

Gráfica de los discursos andinos
entre fines del siglo XVI y principios del XVII
^[1]

Margarita E. Gentile

Investigadora CONICET / Museo de La Plata
margagentile@yahoo.com.ar

Resumen: Este trabajo consiste en contextualizar cuatro casos de confluencia en el uso de escritura fonética y dibujos en los Andes, entre fines del siglo XVI y principios del XVII; al observarlos en conjunto se evidencian las continuidades y cambios al interior de discursos cuyos objetivos fueron validar argumentos profundamente anclados en lo sociopolítico y religioso, tanto medieval europeo como prehispánico andino, con el propósito de facilitar la interacción entre las diversas culturas.

Palabras clave: Edad Media - Crónicas coloniales - Tahuantinsuyu - Metáforas visuales - Arte rupestre.

Introducción

Durante el Tahuantinsuyu, tanto el espacio geográfico como su organización sociopolítica se representaron mediante dibujos que los historiadores de Arte llaman *abstractos*, algunos de los cuales pueden verse tejidos en la ropa de la elite incaica formando hileras de cuadrados multicolores conocidas en la literatura científica como *tocapu* [2].

No obstante, los textos coloniales que reseñaron la organización sociopolítica andina fueron más explícitos, *realistas* o *figurativos* en los mismos términos, porque todavía vivían quienes podían explicar la Historia incaica y el modo de vida prehispánico, *traduciendo* para los nuevos conquistadores los dibujos abstractos y los nudos alineados en las cuerdas de colores de los *quipu* [3]. Los españoles comprendieron pronto que dibujos y nudos comunicaban ideas, aunque no del mismo modo como lo hacía la escritura fonética latina donde cada letra tenía un valor, podían ser pronunciadas aisladas o juntas, y formar palabras; se sorprendieron porque a pesar de la abstracción, los andinos recopilaron, almacenaron y transmitieron información, “*sin usar de letras*”. En otras palabras, el soporte hacía diferencia: papel por un lado, telas, roca, madera, metal, por otro.

En la etapa de Conquista y Colonización de los Andes, es decir, durante el siglo XVI y hasta el primer cuarto del siglo XVII, dibujos y escritura fonética fueron coetáneos, aunque parece que los españoles nunca dibujaron “*al modo de indios*”, los indios sí dibujaron “*al modo de los españoles*” escribiendo y copiando las estampas europeas tardomedievales y renacentistas.

Este trabajo trata acerca del contexto andino en el que transcurrieron casos de confluencia de escritura fonética; nuestro propósito es verlos en conjunto y mostrar su participación en discursos cuyos objetivos fueron validar argumentos profundamente anclados en lo sociopolítico y religioso, tanto medieval europeo como prehispánico andino, con el propósito de facilitar la interacción entre las diversas culturas.

De los cronistas indígenas, hasta donde sabemos solamente dos de ellos incorporaron dibujos a sus textos: Phelipe Guamán Poma de Ayala y Joan de Santa Cruz Pachacuti. Los cronistas españoles, en cambio, acostumbraban intercalar dibujos para graficar tramos del relato cuando el asunto era maravilloso, como la triste historia de la ñusta Chuquillanto según Martín de Murúa, o la aparición de los cuatro soles de colores sobre Potosí y la huella del Apóstol en una piedra dibujados por Antonio de la Calancha [4].

Tanto Guamán Poma como Joan de Santa Cruz tuvieron muy claros los motivos que justificaban sus crónicas. El primero de ellos redactó una larguísima carta al rey

contándole, entre otras cosas, como vivían los indios antes y después de la Conquista, y cómo podría mejorarse su situación. Santa Cruz, en cambio, dedicó su breve crónica a demostrar que los indígenas prehispánicos creían en un solo dios, que hubo incas dedicados a perseguir a las huacas de la misma manera como lo hicieron luego los extirpadores de idolatrías, y que un Apóstol había llegado a los Andes y evangelizado a los indios -dejando su huella en la piedra dibujada por Calancha-, de donde resultaba que todo lo que de bueno tenían las costumbres y leyes andinas los indios se las debían a aquella lejana evangelización, no del todo olvidada. En el plan de probar lo que afirmaban, éstos y otros autores no escatimaron esfuerzos al tramar sus argumentos [5].

En los casos que siguen, la escritura fonética y los dibujos son complementarios y respaldan la idea central del texto; también veremos la correspondencia de estas imágenes con láminas y grabados europeos; este punto tiene particular importancia porque el arte rupestre prehispánico no permite suponer que los indígenas necesitaran representar sus ideas de la manera como aparecen en las dos crónicas citadas y en un panel de arte rupestre, que será nuestro tercer caso; para finalizar, veremos otro dibujo de la “*Nueva Cronica ...*” en contraluz con las crónicas de época. Con relación a ésta última, es interesante notar que, a pesar de la gran cantidad de trabajos dedicados a dicha obra, parece que no llamó la atención que la distribución del texto y el dibujo en cada folio correspondían a lo que hoy día en periodismo se llaman “título”, “copete” o “gorro”, y “foto”, para referirse a la primera plana de un diario cualquiera (Gentile, 1992: 162); Santa Cruz Pachacuti, menos innovador, intercaló los dibujos en el texto, que en algunos folios hasta lo rodea.

Estimamos que una razón por la que Guamán Poma y Santa Cruz Pachacuti necesitaron ilustrar lo que escribían tendría que ver con la confusión en las traducciones; y para asegurarse la comprensión de sus lectores, ya que muchos conceptos traídos por los españoles e impuestos a través de las leyes civiles y la evangelización no tenían correspondientes en los Andes, los dibujos eran explícitos hasta la redundancia.

Caso 1: el inframundo europeo en los Andes

Durante la Edad Media, los europeos creían que en el espacio intermedio entre el cielo y la tierra pululaban los diablos y las brujas desatando tormentas de granizo, soltando rayos y causando perjuicios sin fin; pero se sabía también que uno de los remedios más eficaces para alejarlos era colocar cruces en las puntas de las torres de los templos y tañer las campanas varias veces al día.

También se decía que era posible tener un atisbo del Infierno a través de aberturas de la tierra por donde salían fuego y vapores sulfurosos. En el siglo IX, san Odón contaba que en los alrededores de un volcán de Sicilia se oían a menudo los alaridos de los demonios quejándose porque quienes daban limosnas y oraban por las almas de los difuntos les arrebataban la posibilidad de llevárselas con ellos; por eso los monjes de la abadía de Cluny comenzaron a conmemorar a los fieles difuntos al día siguiente del de Todos los Santos, práctica que luego se extendió a la iglesia universal (Voragine, [c.1264] 1987: 704).

Según este relato había un lapso entre la muerte y la llegada del alma a su morada ultraterrena durante el cual les era posible a los sobrevivientes luchar con oraciones contra los diablos para dirigir dicha alma al Cielo, o por lo menos al Purgatorio. Esta costumbre pervivió en los Andes del Ecuador y Cusco, hasta el siglo XX como juego de velorio, aunque la pichca, en su origen prehispánico, había sido una forma de oráculo (Gentile, 1998; 2003).

Las correlaciones -lo visual, además de sonidos y olores-, entre los cráteres volcánicos activos y la llamada “boca del infierno” se impuso en Europa en la Edad Media y su representación plástica se realizó de manera que no quedara duda respecto de la conformación del sitio. De 1475 hay un sobrio grabado alemán que muestra al Diablo frente a la boca de un animal dentro de la cual se ve un condenado y las llamas que lo rodean; el diseño es simple, a pesar que el siglo XV dio lugar a algunas formas alucinantes. (Figura 1)



Figura 1. “*El Diablo ante la boca del Infierno*”, grabado procedente de la Alta Alemania, 1475. Según Kappler, [1977] 1987: figura 88.

Como dijimos antes, un lugar como el Infierno estaba ausente de los conceptos y creencias andinas prehispánicas que, según las crónicas coloniales, más bien propiciaban la reunión de las almas en sitios donde vivirían de manera similar a cómo lo habían hecho en vida, no obstante que las representaciones gráficas prehispánicas de la vida después de la vida pintadas sobre vasijas de alfarería muestran escenas donde varios seres descarnados bailan, tocan instrumentos musicales, hacen rondas y no están trabajando en las chacras, en las minas ni tejiendo. (Figura 2)

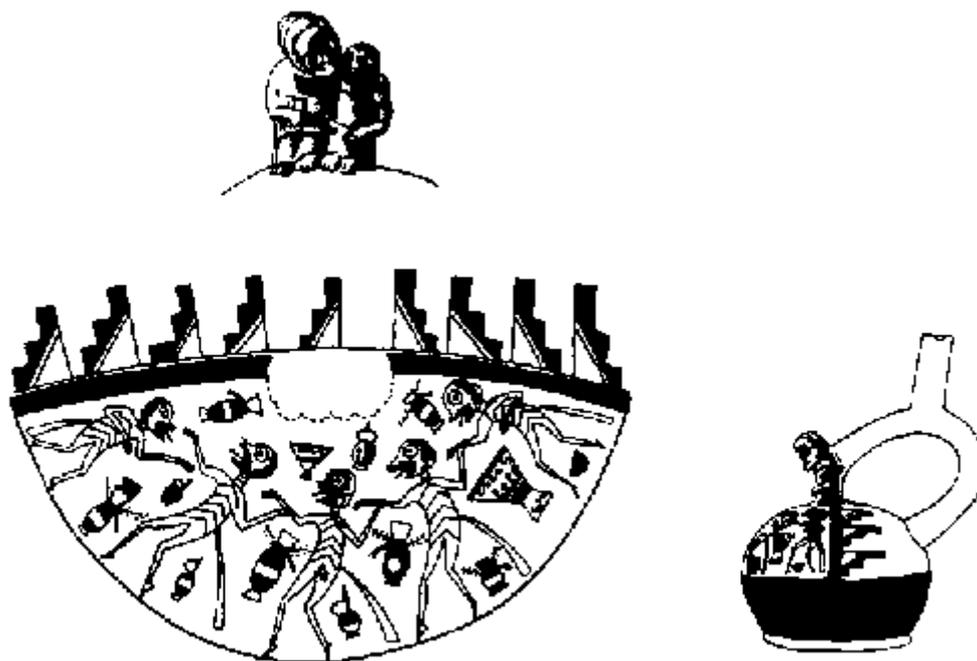


Figura 2. Escena de baile entre difuntos, cuatro mujeres y un hombre, según Benson, 1972: 6-6. La misma transcurre, al parecer, bajo tierra, ubicación indicada por los diseños escalonados y una gruesa línea oscura.

Al momento de tener que encarar la catequesis de los indígenas andinos, los evangelizadores debieron recurrir a imágenes europeas para ilustrar conceptos no-andinos; entre ellas la escena en “*la boca del Infierno*” con la pretensión, fallida en el tiempo, de resignificar las creencias asociadas a los volcanes activos en los Andes.

Alberto Dürero había grabado en 1500 varias de estas “bocas ...” para el libro “*Las revelaciones de Santa Brigida*”, reeditado en Nuremberg por lo menos tres veces durante el siglo XVI (Kurth & Scherer, 1953); como los consejos y revelaciones de la santa iban dedicados a reyes y príncipes, fueron éstos los representados dentro de la boca del animal fabuloso y feroz. (Figura 3)



Figura 3. Detalle de “*Las revelaciones de Santa Brígida. Santa Brígida entrega sus libros y trabajos al Emperador, reyes y príncipes*”. Grabado de Alberto Durero. Según Kurth & Scherer, 1953: Figura 357.

El traspaso de las condiciones de vida feudales a América facilitó que la misma idea y dibujo reaparecieron cien años después en la “*Nueva Coronica ...*” de Guamán Poma junto con una larguísima “*conzederacion*” o razonamiento bajo el título de “*ciudad del infierno*”; el dibujo, a tinta, es realista y, al igual que en el grabado de Durero, los condenados fueron los personajes poderosos a nivel regional: un conquistador español, un mulato (poblero) [6] y un indio (curaca o mandón); aquí, el “*príncipe de las tinieblas*” balconeaba desde la oreja del animal que, por sus dientes era un felino [7]. Entretanto, otros diablos se asomaban por las narices tocando cornetas de asta mientras dos más mortificaban a los condenados. (Figura 4)

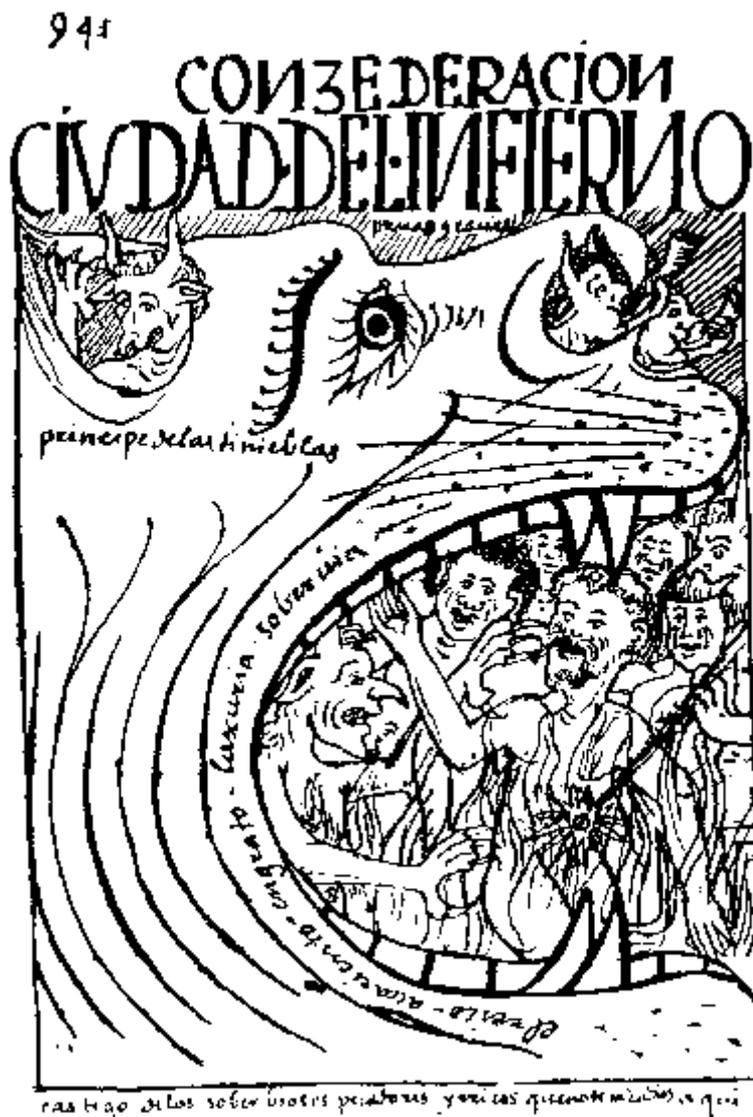


Figura 4. "Conzederacion ciudad del infierno penas graues castigo de los soberbios peccadores y rricos que no temen a Dios", según Guamán Poma, folio 941.

Con más o menos detalle, en estas tres láminas, de 1475, 1500 y 1615 se observa el mismo tratamiento del tema, la misma disposición de los elementos plásticos derivados y formando parte, obviamente, de un mismo discurso centrado en el castigo *post-mortem* que aguardaba a los ricos y poderosos que maltrataran a los pobres y débiles.

Caso 2. Bestiarios medievales para las metáforas andinas

Los bestiarios medievales eran enciclopedias ilustradas que daban noticia de animales extraordinarios pero lejanos, los cuales despertaban curiosidad aunque fuesen poco beneficiosos para quien osara acercarse a ellos, razón por la cual habían sido escasos los testigos directos que podían acreditar su existencia.

Además, muchos de ellos formaban parte del complejo simbolismo de las contraseñas que los cristianos usaban para reconocerse entre sí y eludir las persecuciones; estos dibujos, resueltos con economía de trazos, eran metáforas de Cristo y cada uno tenía cierta característica relacionada con algunas de las buenas condiciones que debía reunir el cristiano ideal. En contraposición, los animales dañinos eran representaciones del Diablo al que el buen cristiano reconocía y repudiaba. Pasado el tiempo de las persecuciones oficiales estas metáforas gráficas perdieron parte de su misterio, pero muchos -dibujo y concepto- pervivieron en la heráldica.

Guamán Poma escribió su crónica a fines del siglo XVI, en una época signada por la simplificación de las metáforas del Bien y el Mal; como su extensa carta estaba dirigida al rey, se suponía que la leería él mismo o alguno de sus funcionarios, y para facilitar la comprensión del texto usó signos icónicos medievales que expresaban mejor la situación de despojo y maltrato que soportaban los indios andinos. Algunos animales eran salvajes y otros domésticos, pero a todos se los tenía por perjudiciales. (Figura 5)

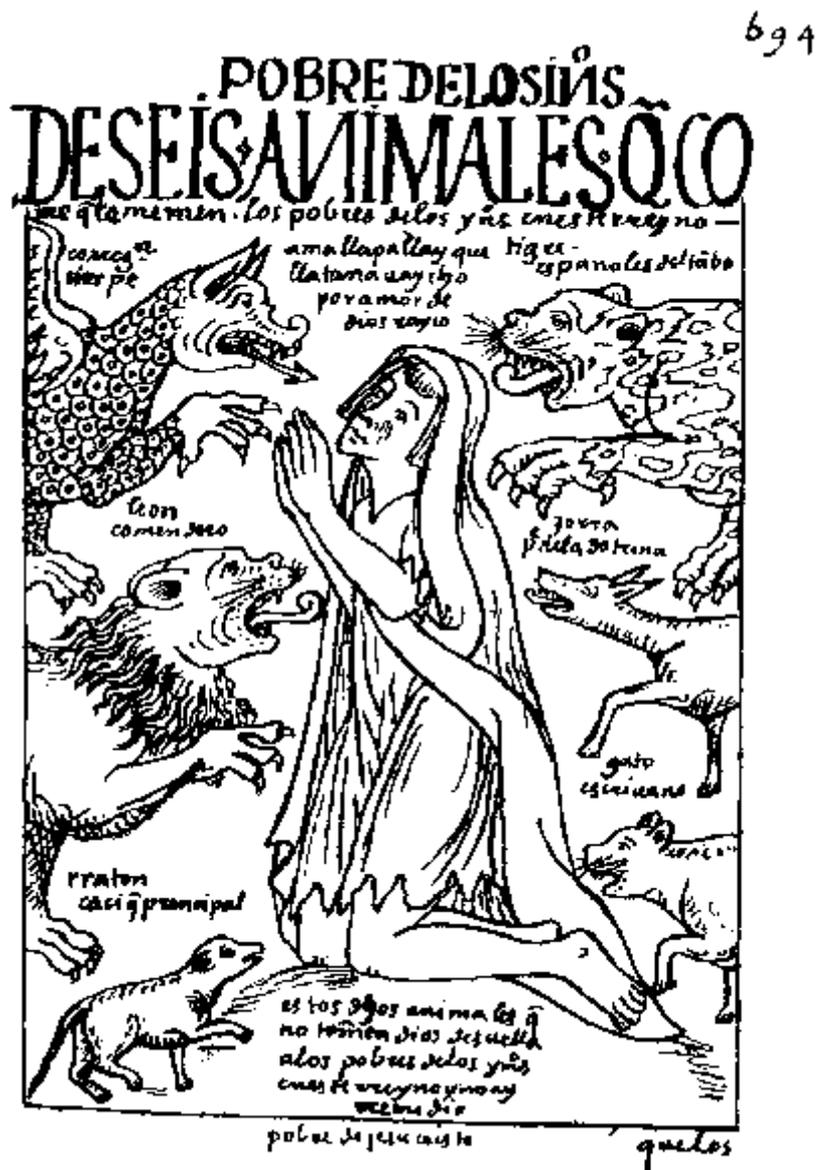


Figura 5. “Pobre de los indios de seis animales que [lo] comen...”, según Guamán Poma, folio 694.

Al igual que la claustrofóbica representación del infierno, en el dibujo del folio 694 la figura central del indio está rodeada por la serpiente o dragón que personifica al corregidor, funcionario español con quien los indios tenían contacto mediante los repartos obligados de mercaderías que los endeudaban de por vida; un león rampante figuró al encomendero (otro español) en tanto que el cacique principal mereció ser un ratón; los españoles del tambo, -arbitrarios, exigentes- fueron representados por un tigre furioso en tanto que el cura fue una zorra y el gato, un escribano. Éste último animal -de gran utilidad a nivel doméstico porque ahuyenta roedores aunque el hedor con que impregna su territorio sea desagradable y robe de vez en cuando en la cocina-, representando al escribano (que en el contexto andino tanto podía ser español como indio o mestizo), soportaba todos esos significados porque actuaba, bien o mal, según se lo mirara.

Caso 3: Escribir, Dibujar

Hasta aquí vimos cómo en la crónica de Guaman Poma texto y dibujos estaban en función de expresar, en espacio y tiempo, la idea central del autor; lo mismo sucedió con los dibujos de la crónica de Joan de Santa Cruz Pachacuti, en particular el del altar del Coricancha, y otras ilustraciones que citamos al principio.

Pero en este caso se trata de textos escritos independientemente de cualquier dibujo, y dibujos pintados sin relación directa con ningún texto. Los papeles son pleitos y testamentos de indios que se guardan en archivos de Córdoba y San Miguel, ciudades de la gobernación de Tucumán en el siglo XVI; en cambio, los dibujos se realizaron sobre la roca del fondo de un alero que está junto al camino real que unía estas ciudades, y ambas con las de Santiago del Estero y Catamarca. (Figura 6)

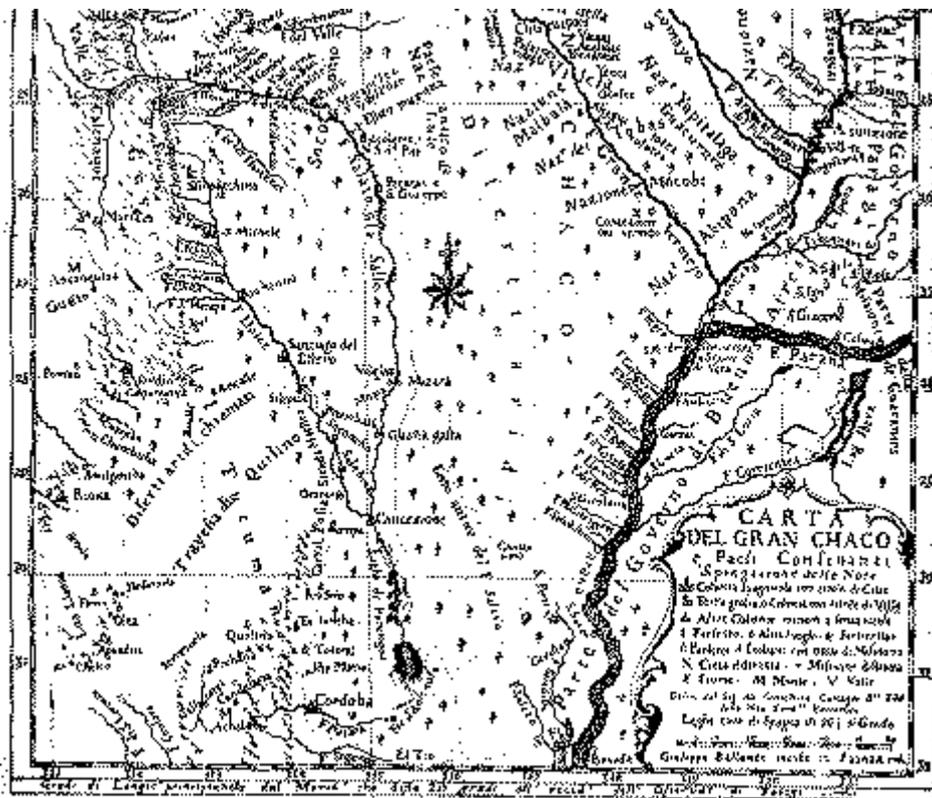


Figura 6. Ubicación de las ciudades de Córdoba, Santiago del Estero, San Miguel y Catamarca, y los caminos que las unían en el mapa de Gioachino Camagno, 1772. El cerro Colorado de Córdoba se encuentra entre Tulumba y Río Seco.

Aquí consideramos que los pleitos, testamentos y la escena rupestre son documentos relacionados con un mismo tema: la maloca ya que las coincidencias entre los relatos -textual y visual- son impresionantes.

El análisis iconológico de los dibujos de este alero puso en evidencia aspectos de su realización que permiten diferenciar su estilo formal del de otras pinturas sobre roca del área andina en general y argentina en particular [8]; aquí tenemos que:

- los animales fueron representados en movimiento;
- algunos personajes están de espaldas al observador;
- hay por lo menos dos pueblos incendiándose, vistos en perspectiva rebatida, es decir, desde arriba;
- la ubicación de personajes y animales sigue ciertas diagonales, conservando sus proporciones y dando sensación de perspectiva y dinamismo.
- la superficie fue usada como si fuese un solo lienzo o pared a pesar de las fracturas y curvas naturales de la roca, mostrando con esto que la compleja escena fue totalmente pre-visual antes de su realización. (Figura 7)

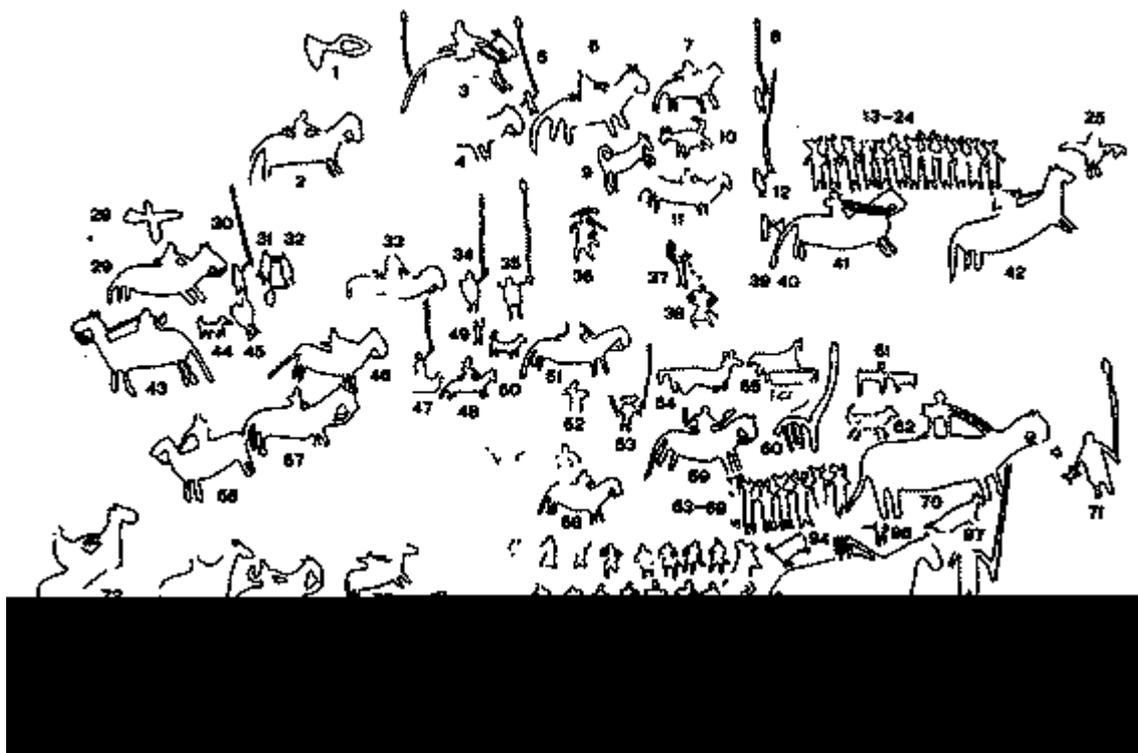


Figura 7. Alero de los Jinetes. Dibujo de S. E. Gardner de las figuras del sector central del sitio “Cerro Colorado - group I”. Según Gardner, 1931: figura 76. En este dibujo faltan las referencias al paisaje circundante porque en la época del año que se calcaron las mismas no eran visibles.

Quedaría por saber la identidad del autor de estos dibujos, que no son los únicos de ese estilo en el macizo del Cerro Colorado de Córdoba ya que, por lo que acabamos de señalar somos de la opinión que tanto podría haber sido un español como un mestizo o un indio que aprendió a pintar al estilo europeo, es decir, tratando de dar impresión de perspectiva y movimiento, inclusive pintando gente de espalda (Gentile, 2001ms); pero cualquiera haya sido su pertenencia social quien pintó esta escena tuvo la intención de legar, a otros y al futuro, el relato de un hecho que merecía ser recordado. La documentación conocida nos dice que no fue uno en cantidad sino más bien una modalidad reiterada a lo largo de más de doscientos años. (Figura 8)

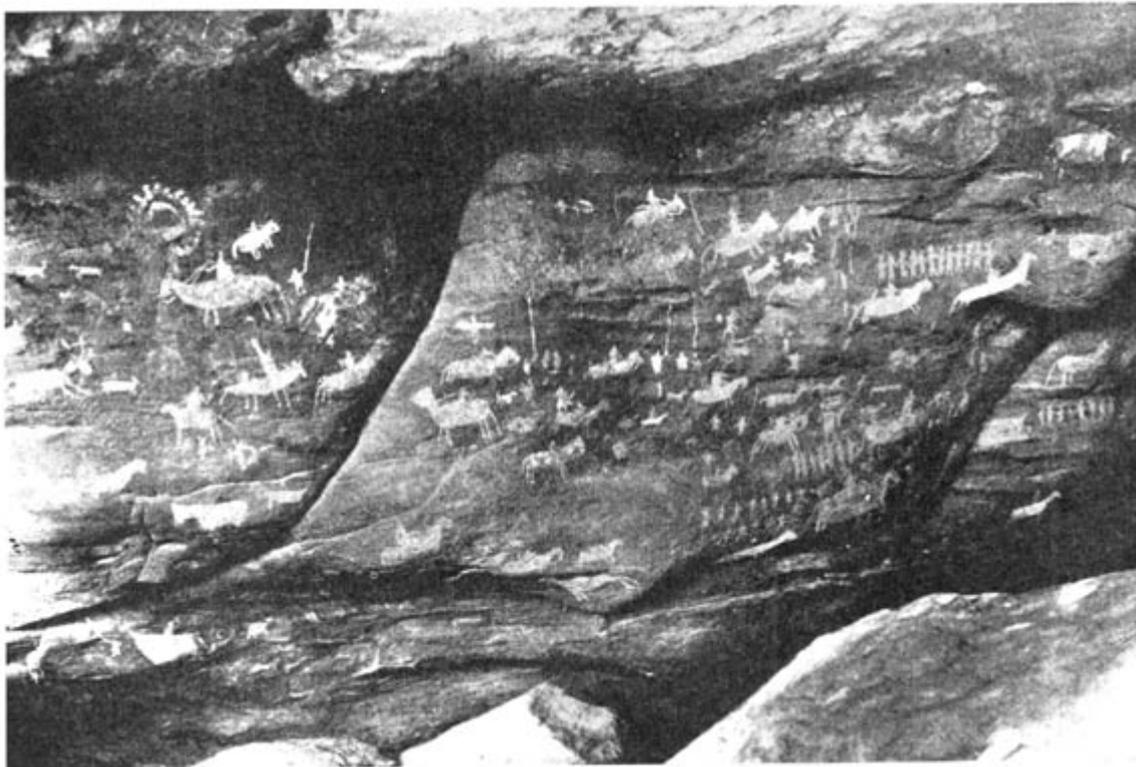


Figura 8. “Vista general de uno de los frescos rupestres del Cerro Colorado”. Foto en blanco y negro, según Aparicio, 1936: figura 6.

En la gobernación de Tucumán se llamó *maloca* a la partida de gente armada (españoles e indios amigos) que salía de una ciudad o fuerte bajo el mando de un caudillo autorizado por el teniente de gobernador para pacificar a los indios rebeldes, entendiéndose por rebeldía y declaración de guerra a la negativa de trabajar sin que mediaran contraprestaciones de ninguna clase (Gentile, 2006ep). Así, *maloquear* consistía en sorprender a alguna población indígena, capturar a sus habitantes para llevarlos a trabajar a las chacras de los españoles, arrear el ganado y, en caso de resistencia, matar a los que se oponían y quemar los pueblos y cultivos; también podían tener como finalidad capturar indios para venderlos como esclavos en los

centros mineros de Lipes, Potosí y Porco (Larrouy, 1923), e interrogar a los curacas acerca de la ubicación de los entierros prehispánicos, quemándolos luego bajo el cargo de hechicería al comprobar que dichos tesoros no parangonaban los recogidos por Francisco Pizarro en el Perú (Torre Revello, 1941 I: 128; Armas Medina, 1953: 575, *inter alia*).

En los pleitos y testamentos donde se expuso la participación en las malocas tenemos que los protagonistas, por ejemplo, uno, español, reclamó la condonación de una deuda en oro por haber participado en los saqueos ordenados entre 1580 y 1586 por el teniente de gobernador de Córdoba (Piana de Cuestas, 1993: 111); otro, un indio, reclamó en 1620 a su amo la propiedad de un solar en la ciudad de San Miguel por la misma causa (Gentile, 2004ms); un testigo describió la forma cómo se organizaba la maloca y cómo él, por ser sacerdote, conseguía de los caciques datos acerca de otros pueblos cercanos, etcétera (Gentile, 2004ms); otro, un indio, tenía aperos y ropa para montar, además de caballos que guardaba en el corral de su encomendero para no contradecir las ordenanzas del gobernador (Gentile, 2002). Y así. (Figura 9)



Figura 9. Dibujo de A. Pedersen a partir de su “visión al infrarrojo” del mismo panel de arte rupestre. En él se puede apreciar el paisaje formado por las lomadas de los cerros y las filas de arqueros que transitan el camino real. Según Ibarra Grasso, 1967: 561. La misma escena la observamos a “ojo desnudo” en invierno.

La maloca llegó a América con su Descubridor; y no fue exclusiva de la gobernación de Tucumán; los paulistas o mamelucos la practicaron contra las reducciones jesuitas acompañados por los tupí, y para vender los indios capturados como esclavos en San Pablo y Río de Janeiro (Cardiel, [1780] 1984: 70). Y Cardiel

también participó “... muchas veces en las guerras y entradas contra estos bárbaros, acompañando de capellán ya a los arreglados, ya a los milicianos ...” (Cardiel, [1780] 1984: 50).

Además de la ganancia obtenida por la venta de indios esclavos, la maloca era una de las formas cómo los españoles conseguían mano de obra local a partir de los indios “de noticia”; como era de esperar, el segundo tiempo de estas acciones eran los pleitos entre los mismos futuros encomenderos que aducían sus derechos a tales o cuales grupos de indios, cédulas en mano, trastocando los nombres de caciques y lugares. En cuanto a los indios, la centenaria guerra de Calchaquí fue generada, justificada y sostenida por esta costumbre de maloquear.

La escena en el sitio que llamamos “Alero de los jinetes” muestra con trazos gruesos en colores rojo, negro y blanco, sobre el fondo del paisaje reconocible (caminos, cerros, salinas) como el del entorno del mismo alero, el saqueo de por lo menos dos pueblos y la captura de cuatro grupos de indios caminando acollarados mientras mastines, jinetes con guardamontes y otros personajes que revolean “bolas perdidas” rodeando el ganado; algunos indígenas resisten el ataque con flechas y un personaje enmascarado que alza los brazos podría estar encarando la defensa mágica del lugar. (Figura 10)



Figura 10. Detalle de una de las pinturas del mismo panel donde se pueden apreciar aún los trazos con lápiz de tinta y las formas redondeadas de la roca de soporte. Foto de Hugo A. Pérez Campos (Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina).

La documentación escrita y dibujada nos permitió decir que en la gobernación de Tucumán hubo, por lo menos, tres clases de maloca: la que salía para buscar “indios

de noticia”, la que llevaba a trabajar a los remisos pero encomendados y la que daba lugar a una batalla campal. La representación gráfica de una maloca en el “Alero de los jinetes” es de éste último tipo.

Como otorgar a una pintura rupestre la misma jerarquía de un documento escrito puede llevar a pensar que se trata de un caso fuera de lo común y que no amerita reunirse con otros casos en los que el escribir y dibujar están claramente relacionados, antes de ir al cuarto caso repasaremos rápidamente otros tres donde la pintura rupestre estuvo directamente asociada con los hallazgos realizados en su entorno inmediato.

Uno de estos sitios es la “*Cueva del Hechicero*”, ubicada en las cercanías del yacimiento del río Doncellas, en la puna de Jujuy; allí, el personaje dibujado en la pared estaba enterrado al pie de dicha pintura portando, en la representación gráfica y sobre su cuerpo, una máscara de cuero pintado de rojo (Alfaro, 1978; Gentile, 2002ep). Cerca de este lugar hay otro sitio, llamado “*Cueva Negra*”, donde se pueden ver unos dibujos en color negro, casi caligráficos, representando gente trabajando con chaquitaqlla (arado de pie) tal como deben de haberlo hecho en los andenes de cultivo ubicados frente a dicha cueva (Alfaro, 1978; Gentile, 2002ep).

El último ejemplo corresponde a un sitio también de puna pero sobre el valle de Humahuaca; se llama Chayamayoc, y además de camélidos pintados en dos colores, propios del período Inca, se pueden ver grupos de guerreros enfrentados en plan de lucha; el origen selvático o altiplánico de los contendientes está indicado por la ropa pero lo que aquí interesa notar es que *chaya-chaya* era el grito de guerra del ejército de Pachacutec y que en el entorno de la “*Cueva de Chayamayoc*” se encuentran sitios incaicos muy importantes como Titiconte, Rodero y Coctaca, dedicados a la explotación agropecuaria (Gentile, 1995: 49).

Caso 4: El tema del “encuentro”

En las crónicas son frecuentes los relatos intercalados y manipulados con el fin de generar una plataforma histórica favorable a algún argumento, como la de Garcilaso de la Vega desdiciendo la “leyenda negra”, por ejemplo, que circuló ampliamente en ediciones legales y de las otras durante la Colonia a pesar de la prohibición real. Otros cronistas indígenas como Titu Cusi Yupanqui (1992: f.9v) y Joan de Santa Cruz Pachacuti (1993: f.43) contaron casos puntuales para ejemplificar la traición de los españoles a la primera oferta de amistad indígena, pero Guamán Poma fue un poco más lejos ya que ilustró su relato. En el folio 375 se ve a un ancestro del autor rindiendo pleito homenaje a Francisco Pizarro y Diego de Almagro, ambos recién llegados al Perú. (Figura 11)

CONQUISTA
EL PRIMER ENBAJADOR
 DE VASCAR INGA ALEBAJADOR DE LE PERAD



Figura 11. “Conqui[s]ta - el primer embajador de Vascar Inga al embajador del enperador. El excelentísimo señor don Martin Guaman Malqui de Ayala, uirrey y segunda persona del ynga deste rreyno principe - don Francisco Pizarro - don Diego de Almagro - Se dieron pas el rrey enperador de Castilla y el rey de la tierra deste tteyno del Piru Uascar Ynga lexitimo en su lugar fue su segunda persona y su bazorrey Ayala”, según Guaman Poma, folio 375.

El tema mismo del “encuentro” dio lugar a comentarios acerca de su invención (Adorno, 1986; Millones, n/d, *inter alia*). Pero si el intento de Guamán Poma fue graficar el primer encuentro entre españoles e indígenas, el dibujo resultó una metáfora visual que alerta acerca del carácter estrictamente documental de otros dibujos de la “*Nueua Coronica ...*”. El ancestro del autor, Martín Guamán Malqui de Ayala, aparece allí nombrado como si ya estuviese bautizado; el uncu (camiseta) que viste tiene la parte superior cubierta con dibujos que representan en la heráldica a la mota del armiño, un animal europeo que en la simbología cristiana era emblema de la pureza del alma (Charbonneau-Lassay, [1921-1939] 1997: 326), y en dibujos sucesivos se repetirá este diseño insistiendo en la pertenencia del sujeto al grupo de elite indígena y, posiblemente, también acerca de sus buenas intenciones. Martín conservó de su atuendo prehispánico solamente llanque (sandalias) y llauto (la cinta

tejida que rodeaba la cabeza) junto con una flor de cantu y la placa de oro recortado propia de los jefes andinos que no eran cusqueños.

El encuentro no es amistoso; notemos, además, que el texto sobre el dibujo dice que se están dando la paz, es decir, previendo y previniendo la guerra. Por eso la postura adoptada por ambos, frente a frente pero de rodillas, y la manera cómo se tomaron los antebrazos uno al otro, muestran que si uno hubiese querido agredir físicamente al otro no le hubiese sido fácil tanto porque el indígena está como enredado en una larga capa no-andina como que el español viste su armadura y hasta lleva una pica cruzada por delante, y aunque la espada parece encontrarse muy a mano, la situación no se presta para usarla con facilidad. Además, un recorrido visual por el dibujo permite apreciar que todos los presentes están expectantes.

La Historia posterior confirmaría la tensión que tendría que haber existido en aquel supuesto primer encuentro y no, como se prefiere decir, que los indígenas demostraron amistad y los españoles la traicionaron, aunque tampoco todos los indígenas hayan perseverado en la primera oferta de buena voluntad. La discusión acerca de la interpretación de esta figura es larga y todavía no terminó.

Sin embargo, a pesar de las ambigüedades, la escena es clara. Millones, a través del análisis lingüístico de la traducción de la palabra “tinkuy”, encuentro, y sus derivadas, llegó a la conclusión de que tanto ésta como otras escenas de encuentros amistosos se produjeron en contextos de violencia, declarada o no. Nosotros seguimos otra línea; observamos el dibujo teniendo presente el devenir histórico de la escena representada, y llegamos a la misma conclusión. Puesto en otras palabras, ambas lecturas se complementan entre sí y a su vez refuerzan el significado de la imagen del folio 375.

Consideraciones finales

En esta breve exposición a través de cuatro casos mostramos cómo la gráfica incaica, en general abstracta, no figurativa, usada durante el Tahuantinsuyu para registrar, conservar y transmitir información, fue rápidamente reemplazada por la escritura y el dibujo “al modo de los españoles” por los indígenas alfabetizados durante el primer siglo de Conquista y Colonización, con la finalidad de comunicarse con ellos.

Sin embargo, en el área restringida de la puna de Jujuy, la representación gráfica del trabajo agropecuario, el entierro de un personaje importante y la lucha por tierras de cultivo no fue abstracta sino figurativa. Esta observación pone en cuestión la cronología prehispánica frente a la posibilidad de que la figuración haya sido el modo de expresión altiplánico prehispánico, ya que dicha región fue conquistada y colonizada por los incas con habitantes del sector Collasuyu del Tahuantinsuyu.

Notas

- [1] Texto revisado de la conferencia magistral ante el XI Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur y XV Jornadas Nacionales de Folklore, IUNA - ATF, Buenos Aires, 16 de noviembre de 2005.

- [2] *Tocapu*: J.H.Rowe (1961) denominó así a dibujos abstractos, polícromos, encuadrados y yuxtapuestos formando como fajas tejidas en los uncu (camiseta andina, prenda masculina); algunos los suponen un tipo de escritura prehispánica. Unos pocos fueron “descifrados” tomando en cuenta el contexto (Gentile, 1996).
- [3] *Quipu*: cuerdas de fibra vegetal o animal que, teñidas de ciertos colores y anudadas de cierta manera conformaron códigos que servían para registrar eventos y cuentas.
- [4] Acerca de la correspondencia entre los dibujos de Guamán Poma y Murúa, como así también la autoría de los primeros por mano del hermano Gonzalo Ruiz hay abundante bibliografía pero el tema no parece cerca de su solución.
- [5] En 1639 todavía Ruiz de Montoya se refería al asunto como una creencia vigente. El caso de Tucumu, el dios de las comidas, es un buen ejemplo de manipulación de creencias prehispánicas y su amalgama con otras europeas medievales, sin olvidar la Historia Sagrada (Gentile, 2002ms).
- [6] *Pobleros*: españoles, mulatos o mestizos, pero ninguno de ellos era *vecino*; vivían en los pueblos de indios, organizaban las tareas del campo y el hilado, y rendían cuentas al encomendero, de quien eran empleados. Las quejas contra sus abusos fueron constantes durante la Colonia y provenían tanto de indios como de españoles.
- [7] La elección de un felino para este dibujo y no un dragón, no parece casual. Los felinos eran animales emblemáticos andinos: tigre (otorongo, yaguareté, *Panthera onza*; puma (poma, *Felis concolor*) y gato de monte (ozcollo, *Felis pardalis*) (Gentile, 2002).
- [8] Comprometen nuestro agradecimiento el profesor M. Amado Sosa y la Lic. Irma C. Sousa (IUNA-AV) por sus oportunas observaciones y sugerencias.

Bibliografía

ADORNO, Rolena, 1986 - *Guaman Poma: writing and resistance in Colonial Peru*, Universidad de Texas, Austin.

ALFARO, Lidia C., 1978 - *Arte rupestre en la cuenca del río Doncellas (Provincia de Jujuy)*. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología n.s., VII: 123-146; Buenos Aires.

APARICIO, Francisco de, 1936 - *La antigua provincia de los comechingones*. in: “Historia de la Nación Argentina”, I: 381-428. Buenos Aires.

ARMAS MEDINA, Fernando, 1953 - *Cristianización del Perú*.

BENSON, Elizabeth, 1972 - *The Mochica - A culture of Peru*. London: Thames and Hudson.

CALANCHA, Antonio de la, [1638] 1974-1981 - *Coronica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*. 6 Tomos, Lima: Ignacio Prado Pastor, editor.

CARDIEL, José, [1780] 1984 - *Compendio de la historia del Paraguay*. Estudio preliminar de José M. Mariluz Urquiño. Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura (FECIC).

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis, [c.1920?] 1997 - *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. 2 vol. Barcelona: Sophia Perennis.

GARDNER, George A., 1931 - *Rock-paintings of north-west Córdoba*. Oxford: The Clarendon Press.

GENTILE, Margarita E., 1992 - *Las investigaciones en torno al sistema de contabilidad incaico - Estado actual y perspectivas*. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos, 21(1): 161-175; Lima.

GENTILE, Margarita E., 1995 - *Análisis de algunos nombres de lugares del Noroeste argentino a partir de su ubicación y de la historia regional prehispánica y colonial*. Tawantinsuyu 1: 46-54. Canberra: Australian National University.

GENTILE, Margarita E., 1996 - *Dimensión sociopolítica y religiosa de la capacocha del cerro Aconcagua*. Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines 25 (1): 43-90. Lima.

GENTILE, Margarita E., 1998 - *La pichca: oráculo y juego de fortuna (su persistencia en el espacio y tiempo andinos)*. Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos 27 (1): 75-131. Lima.

GENTILE, Margarita E., 2001ms - *El universo de los valores simbólicos indígenas en el siglo XVI. Estudio iconológico del "Alero de los jinetes", Cerro Colorado, provincia de Córdoba*.

GENTILE, Margarita E., 2002 - *Las preocupaciones de un indio del Perú en Córdoba: el testamento de Baltazar Uzcollo*. Investigaciones y Ensayos 52: 199-252. Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires.

GENTILE, Margarita E., 2002ms - *Tucumán: etnohistoria de un topónimo andino*.

GENTILE, Margarita E., 2002ep - *Presencia incaica en el paisaje de acontecimientos de un sector de la puna de Jujuy: huanca, usnu, cachauis y quipildor*. Boletín de Arqueología 7. Pontificia Universidad Católica del Perú.

GENTILE, Margarita E., 2003ep - *Dinámica de los oráculos andinos relacionados con el quehacer agropecuario*. Ponencia leída ante el LIº Congreso Internacional de Americanistas, Santiago de Chile. En prensa, Pontificia Universidad Católica del Perú & Universidad de Varsovia.

GENTILE, Margarita E., 2004ms - *El testamento del indio Domingo Chuca (Tucumán, 1620). Acerca de la Costumbre como fuente del Derecho*.

Ponencia leída en las XX Jornadas de Historia del Derecho Argentino. Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho. Buenos Aires.

GENTILE, Margarita E., 2006ep. - *Tipos de maloca en la gobernación de Tucumán y su entorno entre el siglo XVI y principios del XVII*. Libro homenaje a don Alejandro Málaga Medina.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe, [1615] 1987 - *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*, 3 tomos. Madrid: Historia 16.

IBARRA GRASSO, Dick E., 1967 - *Argentina Indígena y Prehistoria Americana*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.

KAPPLER, Claude, [1977] 1986 - *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*. Madrid: Ediciones Akal.

KURTH, Willi & SCHERER, Valentín, 1953 - *Los maestros del grabado: Durero*. Joaquín Gil, editor. Buenos Aires.

LARROUY, Antonio, 1923 - *Documentos del Archivo de Indias para la historia del Tucumán*. Tomo Primero. 1591-1700. Buenos Aires: L. J. Rosso & Cía, Impresores.

MILLONES, Luis, n/d ms - *El encuentro o "tinkuy" en textos coloniales andinos*. 4p.

MURUA, Martín de, [1600] 1946 - *Historia del origen y genealogía real de los Reyes Inças del Perú*. Introducción, notas y arreglo de Constantino Bayle S.J.. Madrid.

PIANA DE CUESTAS, F. Josefina, 1992 - *Los indígenas de Córdoba bajo el régimen colonial. 1570-1620*. Córdoba: Edición del autor.

ROWE, John H., 1961 - *The chronology of Inca wooden cups*. Samuel Lothrop *et al.*, eds. *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*. Boston, Harvard University Press: 317-341.

RUIZ DE MONTOYA, Antonio, [1639] 1989 - *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la compañía de Jesús en las provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*. Estudio preliminar y notas de Ernesto J.A.Maeder. Rosario: Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana.

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de, [1613] 1993 - *Relación de antigüedades deste reyno del Piru*. Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas". Lima - Cusco.

TITU CUSI YUPANQUI, [1570] 1992 - *Instrucción al licenciado Lope García de Castro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VORÁGINE, Santiago de la, [c.1264] 1987 - *La leyenda dorada*, 2 tomos. Madrid: Alianza Editorial.

© *Margarita E. Gentile 2007*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

