El doble movimiento semiótico del verosímil nos revela que la tensión realmente nunca se resuelve, lo cual no es sino una forma velada de decirnos que sólo en la poesía (*rostro gráfico de la oralidad*) la verdadera comunicación es posible, porque allí los contrarios conviven armónicamente, se abrazan, se aman y valoran sus diferencias. Y nos dice, sin embargo, algo más: que la traducción es un ideal que nunca se alcanza, porque es intento; como *intento* son los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega y la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala. Dos entrañables intentos *traductivos* en los albores de la palabra hispanoamericana que siguen dando frutos, cada uno a su manera, hasta nuestros días.

V. CONCLUSIONES

A continuación pasamos a exponer lo que, desde nuestro punto de vista, serían las conclusiones más relevantes de la presente investigación y su proyección en el marco de reflexión de los actuales estudios literarios hispanoamericanos.

Tras un largo recorrido, cerramos esta investigación con la convicción de haber demostrado fundamentalmente:

1. Que las primeras traducciones – transcripciones de la oralidad indígena (“poesía” quechua, en nuestro caso) exhiben una tensión entre oralidad y escritura que tiene en su base a la traducción como práctica de comunicación intercultural asimétrica. A través de los años, y a causa de las sucesivas re – traducciones, este primer material oral se habría ido literaturizando progresivamente hasta alcanzar, gracias paradójicamente a los esfuerzos de integración “sensuales” por parte de los traductores, un grado de tensión lo suficientemente complejo como para ser analizado y “proyectado” inversamente hasta sus incipientes orígenes.
2. Que la tensión de las primeras traducciones – transcripciones habría sido asumida “estéticamente” para el “levantamiento” de una primera escritura hispanoamericana, lo que permitiría hablar de una “elevación”

de la traducción a un nivel “estético” que trasciende su mera dimensión práctica, iniciada como tal en el siglo XVI.

3. Que a partir de esta “elevación” es posible observar un procedimiento retórico de *re – traducción* motivado, en el proceso mismo de textualización, por un proyecto ideológico asociado a una interpretación particular del mestizaje y, por ende, de la traducción como medio de comunicación intercultural.
4. Que tanto la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala, como en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso pueden ser observados como dos casos canónicos de *re – traducción* hispanoamericanos, en tanto la traducción se observa en estas obras “elevada” a un plano estético, según se infiere de la profunda identificación que establecen en el nivel simbólico (verosímil), entre *traducir* y *escribir*. Cada una de estas obras sería el resultado “textual” de un modo diferenciado de entender ideológicamente la traducción, a la vez que una propuesta de “solución” simbólica de la tensión que ésta impone. A través del comportamiento tenso del “verosímil” textual, viceversa, se puede “leer” dicha ideología vinculada a la mesticidad y la traducción.
5. Que, a partir de todo ello, sería posible hablar semióticamente de la traducción como una “matriz estética” *generadora* de una primera escritura diferenciada e hispanoamericana, durante el siglo XVI y

principios del XVII. Cada una de las crónicas analizadas “derivaría”, según su particular perspectiva ideológica sobre la traducción, dicha “matriz”, generando dos modos literarios diferenciados: “contra – traducción” y “re – traducción *literal*”. Ambos casos responden al fenómeno común que hemos llamado *traductividad*, refiriéndonos con ello a la profunda identificación que revelan entre *escribir* y *traducir* en el plano simbólico de la escritura (*verosímil*), a partir de la asunción “estética” de una práctica de comunicación y dominación intercultural.

Como hemos visto, la conquista española del “Nuevo Mundo”, especialmente la “espiritual” a través principalmente de prácticas traductoras metodológicamente “absurdas” como la del Tercer Concilio Limense de 1582 – 1583, habría impuesto una tensión específica a las primeras “letras” hispanoamericanas, derivada no sólo de la naturaleza de una práctica política de dominación, sino también de la que aporta la traducción en sí como correlato verbal de la misma.

La necesidad esencialmente de *conocer* para *dominar* habría impulsado, de este modo, una de las prácticas más ingentes de traducción vinculada a un proyecto de clara intención imperialista y globalizadora, como fue la expansión española sobre el “nuevo” continente americano, desde que Colón se lanzara en 1492 al mar en busca de una ruta hacia las Indias. Dicha práctica se formalizó, como se sabe, en una serie de transformaciones socio – culturales, pero también en la generación de una textualidad particular que asumió el contacto lingüístico

como un proyecto de *literaturización* primeramente “práctico” (traducciones transcripciones) y secundariamente “estético” (crónicas mestizas).

Las primeras traducciones – transcripciones habrían instalado, en el siglo XVI, un primer “marco de comprensión” para la generación de una primera literatura hispanoamericana, como son el caso de las dos obras que aquí hemos estudiado: la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala y los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega. Esas primeras traducciones – transcripciones habrían desembocado tras los años y los largos “silencios”, en lo que conocemos hoy como “poesía quechua”. A partir de la relación tensa que se aprecia en este corpus en la relación *oralidad y escritura*, gracias al desmontaje de los mecanismos básicos del verosímil literario (*señalización – absolutización*), es que se puede situar – en una proyección retrospectiva – el origen de dicha tensión en el siglo XVI, a causa de la práctica traductora emprendida por la conquista. Tanto la crónica de Guaman Poma como la del Inca Garcilaso, por lo tanto, habrían tenido que asumir este “marco de comprensión” como parte insoslayable del contexto de producción en que les toca vivir y escribir.

De tal manera, observamos que ambas crónicas aparecen construidas sobre la base de una tensión entre oralidad y escritura que tiene como base explicativa a la traducción como práctica de comunicación intercultural. En la obra de ambos autores se aprecia, en consecuencia, una asimilación de los elementos más importantes que cada código importa en relación al quechua y el castellano con miras a utilizarlos al interior de un proceso inicialmente práctico de traducción

de los contenidos “orales” del mundo indígena *hacia* el mundo europeo eminentemente vinculado a la escritura.

Siguiendo los parámetros, tanto de la cultura humanista europea como la *traductiva* que se iniciaba en la compleja sociedad colonial del siglo XVI, estos cronistas habrían concebido básicamente sus textos como un ejercicio escritural para la expresión de la “verdad” histórica y, en tal sentido, lo que se proponen hacer, como ellos mismos declaran, es “re – contar la historia” de los indios y de la conquista, aprovechando incluso, como en el caso de Guaman Poma, de complementar su “alegato” con recomendaciones para la instauración de un “buen gobierno” en las Indias. Tal búsqueda y expresión de la “verdad”, como hemos visto, se encuentra estrechamente vinculada a las posibilidades que les ofrece la traducción como instrumento, pero no sólo como instrumento práctico para la comunicación intercultural por medio del código escrito, sino también como instrumento estético que pasa a constituirse en un elemento central de articulación textual de la relación oralidad – escritura, “generando” toda una serie de posibilidades *simbólicas* directamente asociadas al uso de esta tensión con la finalidad paradójica de “superarla”. Es lo que hemos identificado como re – traducción, el “volver a traducir” que caracterizaría a estos cronistas para alcanzar la “verdad” histórica.

En ambas crónicas se observaría una utilización de la traducción en un plano instrumental (traducen también materiales de la oralidad indígena) a la vez que estético, lo que supondría una “elevación” de este instrumento comunicacional al orden del uso simbólico del lenguaje, lo que compromete directamente a la

dimensión “literaria” de las crónicas, especialmente su retórica; es decir, al comportamiento “verosímil” del discurso histórico. Como se ve en nuestro análisis, en ese plano el verosímil aparece, en ambas crónicas, semióticamente identificando la tensión de sus propios mecanismos de *integración* y *desintegración* del extra – texto con la que emana de la relación entre *escritura* y *oralidad*, en tanto *texto traductor* y *texto traducido* respectivamente, al ser una relación inmersa, como dijimos, en un marco de comprensión intercultural protagonizado por la traducción.

Esta identificación de las tensiones del plano “verosímil” del discurso histórico y la tensión que aporta la traducción se resume sencillamente en una estrecha identificación entre *escribir* y *traducir* en estas dos tempranos *textos* mestizos americanos. En ellos, como se observa, el problema de la reescritura de la historia es, en realidad, un problema medularmente de re – traducción del texto original indígena, considerado mal traducido. La “verdad”, por lo tanto, emerge como un hecho de escritura en la medida que “permite” útilmente el traslado de la oralidad a un marco de comprensión gráfico europeo, lo que empalma evidentemente con la primera práctica traductora del siglo XVI.

A partir de esta estrecha identificación común es que se abren caminos distintos entre ambos cronistas, a raíz del propio sesgo ideológico que cada uno aportará en relación al modo de entender la traducción y las estrategias de *posible* solución para “superar” la tensión que esta impone a su escritura.

Es en este punto donde, a través de los textos, se puede advertir un hecho lógicamente anterior a la producción de los mismos y que se ancla en la antigua creencia metodológica de que el autor real (el personaje histórico) es el mismo *autor implícito* del texto, o incluso, su narrador (dimensión semiótica): Guaman Poma es indio y el Inca Garcilaso de la Vega no. Como dijimos en su momento, esto ha sido uno de los motivos centrales para asignarle a la obra del primero el atributo de “indígena”, mientras que a la del segundo la de “mestiza”. Posteriormente, valiosas investigaciones de corte antropológico o histórico – antropológico vinieron a corroborar este hecho a partir de las diferentes ideologías que *articulan* sus textos. Desde un análisis semiótico – literario la situación parece comprobarse, ya que la ideología emerge *desde* el texto *como* algo lógicamente anterior a él, pero en realidad no es así, pues la ideología es parte del texto y, en el proceso de recepción, es una dimensión posibilitada por el texto mismo. Digamos, en definitiva, que sin texto simplemente ni ideología ni nada.

Ahora bien, la confusión parece surgir más bien del hecho de confundir el nivel del *código* con el de la *interpretación*, lo que desde nuestra perspectiva sería no diferenciar (en el ejercicio analítico) entre el despliegue instrumental y el estético de estas primeras re – traducciones hispanoamericanas. Por supuesto que en un nivel simbólico puede hablarse de una crónica “indígena” y otra “mestiza” (Garcilaso), pero en el nivel instrumental no, porque en ese nivel cada una de las “miradas” que cada texto despliega dependen de la articulación tensa de códigos lingüísticos determinados por la relación asimétrica que impone la traducción. El carácter “indígena” del texto de Guaman Poma, por ejemplo, es un efecto “simbólico” de una particular estrategia retórica, pero eso no quiere decir

que dicho efecto sea *todo el texto*. No se trata de cancelar una interpretación en favor de otra, de hecho creemos que efectivamente es la ideología andina la que emana la retórica subtextual que encubre la fachada de la escritura occidental. Hay una “mirada andina” en Guaman Poma, pero esa “mirada” está gatillada, en definitiva, por las posibilidades que le otorga un texto híbrido y mestizo, que ha hecho de la tensión oralidad – escritura un particular espectáculo, en tanto este espectáculo le permite “superar” simbólicamente (*y a su propia manera*) dicha tensión que percibe básicamente como un “conflicto”, mientras que el Inca, por el contrario, percibe como “síntesis”. Es por esto que decimos que Guaman Poma *desconfía* de la traducción y el Inca Garcilaso *no*, pero lo decimos pensando en ellos como dimensiones lingüísticas, no como personajes históricos. Es el texto el que revela una interpretación de confianza o desconfianza en el instrumento, y es en ese mismo sentido que la traducción adquiere un rol protagónico para el análisis, puesto que es el modo en que el texto da por entendida la traducción que se hacen posibles todas las identificaciones y dinámicas textuales internas a que nos hemos dedicado extensamente en el desarrollo de esta investigación.

De esta manera, lo que tenemos desde nuestra perspectiva es, más que una crónica “indígena” y otra “mestiza”, un corpus constituido por dos crónicas mestizas que difieren en el modo de interpretar la traducción y, por ende, también la *mesticidad*, en tanto ésta última es la dimensión biológico – cultural de aquella entendida como tensión entre dos lenguas y/o racionalidades. Así, si la traducción comporta una tensión, la mesticidad también, y asimismo, si esta tensión puede ser “resuelta” en términos de *síntesis* o *conflicto*, lo mismo puede suceder en relación a la mesticidad.

Esto último nos parece relevante por cuanto estas crónicas nos revelarían no sólo la importancia radical de la traducción en las primeras letras hispanoamericanas, sino indirectamente también la restricción interpretativa a la que ha estado vinculado, al menos oficialmente, el concepto de mestizaje, puesto que no cabe duda que la interpretación “europeizante” de la mesticidad como *síntesis* (la de Garcilaso) es la que ha prevalecido (por múltiples razones que no cabe ahora pormenorizar) por muchísimos años. Desde la perspectiva de nuestro análisis el “indigenismo” (totalmente cierto) de la crónica de Guaman Poma es un modo “indígena” de entender el mestizaje y, al mismo tiempo, ese modo “mestizo” de ser indígena.

Pensamos que esto podría estar en la base de la heterogeneidad literaria de que habla Antonio Cornejo Polar y que asume Walter Mignolo y Martin Lienhard, entre otros. La visión de la traducción como *síntesis* sería más oficial o “europeizante”, mientras que la de Guaman Poma, que la ve como *conflicto* se correspondería con la de las literaturas “alternativas”, que se caracterizan – como hace el cronista indio – en problematizar justamente la relación entre oralidad y escritura o, en su variante, intentar subvertir simbólicamente la racionalidad de la escritura e instalar “lo otro”, lo despreciado, lo silenciado por la “alta” cultura. La literatura alternativa “ve”, como Guaman Poma, a la traducción como un instrumento impuesto y finalmente inútil por cuanto – como si se tratara de un obstáculo – “interfiere” paradójicamente con el proyecto de la “verdad” asociada al texto original.

Es por todas las razones que hasta aquí hemos expuesto que pensamos como pertinente designar a la traducción como una “matriz estética”, por cuanto el concepto de traducción instala a la traducción misma como un eje articulador centro “generador” de al menos dos posibilidades textuales, dos estéticas literarias que, aunque complementarias entre sí, abrirían trayectorias escriturarias diferenciadas y quizás con vigencia hasta nuestros días.

La traducción, en resumen, no puede ser vista como un mero hecho accidental, un medio inocuo o simplemente una *consecuencia* más de la conquista española del Nuevo Mundo; por el contrario, a la luz de nuestro análisis la traducción emerge como un elemento protagónico, central y generador, hasta el punto incluso de convertirse simbólicamente de medio en fin, nada más que por artilugio de las posibilidades polisémicas y connotativas que ofrece la escritura como código autorreferencial. La traducción “engendra” una literatura que se parece a sí misma, y proyecta su código “genético” hasta posibilidades que tensionan los límites disciplinarios entre Historia y Literatura, y los cognitivos, ficción y no ficción, literatura y mito, porque en las letras hispanoamericanas la traducción, como hemos dicho, no es un mero instrumento, sino una estética... y si se quiere todavía más, un verdadero *gesto cultural*, un *modo de estar* en el mundo.

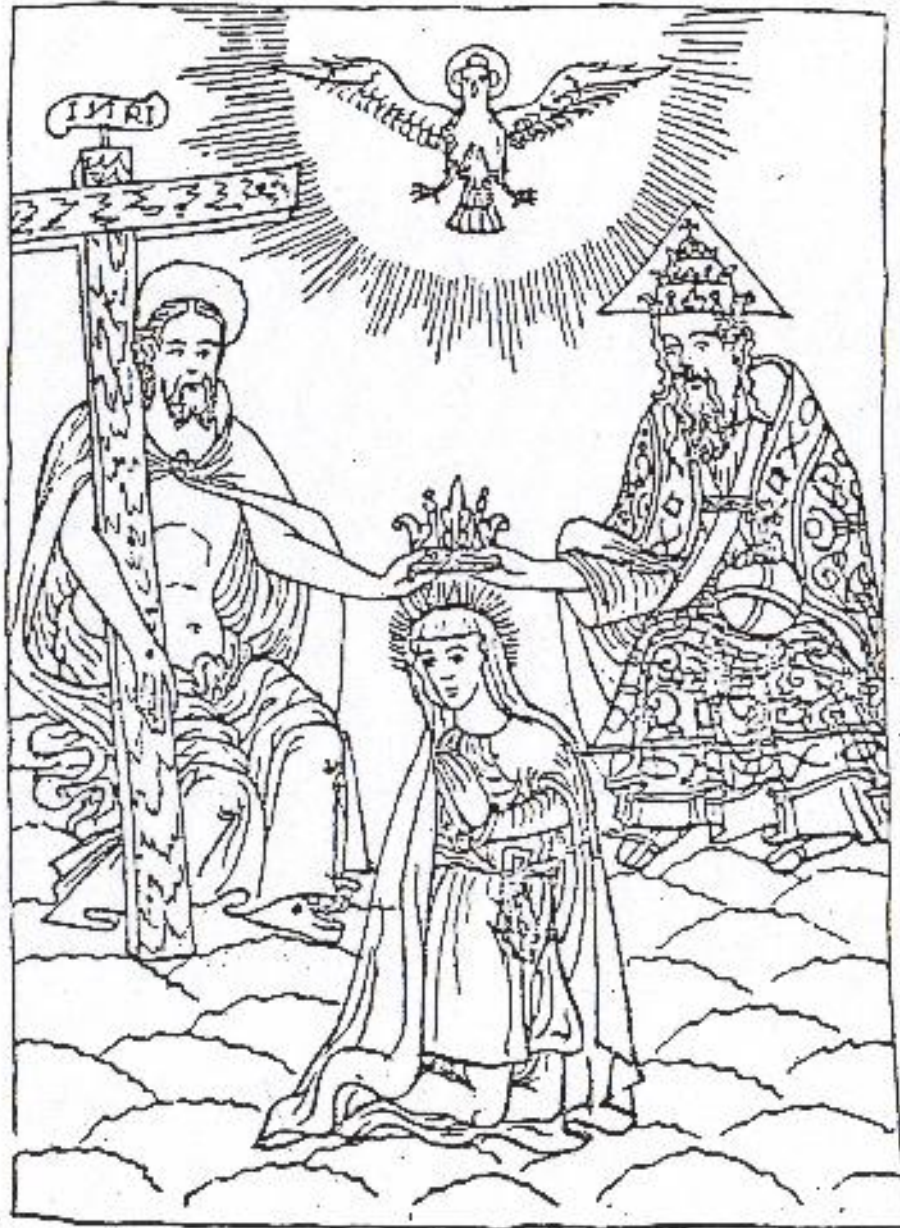
Quizás por todo esto es que la ficción, como tantas veces se ha repetido, compite tan fuertemente con la Historia en Hispanoamérica, porque la literatura encubre al mito, como la letra a la oralidad, y ambas conviven tensamente en una relación de unión y separación continuas que parece estar destinada a la

repetición cíclica del eterno retorno. En casi todas las culturas se ha traducido, al menos, en algún momento, pero en pocas, creemos, esa práctica se ha vuelto *un gesto en sí misma*.

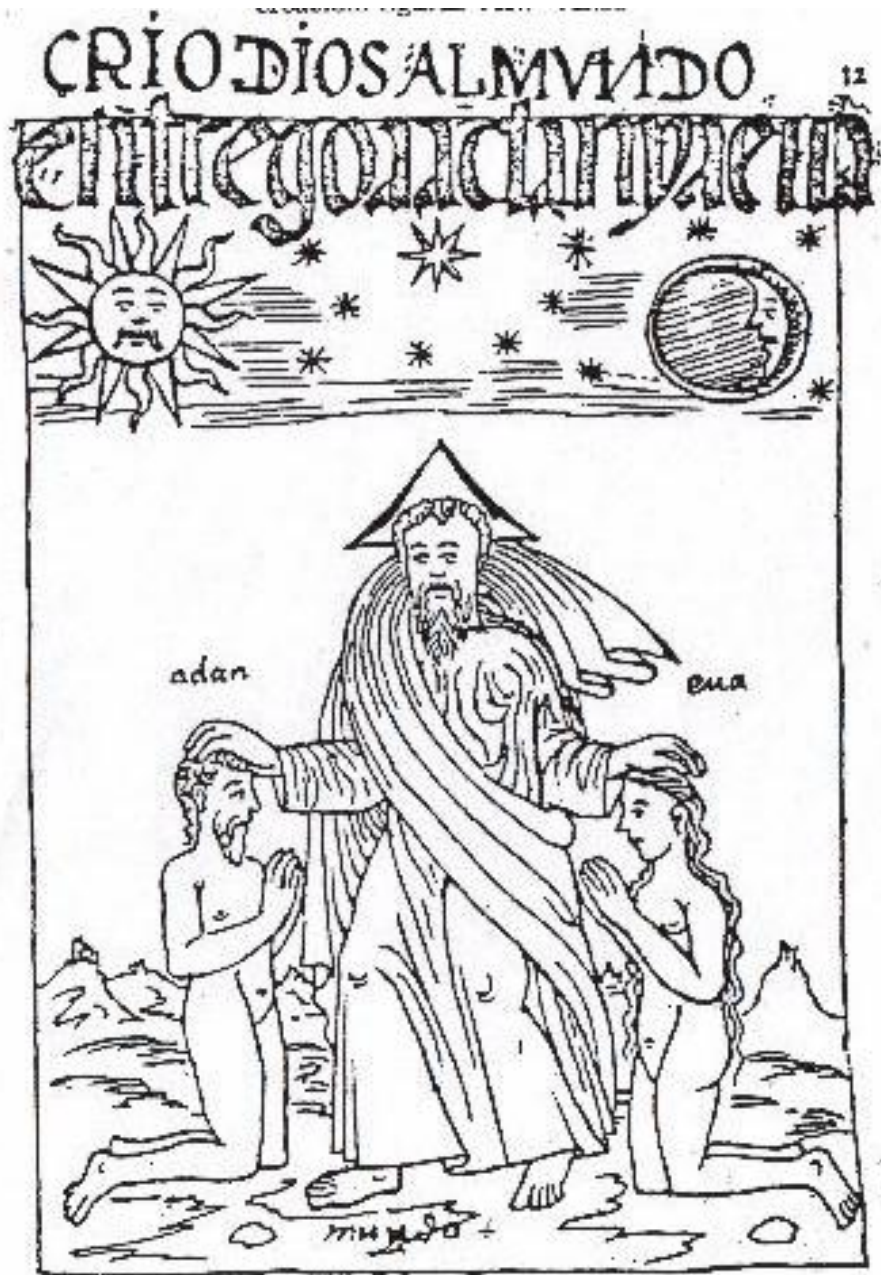
La literaturización de los primeros materiales orales instalaron el mito en el corazón de la escritura hispanoamericana, y todavía nada ha podido sacarla de allí. La “verdad” histórica se desplazó hacia la verosimilitud y, por lo tanto, al campo de lo “posible – creíble”, de lo que “debería” ser más de lo que “es”. Tal vez por eso también la utopía sigue aún invadiendo el espacio de la Historia, porque la escritura hispanoamericana, desde sus primeras crónicas mestizas, es más que todo *un intento*, como al fin de cuentas es toda traducción. Un “intento” *traductivo* que en su práctica no alcanza nunca el éxito que consigue en lo simbólico, que es el único territorio donde las “letras” hispanoamericanas “resuelven”, de la manera que sea, las tensiones con la oralidad indígena. Una vez más, la “poesía” emerge como el único punto de encuentro que salva la *intraductibilidad*, pero no sólo entre dos lenguas, sino también entre dos mundos que se deben uno al otro la existencia y la “comprensión” mutua.

DIBUJOS GUAMAN POMA DE AYALA

CORONICA



Dibujo 1



Dibujo 2

PRINCIPES DOMMELCHORCARLOS



en estos principes habla el señor vey imperador dndos anqui
 eno mienda de santiago - quiere decir prinape - a
 anqui ynga capachuri en la ley des se sacynno de los yns
 y todo's usni etos y deion drentes son principes de los
 yns en su generacion y ley mnd del s. vey imperador
 henen - yns de enco mi enda ellos ellos -

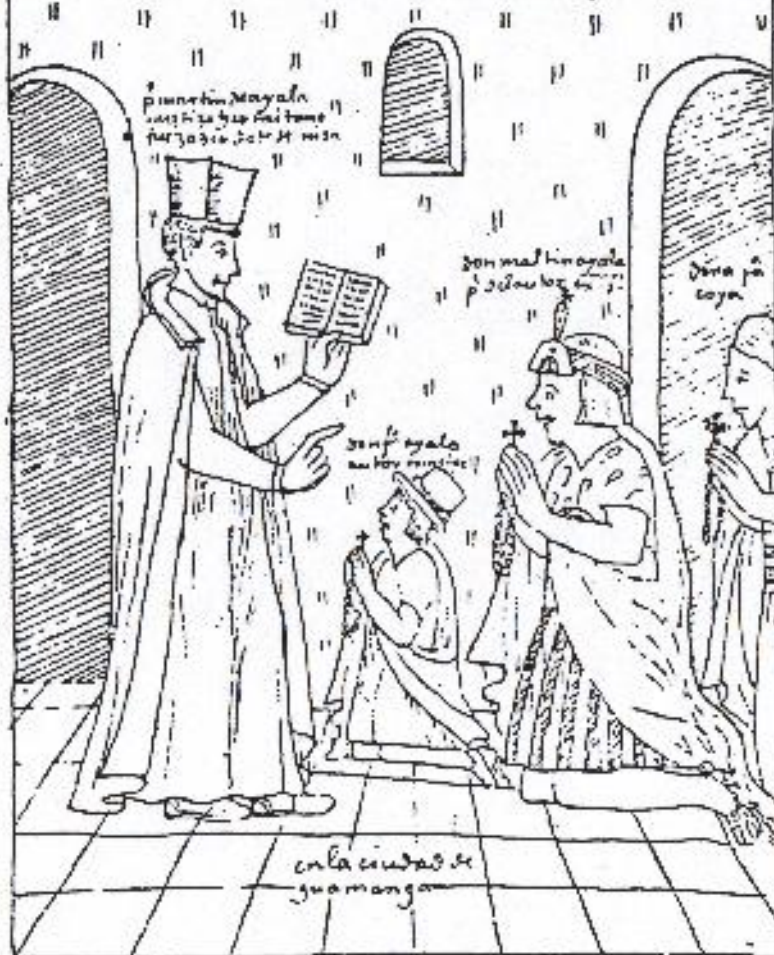
Dibujo 3

CAMINA EL AVTOR



Dibujo 4

17^E TO^D MARTIN DE AJALA
S DE DIOS ADO



Dibujo 5

QVINTAE DA D DEL MVN^{DO}
B. ELIAME^{TO} EG SVCR^{IB}

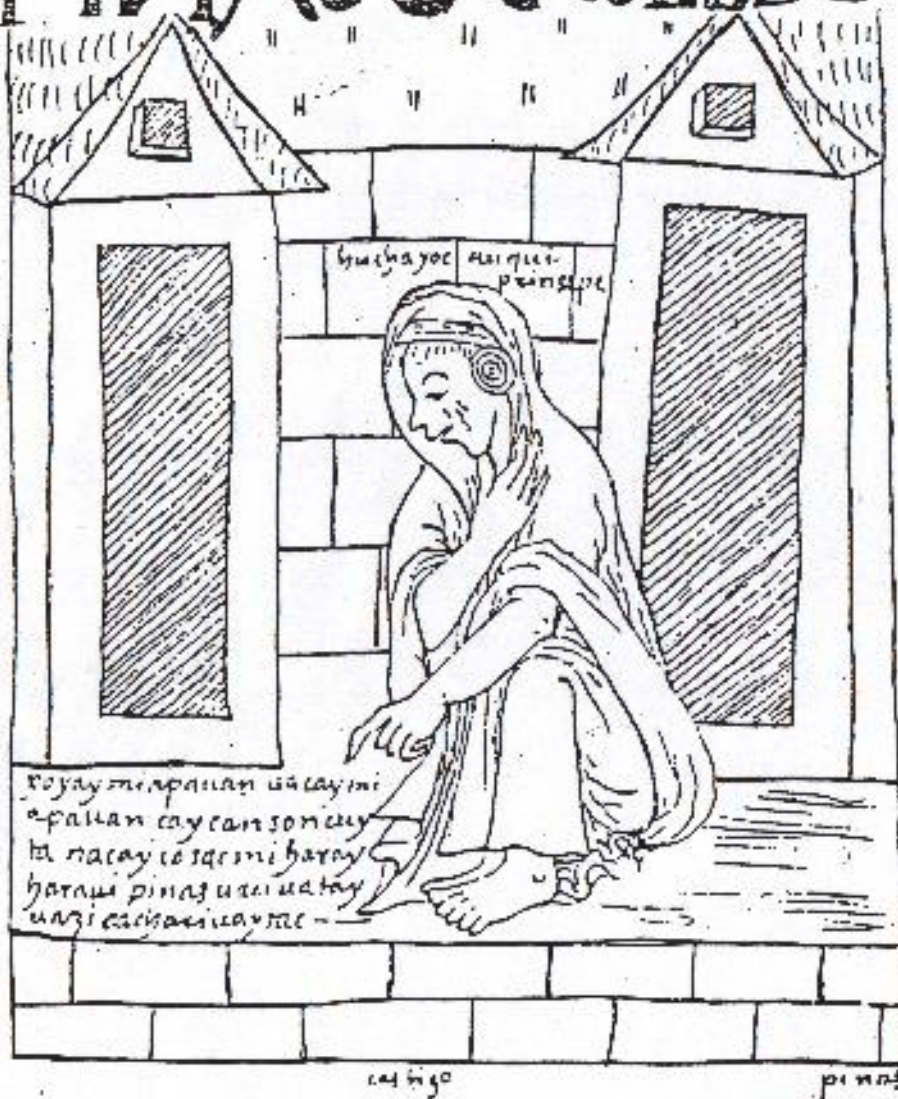


Dibujo 6

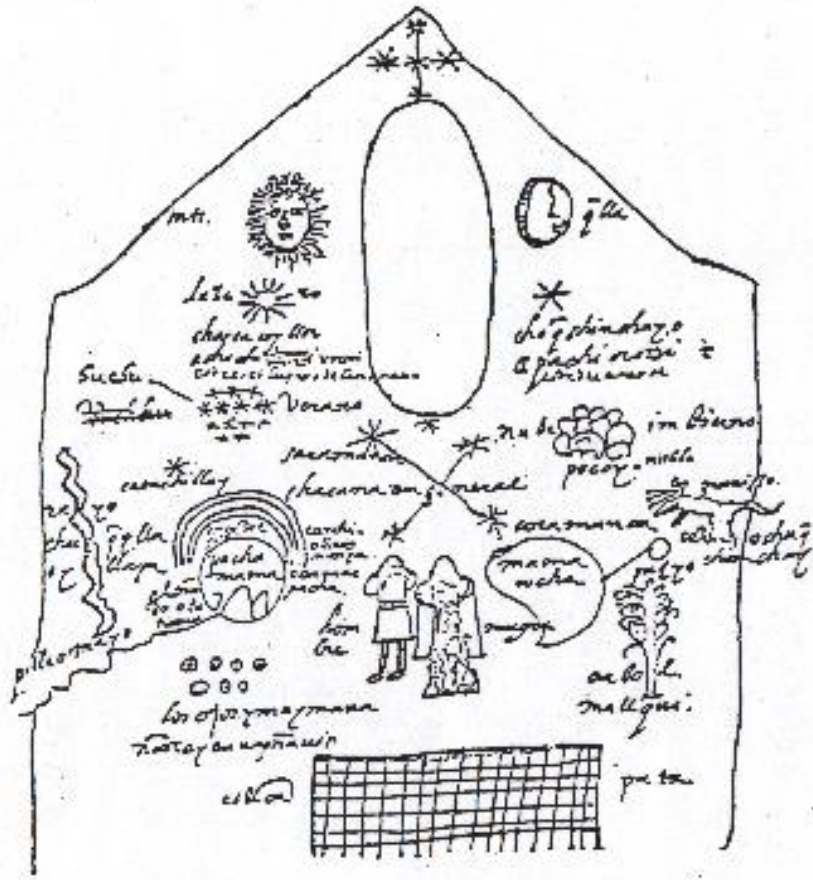


Dibujo 7

DE LOS SINGAS IDESVCOM 3E^{jo}
 PINAS CARZELES

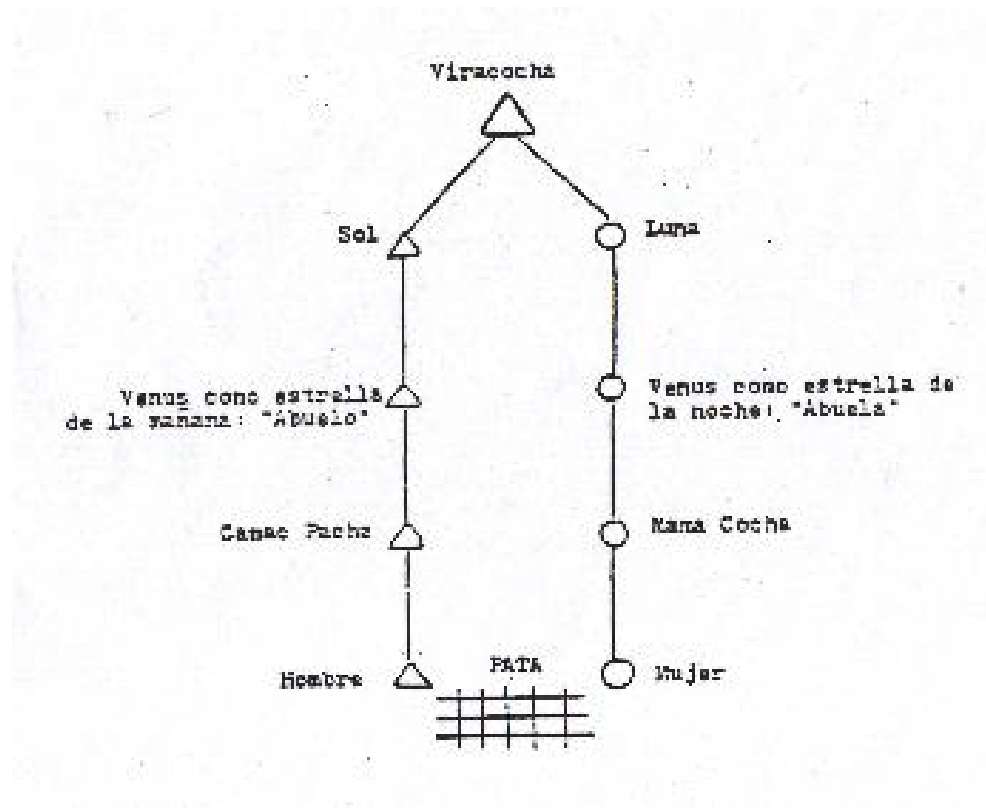


Dibujo 8



Dibujo 10a

Esquema cosmológico de Santacruz Pachacuti Yamqui (1613), tomado de la edición de Jiménez de la Espada (Madrid 1879)



Dibujo 10b

Diagrama de Pachacuti Yamqui, a partir del esquema de Coricancha



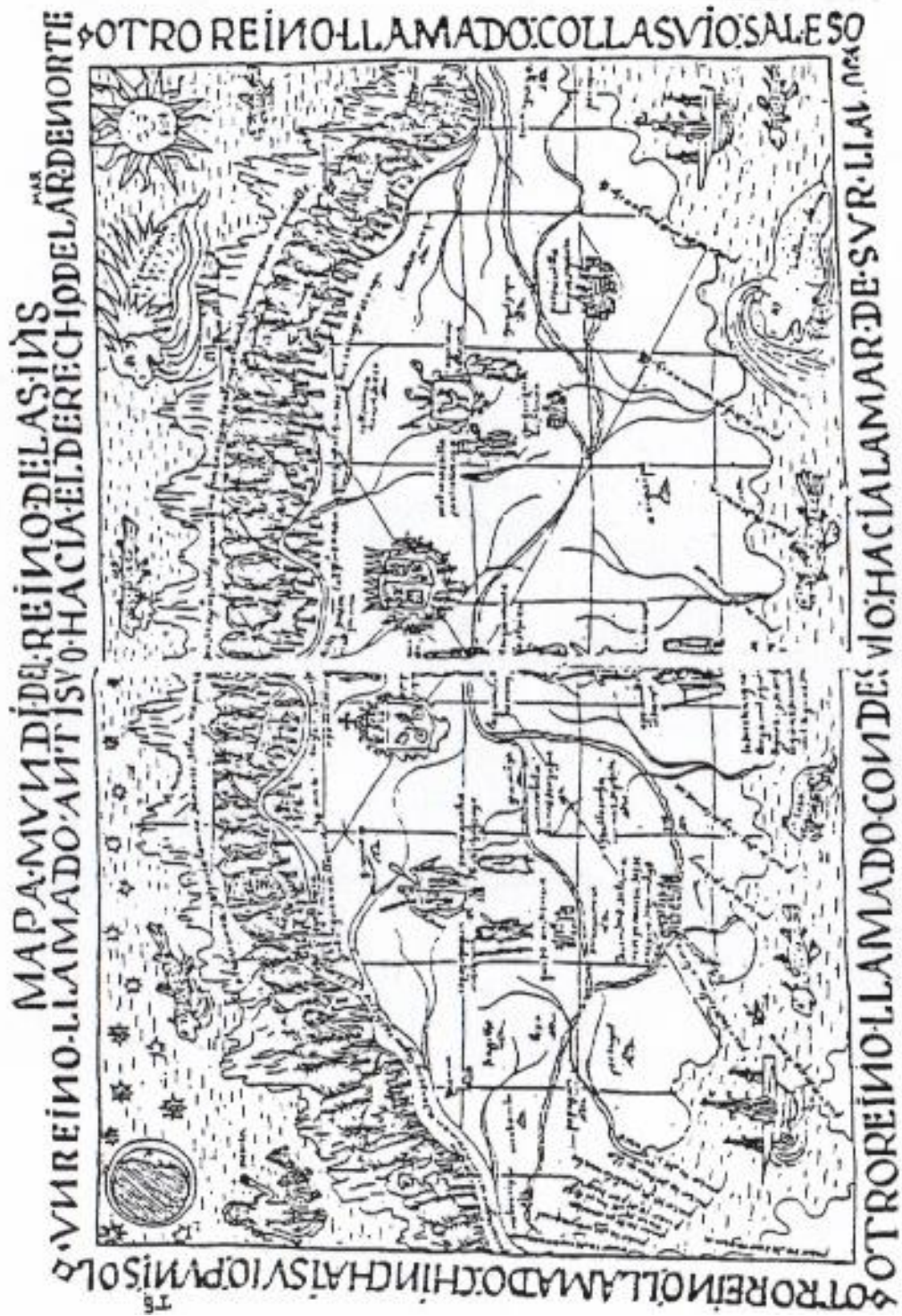
XII 8 Dibujo 6

Dibujo 11

PRIMER DEGENERACIÓIN⁰ VIRIVIRACOH^A



Dibujo 12

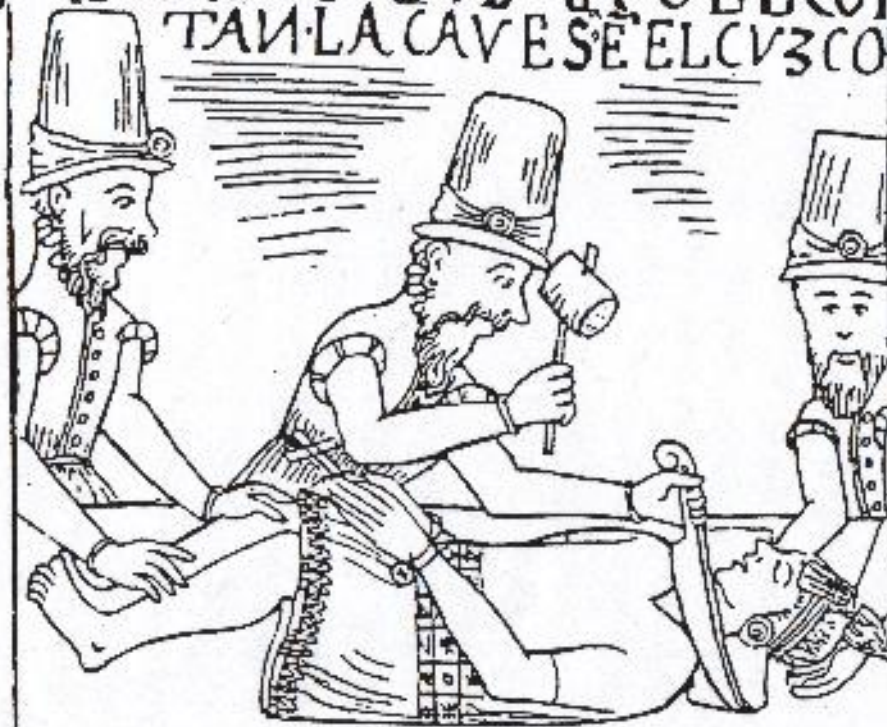


Dibujo 13



Dibujo 14

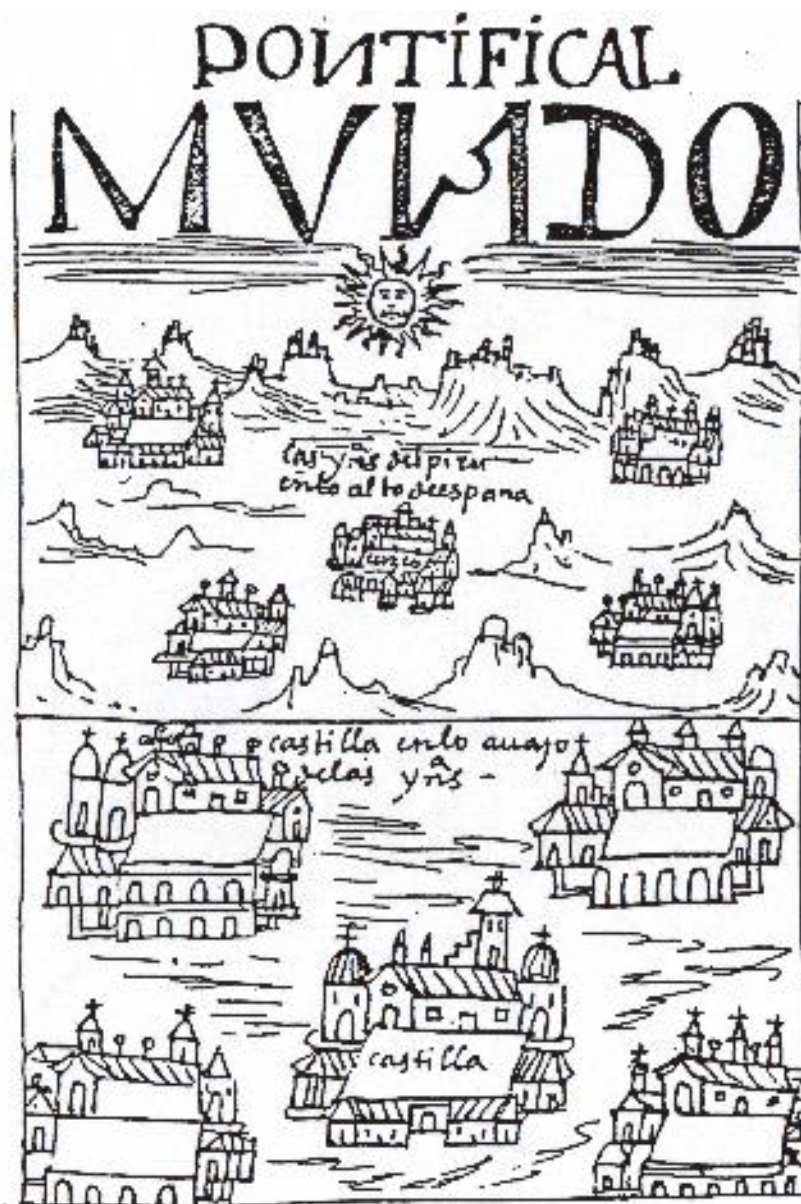
BVENGOBIERNO
 ATOPRAAMAROLECOR
 TANLA CAVESE EL CVZCO



buen curro

fue

Dibujo 15

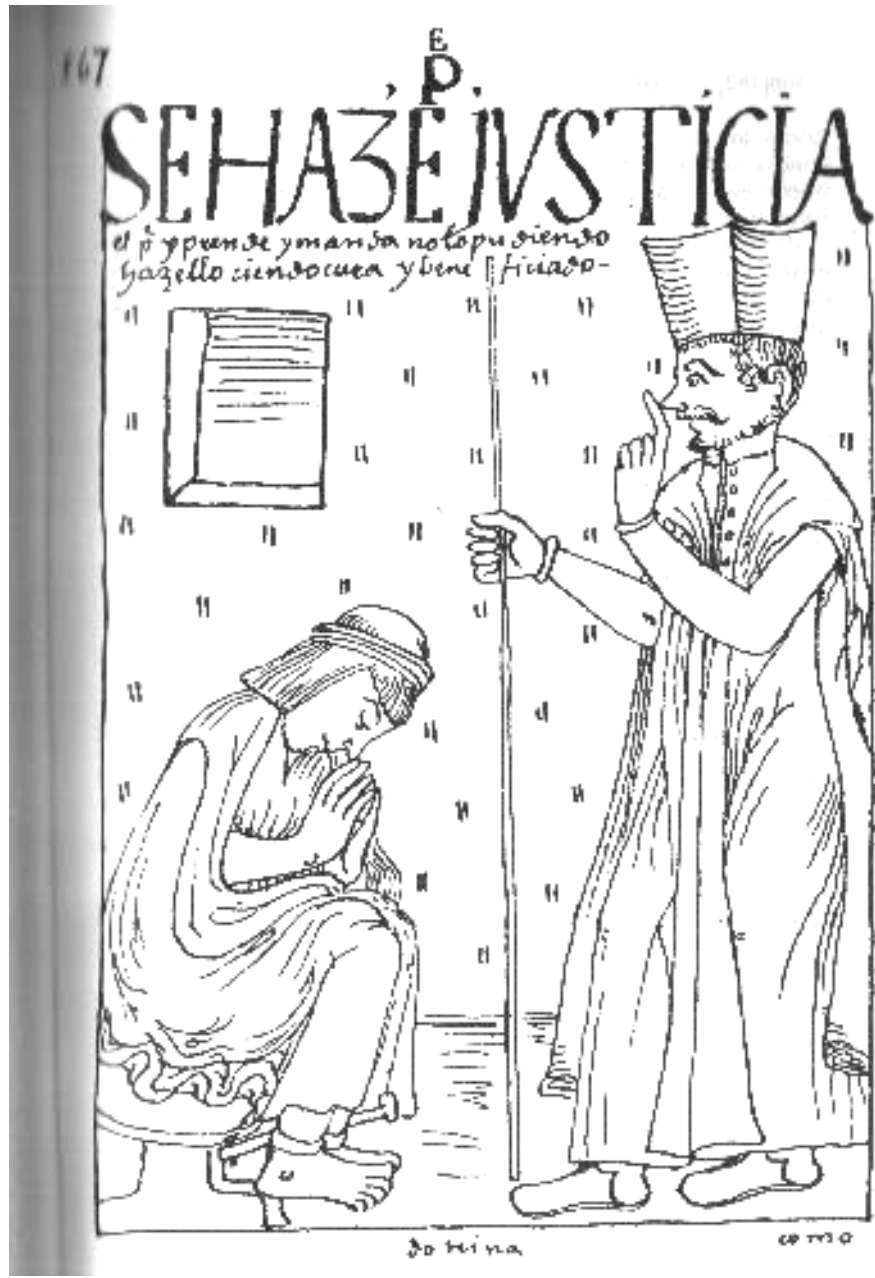


Dibujo 16

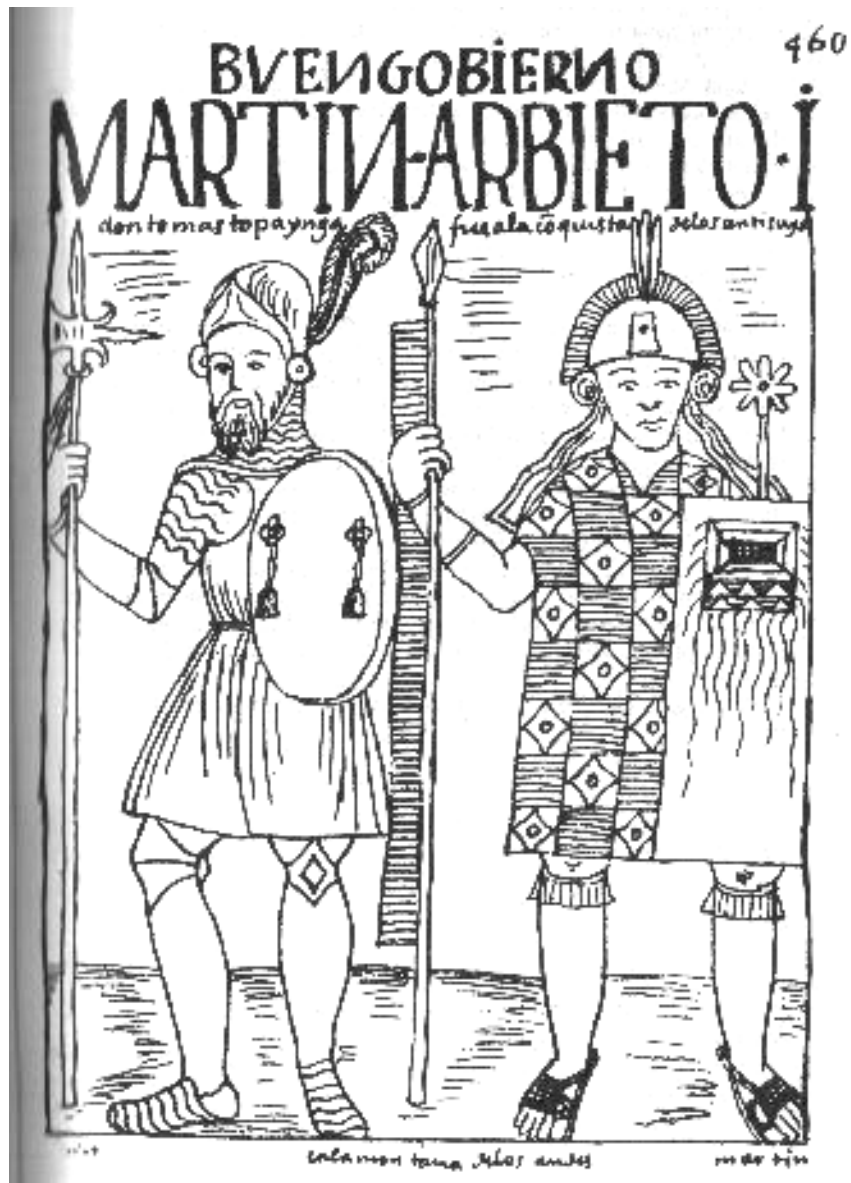
CONQUISTA
GVAIMACAPACADIA
INGA ESPAÑOL



Dibujo 17



Dibujo 18



Dibujo 19

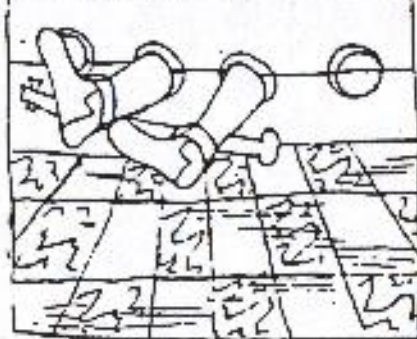
COREGIMIENTO COREG^o TIENE PRESO

y como es tal yo a don cecilio tobal
dele on segunda persona por
q sefen dio a los yris delap con un

varias
caygu
galera
man
car con
cay q
puy
vista
uella
co yir



turn any bay co cay sepp. na cari sac



Dibujo 20

BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES DE AUTORES ESTUDIADOS

FELIPE GUAMAN POMA DE AYALA (1535 – 1615 ¿?)

- ***Nueva corónica y buen gobierno* [hacia 1615]**

1936. *Nueva corónica y buen gobierno*, París, Institut d'Ethnologie (Edición de Paul Rivet)
1944. *Primer nueva corónica y buen gobierno*, La Paz, Instituto "Tihuanacu" de Antropología, Etnografía y Prehistoria (Edición de Arturo Posnansky)
1956. *La nueva crónica y buen gobierno*, Lima, edición Cultura (parte I)
1966. *Idem* (parte II)
1966. *Idem* (Parte III)
1968. *Nueva corónica y buen gobierno*, (reimpresión edición de París, 1936)
1980. *Nueva crónica y buen gobierno*, México, Siglo XXI (Edición de Murra, Adorno y Urioste)
1987. *Idem*, Madrid, Historia 16 (Edición de John Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste)

INCA GARCILASO DE LA VEGA (1539 – 1616)

- ***Diálogos de Amor de León Hebreo (traducción) [1535]***

1947. *Diálogos de Amor*, Buenos Aires, Espasa – Calpe

1949. *Idem*, Madrid, Victoriano Suárez (Edición según la de Madrid de 1590)

1989. *Idem*, Sevilla, Padilla (Reproducción facsimilar de la edición Madrid, Pedro Madrigal, 1590)

1996. *Idem*, Madrid, Biblioteca Castro

- ***La Florida del Ynca [1605]***

1956. *La Florida*, México, Fondo de Cultura Económica (Prólogo de Aurelio Miró Quesada y estudio bibliográfico de José Durand)

1982. *Idem*, Madrid, Fundación Universitaria Española

1986. *Idem*, Madrid, Historia 16 (edición de Sylvia L. Hilton)

1987. *Idem*, Madrid, Alianza

2002. *Idem*, Madrid, DASTIN (Edición de Sylvia L. Hilton)

- ***Comentarios reales de los Incas [1609]***

1829. *Comentarios reales que tratan del origen de los Incas, reyes que fueron del Perú, de su idolatría, leyes y gobierno*, Madrid, Imprenta de los hijos de doña Catalina Piñuela

1942. *Comentarios reales* (selección), Buenos Aires, Espasa – Calpe (primera edición)

1959. *Los comentarios reales de los Incas*, Lima, Universidad de San Marcos

1961. *Comentarios reales* (selección), Buenos Aires, Espasa – Calpe (Edición de Augusto Cortina)

1968. *Comentarios reales: el origen de los Incas*, Barcelona, Bruguera (Edición de María Montserrat Martí Brugueras)

1970. *Comentarios reales*, Buenos Aires, Espasa – Calpe
1971. *Comentarios reales* (selección), Buenos Aires, Kapelusz (Edición María Hortensia Lacau)
1975. *Comentarios reales de los Incas*, Lima, Editorial Universo
1976. *Comentarios reales*, Caracas, Ayacucho (Edición De Aurelio Miró Quesada)
1980. *Idem*, Buenos Aires, Plus Ultra (Edición de Ana Gerzenstein)
1981. *Comentarios reales: el origen de los Incas*, Lima, Mercurio
1982. *Commentaires royaux sur le Pérou des Incas*, París, Francois Maspero
1991. *Comentarios reales de los Incas*, Caracas, Ayacucho (Edición de Aurelio Miró Quesada)
1991. *Comentarios reales*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (Edición de Carlos Aranibar)
1996. *Idem* (selección), Madrid, Cátedra (Edición de Enrique Pupo – Walker)
1997. *Idem* (selección), Madrid, Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros
1998. *Idem*, México, Porrúa
1999. *Idem* (selección) Madrid, Cátedra
2000. *Idem* (selección), Madrid, Castalia
2001. *Idem*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica (estudio preliminar de José Luis Rivarola)

- ***Historia general del Perú (segunda parte de los Comentarios reales de los Incas) [1617]***

1944. *La conquista del Perú*, Buenos Aires, Emecé (Edición de Jaime Delgado)
1944. *Historia general del Perú*, Buenos Aires, Emecé (Edición de Riva – Agüero)
1960. *Idem*, Madrid, Atlas (Edición de Carmelo Sáenz de Santa María)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE *FELIPE GUAMAN POMA DE AYALA*

- ADORNO, Rolena. “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)]. En: Adorno, Rolena y Boserup, Iván. *New Studies of the autograph Manuscript of Felipe Guaman poma de Ayala’s Nueva corónica y buen gobierno*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2003

- _____ “Waman Puma: el autor y su obra” (Estudio preliminar). En: 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 y su crónica ilustrada del Perú colonial: un siglo de investigaciones hacia una nueva era de la lectura* [Edición bilingüe], Copenhague, Museum Tusculanum /University of Copenhagen /The Royal Library, 2001

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

- INIESTA CAMARA, Amalia. “Prácticas escriturarias en la colonia: Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega”. En: Varios. *Memorias JALLA*, Tucumán, Universidad de Tucumán, 1995

- LOPEZ-BARALT, Mercedes. *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*, Madrid, Hiperión, 1988

- 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

- URIOSTE, J. L. “Los textos quechuas en la obra de Waman Puma” (estudio preliminar). En: Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Op. Cit.*, 1987

- WACHTEL, Nathan. “Pensamiento salvaje y aculturación. El espacio y el tiempo de Felipe Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega”. En: *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas*, Lima, Instituto de estudios peruanos, 1973.

*

BIBLIOGRAFÍA SOBRE *GARCILASO DE LA VEGA, EL INCA*

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. “Universalismo en la concepción de la historia del Inca Garcilaso”. En: Goic, Cedomil (compil.). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (Tomo I, época colonial), Barcelona, Crítica, 1988
- DURAND, José. “Garcilaso el Inca, platónico”. En: *Las Moradas*, Lima, 1950
- _____ “Los silencios del Inca Garcilaso”. En: *Mundo Nuevo*, París, ILARI, Nº 5, 1966
- DUVIOLS, Pierre. “Los cultos incaicos y el humanismo cristiano en el Inca Garcilaso”. En: Goic, Cedomil, *Op. Cit.*, 1988
- ESCOBAR, Alberto. “Lenguaje e historia en los *Comentarios reales*”. En: *Patio de letras 3* (3ªed.), Perú, Alfredo Alpiste Bazalar ed., 1995
- HERNANDEZ, Max. *Memoria del bien perdido (conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega)*, Madrid, Siruela, 1991
- ILGEN, William D. “La configuración mítica de la historia en los *Comentarios reales*”. En: Goic, Cedomil. *Op. Cit.*, 1988
- JAKLFALVI-LEIVA, Susana. *Traducción, escritura y violencia colonizadora: un estudio de la obra del Inca Garcilaso de la Vega*, Syracuse–Nueva York, Maxwell School of Citizenship and Public Affairs, 1984
- LAVALLE, Bernard. “El Inca Garcilaso de la Vega”. En: Madrigal, Luis Iñigo (compil.). *Historia de la literatura hispanoamericana* (Tomo I, época colonial), Madrid, Cátedra
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. “El Inca Garcilaso de la Vega”. En: Goic, Cedomil, *Op. Cit.*, 1988

_____ “Introducción”(estudio preliminar). En: Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales*, Madrid, Cátedra, 1999

_____ *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, Madrid, Porrúa, 1982

- RAMÍREZ RIBES, María. *Un amor por el diálogo: el Inca Garcilaso de la Vega*, Caracas, Monte Ávila Editores., 1992
- SERNA, Mercedes. “Introducción biográfica y crítica”. En: *Comentarios reales*, Madrid, Castalia, 2000

*

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABELLAN, José Luis. “El pensamiento renacentista en América y España”. En: Varios. *Filosofía iberoamericana en la época del encuentro*, Madrid, Trotta, 1992
- ACOSTA, José de. *De procuranda indorum salute o predicación del evangelio en las Indias*, 1588
- ALBO, Xavier y LAYME, Félix. “La primera escritura oral aymara”. En: Varios. *Memorias (Jornadas andinas de literatura latinoamericana)*, La Paz, Plural Editores, 1995
- ARGUEDAS, José María (traductor). *Dioses y hombres de Huarochirí*, Lima, Instituto de estudios peruanos, 1966 [¿1598?]
- ARISTOTELES. *Poética* (traducción de Valentín García Yerba). Madrid, Gredos, 1974

_____ *Poética*, Libro I (Traducciones de José Goya y Muniani y de Francisco de P. Samaranch), México, Porrúa, 1999
- BAKHTIN, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelaise*, Madrid, Alianza, 1998
- BAL, Mieke. *Teoría de la Narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1998
- BELLINI, Guiseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia Ed., 1997
- BENEDETTI, Mario. “La América por descubrir”. En: Varios. *Nuestra América frente al quinto centenario (emancipación e identidad de América Latina: 1492-1992)*, Ediciones LAR, 1992

- BENJAMIN, Walter. *La tarea del traductor* (trad. por H.P. Murena). En: Vega, Miguel Ángel, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994

- MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*, Ariel, 1983

- BRUNI, Leonardo. *De recta interpretatione* (trad. por Antonio Guzmán). En: Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1994

- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1991

- CATALAN, Diego. *Arte Poética del Romancero* (Parte I), Madrid, Siglo XXI, 1997

- CERRON-PALOMINO, Rodolfo. “Las primeras traducciones al quechua y al aimara.” En: López, L.E. y Jung, I. *Sobre las huellas de la voz*, Madrid, Morata, 1998

- CICERON *El orador perfecto*, 46 a.c. (traducido por Miguel Ángel Vega). En: Vega, Miguel Ángel. *Op. Cit.*, 1994

- CIEZA DE LEÓN, Pedro. *Crónica del Perú*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1947 [1553]

- COE, Michael D.. *El desciframiento de los glifos mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995

- CORNEJO POLAR, Antonio. *El Indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural*. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, año 4, N° 7-8, 1° y 2° semestre, 1978

- _____ *Escribir en el aire*, Lima, Editorial Horizonte, 1994

- CHANG – RODRÍGUEZ, Raquel. *La apropiación del signo: tres cronistas indígenas del Perú*, Tempe, Arizona State University, 1998

- DARÍO, Rubén. *Prosas Profanas*, Madrid, Alianza, 1992

- LEON, Fray Luis de. *Prefacio a la traducción del Cantar de los Cantares*. En: Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1994

- LLANO, Aymará de. *El efecto de traducción: la “palabra – cosa”. La percepción de lo diferente*. En: Varios, *Op. Cit.*, 1995

- MOLINA, Cristóbal de. *Relación de las fábulas de los incas en el tiempo de su infidelidad*, Madrid, Historia 16 (Edición a cargo de Enrique Urbano y Pierre Duviols), 1989

- DUSSEL, Enrique. *1492: el encubrimiento del otro (hacia el origen del mito de la modernidad)*, La Paz, Plural editores, 1994

- ELIADE, Mircea. *El mito de eterno retorno*. Alianza, 1994

- FLORESCANO, Enrique. “Concepciones de la Historia”. En: Varios. *Op. Cit.*, 1992

- FULDA, L. *El arte de traducir* –trad. por Miguel Ángel Vega. En: Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1994

- GADAMER, Hans–Georg. *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998

- GENETTE, Gérard. “Géneros, tipos, modos”. En: Todorov y otros. *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco-libros, 1988

- _____ *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1998

- GENOT, Gérard. “L’écriture libératrice”. En: Varios. *Communications (Le vraisemblable)*, París, Seuil, N°11, de 1968

- _____ “La escritura liberadora: lo verosímil en la “Jerusalén liberada” del Tasso”. En: *Comunicaciones (Lo verosímil)*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970

- GILI GAYA, Samuel. *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, 1993
- GOIC, Cedomil. *Op. Cit.*, 1988
- GRANADA, Fray Luis de. *Memorial de la vida cristiana*, Madrid, Biblioteca de autores españoles, 1945 [1566]
- GUZMAN, Jorge. *Contra el secreto profesional: lectura mestiza de César Vallejo*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1991, págs. 20-24.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1999 (traducción y prólogo de Samuel Ramos)
- HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y Traductología (Introducción a la Traductología)*, Madrid, Cátedra, 2001
- ISBELL, Billie Jean. “La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual andina”. En: *Estudios andinos*, Lima, 1976
- JAKOBSON, Roman. “El folklore como forma específica de creación”. En: *Ensayos de Poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1973
- JOLLES, André. “Mito”. En: *Las Formas Simples*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1972
- KALIMAN, Ricardo J. “Crítica, ciencia y contrahegemonía. Un abrazo andino”. En: Varios, *Op. Cit.*, 1995
- LARA, Jesús. *La Literatura de los Quechuas*, La Paz, Ed. Juventud, 1980
- _____ *La poesía quechua*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947
- LEON-PORTILLA, Miguel. *La visión de los vencidos*, México, UNAM, 1992

- LEVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964
- LIENHARD, Martin. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana, Casa de las Américas, 1990

_____ “Las huellas de las culturas indígenas o mestizas – arcaicas en la literatura escrita en Hispanoamérica”. En: *Hispanamérica*, N° 37, Maryland, 1984

_____ “La crónica mestiza en México y el Perú hasta 1620: apuntes para su estudio histórico – literario”. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 17, Lima, 1983

- LOPEZ, L.E. y JUNG, I. *Sobre las huellas de la voz*, Madrid, Morata, 1998
- LOZANO, Jorge y Otros. *Análisis del Discurso (hacia una semiología de la interacción textual)*, Madrid, Cátedra, 1986

_____ *El Discurso Histórico*, Madrid, Alianza Editorial, 1994

- LUTERO, Martín. *Circular sobre la traducción* (trad. por Miguel Ángel Vega). En: Vega, Miguel Ángel. *Op. Cit.*, 1994
- MADRIGAL, Luis Iñigo (Compil.). *Historia de la literatura hispanoamericana* (Tomo I, época colonial) Madrid, Cátedra, 1998
- MAIMONEDES. *Carta a Ibn Tibbon* (Trad. por Miguel Ángel Vega). En: Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1994
- MARTINEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*, Ariel, 1983
- MESCHONNIC, H.. *Proposiciones para una poética de la traducción* (trad. por A. Argüeso y Miguel Ángel Vega). En: Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1994

- MIGNOLO, Walter y Ebacher, Colleen. *Alfabetización y literatura: los huehuetlatolli como ejemplo de semiosis colonial*. En: Ortega, Julio y Amor y Vázquez, José. *Conquista y contraconquista (la escritura del Nuevo Mundo)*, México, Colegio de México – Brown University, 1994

_____ *Cartas, Crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista*. En: Madrigal, Luis Iñigo. *Op. Cit.*, 1998

- NEBRIJA, Antonio. *Gramática de la Lengua Castellana*, Madrid, Ramón Areces, 1990
- O' GORMAN, Edmundo. *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993
- OLSON, David y TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1998
- ONG, Walter J.. *Oralidad y escritural (tecnologías de la palabra)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996
- ORTEGA Y GASSET, José. *Miseria y esplendor de la traducción*. En: Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1994
- ORTEGA, Julio y AMOR Y VAZQUEZ, José. *Op. Cit.*, 1994
- PANÉ, Fray Ramón. *Relación de las Antigüedades de los indios (1498)*, Ed. Juan José Arrom, México, Siglo XXI, 1974
- PASTOR BODMER, Beatriz. *El discurso narrativo de la conquista de América: mitificación y emergencia*, La Habana, Casa de Américas, 1983
- PATTANAYAK, D.P. “La cultura escrita: un instrumento de opresión”. En: Olson, David y Torrance, Nancy. *Op. Cit.*, 1998
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992

- PLINIO. “Carta 9”. En: Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1994
- PUPO–WALKER, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982
- QUILIS, Antonio. *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2001
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1980
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. *Diccionario de la lengua española*, Madrid, España, 1999
- RIFFATERRE, Michael. *La Production du Texte*. París, Editions du Seuil, 1979
- _____ *Semiotics of poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1984
- SAHAGÚN, Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, 2 Vols, Madrid, Alianza Ed., 1995
- SAN JERÓNIMO. *Carta a Pammaquio* (Trad. por Daniel Ruiz Bueno). En: Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1994
- SANTACRUZ PACHACUTY, YAMQUI SALLKAMAYWA, Juan de. *Relación de antigüedades deste reyno del Pirú*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1968 [1613]
- SANTO TOMÁS, Domingo de. *Gramatica o arte de la lengua General de los Indios del Perú*, Lima, Instituto de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1560
- _____ *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*, Lima, Instituto de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1560
- SCHLEIERMACHER, F. *Sobre los diferentes métodos de traducir* (trad. por Valentín García Yebra). En: Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1994

- SEED, Patricia. “Failing to Marvel: Atahualpa’s Encounter with the word”. En: *Latin American Research Review* , 20,1, New México, 1991
- SEGRE, Cesare. “Problemas del texto literario”. En: *Principios de análisis literario* (subcap. 4, FICCIÓN) , 1985
- TITU CUSI YUPANQUI, Diego de Castro. *Relación de la conquista del Perú y hechos del inca Maco II*, Lima, Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú, 1916 [1570]
- TODOROV, Tzvetan. *La Conquista de América: la cuestión del otro*, México, Siglo XXI, 1991
- VALVERDE, José María. *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 2000
- VEGA, Miguel Ángel. *Op. Cit.*, 1994
- VIERECK SALINAS, Roberto. “Rubén Darío y la traducción en Prosas Profanas”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 29, Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2000
- _____ “Mestizaje, traducción y tensión en Hispanoamérica”. En: Varios. *Memorias JALLA* (4 – 8 de agosto de 1997), Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 1999
- _____ “Historia y Literatura: una tensión impuesta por la conquista”. En: *Revista Chilena de Humanidades*, N° 16, en 1995.
- VILLANES, Carlos y Córdova, Isabel. *Literaturas de la América precolombina*, Madrid, Istmo, 1990
- VIVES, Luis. *Versiones o interpretaciones* (del Arte de Hablar). En: Vega, Miguel Ángel, *Op. Cit.*, 1994

- WATZLAWICK, Paul. *Teoría de la comunicación humana: interacciones, patologías y paradojas*, Barcelona, Herder, 1989
- YEBRA, García. *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994.
- ZUIDEMA, R. T. “Una interpretación alterna de la historia incaica. La segunda representación (extractos)”. En: *The Ceque system of Cuzco. The Social Organization of the Capital of the Inca*, editado por J.B. Brill, Leiden, 1984

* * *