

SOBRE FRUTAS Y AVES: BODEGONES COLONIALES¹ EN LA NUEVA CORONICA DE GUAMAN POMA

A Severo Sarduy, gustador de bodegones,
celebrando la antillanía de su barroco

La caída. La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho, y dijo a la mujer: Es verdad que Dios ha dicho: No debéis comer de ninguno de los árboles del jardín. Y la mujer respondió a la serpiente: Del fruto de los árboles del jardín comemos, pero del fruto del árbol que está en medio del jardín Dios ha dicho: No comeréis de él ni lo tocaréis, para que no muráis. Y replicó la serpiente a la mujer: No, no moriréis, al contrario sabe Dios que el día que comiereis de él se abrirán vuestros ojos y seréis como dioses conocedores del bien y el mal. Entonces vio la mujer que el árbol era bueno para comer y que era agradable a la vista y deseable para adquirir la inteligencia, y tomó de su fruto y comió y dio también a su marido que estaba con ella, y comió. Se abrieron los ojos de ambos y conocieron que estaban desnudos.

Del Génesis bíblico²

¹ Versiones más breves de este trabajo han sido presentadas, en español, dos veces como conferencia (Berkeley University: 11 de octubre de 1991 y la Universidad de Puerto Rico: 26 de marzo de 1992) y una vez como ponencia en el décimo congreso internacional de la Latin American Indian Literatures Association, celebrado en San Juan de Puerto Rico entre el 7 y el 10 de enero de 1992. También como ponencia, pero en inglés, se leyó en el congreso "Andean Worlds: The Incas, Colonial Cultures, Contemporary Legacies", co-auspiciado por Princeton y New York University, el 8 de marzo de 1992.

² *Sagrada Biblia*. Edición de los padres Pedro Franquosa y José María Solé, Barcelona, Regina, 1966: 36-37. El puertorriqueño Luis Palés Matos ofrece una versión posmodernista del mito edénico en "Fruta prohibida", del libro *Azaleas* (1915); cito el poema de la edición crítica que preparo de la poesía de dicho autor:

FRUTA PROHIBIDA

Para la amada de fuego

Era la noche plétora de un delirio chispeante.
Era una indiferencia sonámbula y fragante:
la muda indiferencia de los astros, despiertos
como un diluvio de ojos parpadeantes y abiertos.

Era un vaho de perfume de hembra en los jardines,
bajo la enredadera de los blancos jazmines;
y aquellas, las estrellas, nos miraban temblando;
y vino el paraíso de anhelos suspirando;

y vino aquel deseo de la mujer primera,
y tembló sorprendida la casta enredadera;

y en el febril incendio de nuestra edad temprana,
tú deshecha en querellas, yo en el amor ardiente,
probamos los dulzores de la roja manzana,
y vimos cómo alegre silbaba la serpiente...

Fruto, descendiente semiculto del lat. *fructus*, -us, "usufructo", "disfrute", "producto", "fruto", derivado de *frui* "disfrutar". Primera doc.: *fruitu*, segunda mitad del s. X, *Glosas Silenses*.

J. Corominas: *Diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*³

fructus, us. (de *fruor*). m. Plin., Cic., Dig. Derecho de percibir y utilizar los frutos de una cosa cuya propiedad pertenece a otro, servidumbre de usufructo, usufructo. // (fig.) Plaut., Cic. Goce, uso. // Cic., Nep., Lucr. Goce, placer. *Expieri vitae fructibus*, Lucr., hartarse de los goces de la vida. // Hor., Cic., Liv. Aquello de que uno disfruta; producto, provecho, ganancia, utilidad, renta, beneficio. **Fructus praediorum**. Cic., los rendimientos de las tierras. // Cic., Hor., Plaut., Quint., Vitruv., Petr., Frutos de los árboles y de las tierras. // Ov., Phaedrus, Sen., Juv. (fig.) Fruto, recompensa, ventaja, resultado, efecto.

malum, i. (del gr. *melon*). n. Hor., Plin., Varr., Col. La manzana, fruto del manzano (y por analogía los frutos similares).

malum, i. (de *malus*, a, um). n. Mal, desgracia, calamidad.

Agustín Blázquez Fraile: *Diccionario manual latino-español y español-latino*⁴

passion fruit: nombre inglés para la fruta tropical conocida en español como "parcha"

Qué bien has hecho, Ramón,
en pintar una papaya,
de ese color y esa talla,
con técnica perfección.
Tu gesto es de tradición.
Heredia se volvió loco,
y en el Niágara brumoso
buscó una mata de coco.
Más al norte, y más sabroso,
¡tú coronaste el barroco!

Severo Sarduy⁵

³ Vol. II, Madrid, Gredos, 1954:585.

⁴ Barcelona, Sopena, 1973: 210, 294.

⁵ Debo esta estupenda décima que Sarduy dirige al pintor cubano Ramón Díaz Alejandro en ocasión de celebrar su cuadro sobre dicha fruta a Roberto González Echevarría (comunicación personal del 10 de marzo de 1990). Aparece publicada en Severo Sarduy: *Corona de las frutas* (París, Les Cahiers de Brisants, 1990). Nótese que en el contexto cubano la voz *papaya* tiene doble sentido, toda vez que además de a la fruta alude al sexo femenino.

EL SIGNO MIENTE: LA FRUTA COMO DIFERENCIA BARROCA ENTRE LAS PALABRAS Y LAS COSAS. La diferencia entre las palabras y las cosas, decía Foucault en 1966,⁶ funda el barroco. Esta conciencia de la ficcionalidad inaugura la modernidad literaria en el siglo diecisiete desde la famosa interrupción de la batalla entre don Quijote y el vizcaíno, que nos obliga a entrar en los trasbastidores de la gran obra cervantina para asumir nuestra realidad de lectores y reconocer en la novela al género que se mira a sí mismo hacerse.⁷ El paroxismo de autorreferencialidad que a partir de esta escena produce en el *Quijote* un narrador oscilante que se desdobra en más de una decena de máscaras tiene su versión pictórica en *Las meninas* de Velázquez, la tan contundente reflexión sobre la re-presentación iluminada por Foucault en *Les mots et les choses*.

Diferencia versus analogía, en un siglo desengañado de las virtudes de lo natural. El signo mente y leerlo como sustituto de la realidad causa la locura de Alonso Quijano. Los bodegones o naturalezas muertas que proliferaron como género menor en el renacimiento, y cuya ambición mimética fue tal que la historia del arte nombró a una de sus manifestaciones extremas como *trompe l'oeil*,⁸ en el diecisiete se conocen como *vanitas*, en una clara alusión a la engañosa fragilidad no sólo de los bienes terrenales, sino del arte que pretende reproducirlos. La figura cimera de nuestro barroco, Sor Juana Inés de la Cruz, participó explícitamente de esta conciencia del artificio, al deconstruir la ilusión analógica de uno de sus retratos:

Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado;

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco, y bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.⁹

⁶ *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1968.

⁷ Stephen Gilman ofreció en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico unas importantes reflexiones al respecto en su conferencia "Interruption and Experience in *Don Quijote*", del 24 de noviembre de 1980. La interrupción es otro nombre para la técnica de la suspensión, elemento fundamental de la retórica barroca, del que habla José Antonio Maravall en *La cultura del barroco* (Barcelona/Caracas/México, Ariel, 1980).

⁸ Se trata de aquellas pinturas en las que mediante una ilusión óptica se rompe la frontera entre el espacio visual y el espacio del espectador.

⁹ Cito de las *Obras escogidas* de Sor Juana (Barcelona, Bruguera, 1968:189).

Sobre mentiras—o la diferencia barroca—hablaremos aquí, tomando como signo de referencia la *fruta* en bodegones coloniales, tanto pictóricos como verbales. La vida del término en nuestra lengua está marcada por una ambivalencia que podemos trazar hasta sus orígenes etimológicos, como lo atestiguan dos de los epígrafes de este trabajo. Tanto así, que predominan en dichas definiciones los sentidos relativos al placer sobre el referente botánico. Es hartó sabido—y Lévi-Strauss nos lo ha recordado recientemente en *Lo crudo y lo cocido*¹⁰—que la alimentación deviene código metafórico en toda cultura, y que es universal la equivalencia entre el acto de comer y el coito. Así lo reconocen no sólo los mitos amerindios, sino el arte occidental. En la pintura Manet asocia ambas actividades, ignoradas por los comensales varones, quienes—vestidos—conversan haciendo caso omiso de los dos placeres ante sus ojos: la mujer desnuda y el almuerzo en la hierba. En la canción popular valga como emblema la oferta frutal de Carmen Miranda, cornucopia que anuncia los encantos de la sensual carioca. Aunque también Jorge Negrete se jacta de haberse comido “un durazno de corazón colorado”, e irredento, en otro corrido se va derecho a por la tuna, “aunque se espine la mano”. El cine no se queda atrás: Greta Garbo no desgrana y chupa las uvas con lentitud incitante (*fruición*, digámoslo de una vez) ante John Gilbert por pura casualidad en *Queen Cristina*.

La literatura no dista mucho del mito, la pintura, la canción popular y el cine en este sentido: pensemos en el erotismo del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste, con sus héroes frutales, doña Endrina (ciruela como metáfora para el sexo femenino) y don Melón (“el melón y el casamiento han de ser asertamiento”); en la escena emblemática de *Fortunata y Jacinta*, en la que la heroína galdosiana hace su aparición sorbiendo las babas de un huevo crudo antes de “sorberle los sesos” a Juanito Santa Cruz; en las recetas de la cocina bahiana de la imaginariamente bigama doña Flor de Jorge Amado, también autor de *Gabriela, clavo y canela*. Pero no sólo se trata de erotismo: nociones más abstractas también acceden al código alimentario: me refiero a la cubanidad cifrada en el bodegón verbal de la opipara cena de doña Augusta en el *Paradiso* lezamiano o en el edén frutal de los poetas coloniales Manuel Justo de Rubalcava y Silvestre de Balboa;¹¹ a la mulata-Antilla de Palés Matos, “sinfonía frutal” que condensa al trópico; a “La copa de daiquiri” como síntesis de la historia antillana según la sugerente interpretación de don Pepe Arrom; a la ciudad luz como una gigantesca naturaleza muerta en *Le ventre de Paris*

¹⁰ Se trata de la primera de sus *Mitológicas* (1964). Ver la edición del Fondo de Cultura Económica (México, 1968).

¹¹ Ambos, poetas coloniales cubanos poco conocidos. Sobre Rubalcava, uno de los fundadores de la imagen cubana y autor de “Las frutas de Cuba”, ver José Arrom: “Cuba: trayectoria de una imagen poética” (*En el fiel de América: estudios de literatura hispanoamericana*, Roma, Bulzoni, 1985:144-146). Silvestre de Balboa, escribano del cabildo de Puerto Príncipe, escribe en 1608 su *Espejo de paciencia*, primer poema cubano que se haya conservado (Edición de Cintio Vitier, Santa Clara, Cuba, Universidad Central de Las Villas, 1960), sobre un suceso de 1604: el secuestro del obispo de Cuba por un pirata francés y su rescate por los vecinos de Bayamo. En su extenso poema las ninfas y los faunos de los bosques de Yara reciben al

de Zola ... Glosemos el asunto con la picardía irónica de Sor Juana: "Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito".¹²

El refranero antillano (permítasele a la autora de estas líneas una referencia a su geografía) está plagado de deliciosas metáforas frutales: "comer jobos" (faltar a clase o al trabajo, a la obligación diaria), "la hora de los mameyes" (el momento de la verdad, en el que hay que tomar partido o definirse), conseguir "una batatita" (un sueldo real por un trabajo nominal), "esto es un mamey" (se dice de algo fácil), "gotearse como una guanábana" (caer en la cama pesadamente, con sueño o cansancio), "dar piña" (propinar un golpe), "tener un coco con alguien" (enamorsarse), "estar como coco" (estar bien, saludable), "estar una muchacha como la caña en febrero" (en flor, lista para el amor)... Ya el poeta puertorriqueño Luis Palés Matos, productor a su vez de hermosísimas imágenes nutricias,¹³ había advertido en singular sinestesia el dulzor fónico de nuestra lengua, al caracterizarla suculentamente como "idioma blando y chorreoso/—mamey, cacao, guanábana".

DE BODEGONES VERBALES Y AFAZIA FUNDACIONAL EN LA COLONIA. Los bodegones verbales en las letras hispanoamericanas tienen como antecedente la tradición oral de los arahuacos insulares o tainos, consignada por Fray Ramón Pané en 1498 con el respeto que un Berceo tuvo al *dictado* o las Sagradas Escrituras. He apuntado en otro lugar¹⁴ la importancia de la *Relación acerca de las antigüedades de los indios*

obispo con la oferta de todo un bodegón verbal, como lo ha notado Arrom en "Hacia *Paradiso*: lo tradicional cubano en el mundo novelístico de José Lezama Lima" (*Op. cit.*: 126):

Sálenlo a recibir con regocijo
de aquellos montes por allí cercanos,
todos los semicapros del cortijo,
los sátiros, los faunos y silvanos.
Unos le llaman padre, y otros hijo;
y alegres de rodillas, con sus manos
le ofrecen frutas con graciosos ritos,
guanábanas, gegiras y caimitos.

Vinieron de los pastos las napeas,
y al hombro trae cada una un pisitaco,
y entre cada tres de ellas dos bateas
de flores olorosas de navaco.
De los prados que cercan las aldeas
vienen cargadas de mehi y tabaco,
mameyes, piñas, tunas y aguacates,
plátanos, y mamones y tomates.

Bajaron de los árboles en naguas
las bellas hamadriades hermosas,
con frutas de siguapas y macaguas
y muchas pitijayas olorosas;
de viriji cargadas y de jaguas
salieron de los bosques cuatro diosas,
driades de valor y fundamento,
que dieron al pastor grande contento.

De arroyos y de ríos a gran prisa
salen náyades puras, cristalinas,
con mucho jaguará, dejao y lisa,
camarones, jaguará y guabinas;
y mostrando al pastor con gusto y risa
de las aguas mil cosas peregrinas,
se lo ofrecieron, y con gran prudencia
le hizo cada cual la reverencia.

(pp. 74-76)

¹² Me refiero a la *Respuesta a Sor Filotea*, de 1691. En *Op. cit.*: 510-511.

¹³ Ver, a modo de ejemplo, el poema "Menú", del *Tuntún de pasa y grifería* (1950). Los versos citados son de la "Canción festiva para ser llorada", de la primera edición de dicho libro (San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1937).

¹⁴ "Fray Ramón Pané quinientos años después: una mirada actual al texto fundacional caribeño": en prensa en el volumen sobre literatura latinoamericana del período colonial que preparan Lúcia Helena Costigan (Ohio State University) y Beatriz González (Universidad Simón Bolívar de Caracas). Para más sobre Pané: *El mito taino: Lévi-Strauss en las Antillas* (San Juan de Puerto Rico, Huracán, 1985), también de Mercedes López-Baralt.

en tanto texto fundacional, por lo que aquí sólo me detendré en su visión del paraíso taíno, que en el capítulo VIII, "De la forma que dicen tener los muertos", lee así:

Dicen que durante el día están reclusos, y por la noche salen a pasearse, y que comen de un cierto fruto, que se llama guayaba, que tiene sabor de [membrillo], que de día son ... y por la noche se convertían en fruta, y que hacen fiesta, y van juntos con los vivos. Y para conocerlos observan esta regla: que con la mano les tocan el vientre, y si no les encuentran el ombligo, dicen que es operito, que quiere decir muerto: por esto dicen que los muertos no tienen ombligo. Y así quedan engañados muchas veces, que no reparan en esto, y yacen con alguna mujer de las de Coaybay, y cuando piensan tenerlas en los brazos no tienen nada, porque desaparecen en un instante. Esto lo creen hasta hoy.¹⁵

Esta regocijada visión indígena del paraíso, en que el comer el fruto del más antillano de los árboles precede al coito de los muertos con los vivos, matiza la lectura que hoy podamos hacer de la famosa entrevista que García Márquez concedió a su amigo, Plinio Apuleyo Mendoza. Al preguntársele cómo definiría al trópico, el autor de *Cien años de soledad* reduce "todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida". El lector que conozca el texto de Pané no puede menos, al leer estas líneas, que asociar el trópico con la sensualidad del edén de los arahuacos de las islas. La dulcísima fruta de prestigio mítico es el objeto de una larga cadena intertextual, pues ya Lezama Lima había hablado en *Paradiso* del "sofocante perfume de la guayaba corrompida".¹⁷ La guayaba comienza cifrando una suerte de *eros* y *thanatos* en el mundo precolombino para convertirse luego en emblema de la cultura caribeña, pero tanto en la literatura como en el mito se la nombra siempre para aludir a otra cosa de la que es. Pocos como Francisco Oller, el pintor puertorriqueño de fines del diecinueve, han intentado un acercamiento analógico: me refiero a su magnífico bodegón sobre las guayabas.

Ya en nuestras letras, la fruta asoma, cómo no, en el *Diario del descubrimiento*, en los apuntes del primer viaje. Por ejemplo, en los correspondientes al 28 de octubre de 1492, en que Colón encomia la belleza natural de Cuba. Así lo glosa Las Casas, resumiendo sus palabras: "Dize el Almirante que nunca tan hermosa cosa vido, lleno de árboles todo cercado el río, fermosos y verdes y diversos de los nuestros, con flores y con su fruto cada uno de su manera ..."¹⁸ **Diversos de los nuestros**: esta diversidad funda la diferencia entre las palabras y las cosas que deja a Colón perplejo tantas veces. Sobre la diferencia entre la flora del Nuevo Mundo y los referentes conocidos insistirá el Almirante en otras ocasiones; oigámoslo ahora en su propia voz:

¹⁵ Fray Ramón Pané: *Relación acerca de las antigüedades de los indios* [1498]. Edición crítica revisada y ampliada de José Arram, México, D.F./Madrid/Bogotá, Siglo Veintiuno, 1988: 22-23.

¹⁶ Gabriel García Márquez: *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Barcelona, Bruguera, 1982: 44.

¹⁷ José Lezama Lima: *Paradiso*. México, Era, 1979: 91.

¹⁸ Cristóbal Colón: *Textos y documentos completos*. Edición de Consuelo Varela, Madrid, Alianza Editorial, 1982: 45.

en este tiempo anduve así por aquellos árboles, que eran la cosa más fermosa de ver que otra que se aya visto, veyendo tanta verdura en tanto grado como en el mes de mayo en el Andalucía, y los árboles todos están tan disformes de los nuestros como el día de la noche, y así las frutas y las yervas y las piedras y todas las cosas. Verdad es que algunos árboles eran de la naturaleza de otros que hay en Castilla; por ende avía muy grande diferencia, y los otros árboles de otras maneras eran tantos que no ay persona que lo pueda dezir ni asemejar a otros de Castilla. (apuntes del 17 de octubre de 1492, p.38)

No ay persona que lo pueda dezir: la muy grande diferencia lleva a Colón a la exasperación al entender que le falta el lenguaje para expresar tanta maravilla:

Aquí es unas grandes lagunas, y sobre ellas y a la rueda es el arboledo en maravilla, y aquí y en toda la isla son todos verdes y las yervas como en el abril en el Andalucía y el cantar de los paxaritos que parece qu'el hombre nunca se querría partir de aquí, y las manadas de los papagayos que ascorecen el sol, y aves y paxaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras que es maravilla. Y después ha árboles de mill maneras y todos [dan] de su manera fruto, y todos güelen qu'es maravilla, que yo estoy el más penado del mundo de no los cognoscer ... (apuntes del 21 de octubre de 1492, p. 41)

Que yo estoy el más penado del mundo de no los cognoscer; entiéndase, de no poderlos nombrar. El pasaje explicita lo que Irlemar Chiampi, en un trabajo reciente,¹⁹ ha llamado la *afasia fundacional*. Se trata de la deficiencia que aqueja a los cronistas en el nombrar el indecible americano, y que paradójicamente los mueve a la proliferación de significantes en busca del significante ausente, de la palabra elusiva. Dicha afasia, que hace de una carencia la fuente paradójica del lujo y el exceso verbal, funda el barroco y de ella se servirán escritores neobarrocos como Carpentier, entre otros, empeñados en la creación de un discurso americano a partir de una lengua europea, la española.

Uno de los casos más notables de *afasia fundacional* en las crónicas lo presenta la descripción de las frutas tropicales en los libros séptimo y octavo de la *Historia general y natural de las Indias* de Oviedo, que tratan respectivamente sobre la agricultura y sobre los árboles frutales de las Antillas.²⁰ Este fragmento comienza con el alimento primordial de los taínos, el pan, hecho de dos maneras: de maíz o de yuca. Entre los otros frutos de la tierra arahuaca que reciben la atención del cronista real están la batata, el maní, la yautía, el ají, la calabaza, diversas hierbas, el lerén, la piña, el jobo, el caimito, la guanábana, el anón, la guayaba, el mamey, la ciruela, el nispero, la papaya. Interesa para nuestros propósitos detenernos, más que en el detalle sobre los típicos tubérculos antillanos, en las frutas, que por su dulzor y aroma despiertan en el avezado cronista el mentado asombro maravillado.

La piña inaugura triunfal el desfile de las frutas, y su descripción va precedida de un interesante acápite:

¹⁹ Irlemar Chiampi: "Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier". *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, Año X, 1983: 29-41.

²⁰ Gonzalo Fernández de Oviedo: *Historia general y natural de las Indias* [1548-1549]. Edición de Amador de los Ríos, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles. Tomo CXVII, 1959. Capítulos I-XLIV: 225-277.

De las piñas, que llaman los cristianos, porque lo parecen, la cual fructa nombran los indios *yayama*, e a cierto género de la misma fructa llaman *boniama*, e a otra generación dicen *yayagua*, como se dirá en este capítulo, non obstante que en otras partes tiene otros nombres. (p. 249: mis negritas)

Como en el español no existe la palabra precisa para nombrar a esta fruta, que hartos nombres tiene en lengua taína, Oviedo comienza proponiendo—y muy tentativamente, como se infiere del paréntesis y la disculpa del “mejor diciendo”—tres vocablos alusivos a tres referentes europeos: “Hay en esta isla Española unos **cardos**, que cada uno dellos lleva una **piña** (o mejor diciendo, **alcachofa**), puesto que, porque parece piña, las llaman los cristianos piñas, sin lo ser” (p. 239, mis negritas). La incertidumbre ante la elección del significante adecuado que nombre de una vez la exquisita fruta continúa a través de las varias páginas que componen el capítulo dedicado a ella, en frases como “estas piñas o alcachofas” (p. 240), “aunque parece más piña que alcachofa” (p. 241), “estas piñas o cardos”. Y es que desde el comienzo del capítulo Oviedo había declarado su impotencia en el nombrar a las *yayamas* en español, al confesar que “porque parece piña, las llaman los cristianos piñas, sin lo ser”.

Pero esta afasia fecunda prodirá una red de significantes sustitutos para asediar a la palabra que se niega a rendirse. Así, Oviedo ha de emplear no sólo la hipérbole, sino el superlativo: “Esta es una de las más hermosas fructas que yo he visto en todo lo que en el mundo he andado”, “no hay tan linda fructa” (p. 239), “ni pienso que en el mundo entero la hay que se la iguale” (pp. 239-240); “es la más hermosa fructa de todas las fructas que he visto”, “conforta este sentido del oler maravillosa e aventajadamente sobre todas las otras fructas” (p. 240).

La hipérbole cede su lugar a una franca mentira. El cronista declara que la piña satisface no sólo los tres sentidos corporales usualmente activos en su disfrute (ya que la fruta tiene “hermosura de vista, suavidad de olor, gusto de excelente sabor”, p. 240), sino “aun el cuarto, que es el palpar” (p. 240). En este último punto—que no en los primeros, en que lleva razón—Oviedo falta a la verdad, pues la piña está llena de asperezas y espinas. Un poco más adelante el cronista admitirá que “Palparla no es, a la verdad, tan blanda ni doméstica, porque ella misma parece que quiere ser tomada con acatamiento de alguna toalla o pañizuelo” (p. 240). “El quinto sentido, que es el oír, la fructa ni puede oír ni escuchar; pero podrá el letor, en su lugar, atender con atención lo que desta fructa yo escribo, y tenga por cierto que no me engaño, ni me alargo en lo que dijere della” (p. 240). De manera que la escritura torna a la piña en “fruta sonora”.

Una de las estrategias más socorridas para nombrar el hecho americano también figura en el pasaje: Oviedo empleará el referente europeo para dar una idea del olor de la piña: “Oliéndola, goza el otro sentido de un olor mixto con membrillos o duraznos o melocotones, y muy finos melones” (p. 240).

Pero ha de terminar chocando con la realidad ineludible de la autoctonía de la fruta. Al contar cómo trató de llevarla a España y se le pudrió en el camino, no tiene

más remedio que declarar: "No es fructa sino para esta tierra" (p. 241). Autoctonía responsable de la diferencia que impide al cronista la justa expresión verbal de su esencia contenida en un nombre que logre convocarla: "Gustarla es una cosa tan apetitosa y suave, que faltan palabras", "No pueden la pintura de mi pluma y palabras dar tan particular razón ni tan al propio el blasón desta fructa, que satisfagan tan total y bastantemente que se pueda particularizar el caso sin el pincel o dibujo, y aun con esto serían menester los colores" (p. 241; recuérdese que Oviedo ilustró su crónica con dibujos a tinta de su propia mano).

Con estos antecedentes, el uno precolombino (el mito taíno en el texto de Pané) y los otros del momento de la conquista (Colón y Oviedo), no debe extrañarnos que Severo Sarduy, poeta, novelista y exégeta del barroco nuestro, y por lo demás antillanísimo, haya cifrado en la fruta su emblema. Pero no se trata de la fruta en su estado natural, sino—para mayor gloria del artificio barroco—de la fruta abrigada. Refiriéndose a una carta que Lezama le dirigiera a París el 21 de julio de 1969, y que comienza "Querido amigo: recibí sus letras en las que me convoca a la fiesta de la piña barroca de Sceaux, según su bella estampa", explica Sarduy:

... 'la piña barroca de Sceaux', es más que una metáfora lezamesca de mi carta de invitación—las ediciones Seuil, donde se publicó *Paradiso*, en la colección que hoy animo, habían invitado a Lezama para la salida del libro en París—; es una realidad de la repostería local. En esa naturaleza muerta cuidadosamente dorada y asimétrica, como los bodegones españoles, que es la escritura de Lezama, pero donde los manjares y frutas de la península han sido sustituidos por la chisporroteante cornucopia insular, donde el quimbombó y el caimito, la guayaba y el mango desdibujan la geometría puntual y atenuada de las manzanas, impera la calidad de lo 'abrigado', de lo confitado. El almíbar, alquimia simplona del azúcar nacional, lo dora y alcorza todo, empacando frutas y pasteles en una empalagosa capa de escarcha que con el calor y los días se enturbia y adensa como un espeso cristal. Pero este rasgo acaramelado no es más que el sello de una conquista o apropiación más vasta, en que Lezama reconoce el brío de la gesta mambisa, los indicios de la independencia, un atisbo de subversión: '...la arrogancia de la cocina cubana, que parece española pero que se rebela en 1868'.²¹

De manera que en el escarchar la fruta autóctona de almíbar (o del azúcar que fundó la economía y la desgracia antillana; responsable tanto del monocultivo como del cimarronaje)²² hay un gesto desafiante, la afirmación cultural de la diferencia con respecto de la metrópoli. De la denuncia del coloniaje cifrada en frutas y aves trataremos ahora, en dos bodegones de los dibujos del cronista andino Felipe Guaman Poma de Ayala, autor de la *Nueva coronica i buen gobierno*, de 1615.²³

²¹ Severo Sarduy: "Carta de Lezama". *Voces*, Barcelona, Número 2, Sin fecha: pp. 33-34.

²² Sobre el tema es imprescindible el monumental trabajo de Manuel Moreno Fraginals, *El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar* (segunda edición, La Habana, Editorial de Ciencias sociales, 1978).

²³ Hay dos ediciones fundamentales de la *Nueva coronica i buen gobierno*: la facsimilar, del Instituto de Etnología de París, editada bajo el cuidado de Paul Rivet por primera vez en 1936 (y reimpressa en 1968), y la crítica, a cargo de John V. Murra y Rolena Adorno (México, Siglo Veintiuno, 1981, tres volúmenes). Los

LOS EXTRAÑOS BODEGONES DE GUAMAN POMA. La crónica ilustrada del autor indio constituye un ejemplo singular de la visión de los vencidos. También carta a Felipe III, contiene una etnografía de la prehistoria andina, una narración de la conquista española, la descripción de los abusos sufridos por los indígenas durante el proceso de colonización, y una utopía de buen gobierno para su Perú nativo. Desde 1908, cuando Richard Pietschmann la descubrió en la Biblioteca Real de Copenhague, la *Nueva coronica* se ha convertido en una de las fuentes primarias más importantes para la antropología andina y para la historia del virreinato peruano. Tan sólo recientemente su texto visual se ha empezado a examinar en tanto forma: como un mensaje complejo trabajosamente elaborado para comunicar mensajes múltiples.²⁴

En otro lugar²⁵ abordé los dibujos de Guaman Poma sobre banquetes. Entonces me interesaba estudiar la oralidad, mediada en la *Nueva coronica i buen gobierno* por la escritura, enfocando en la retórica del grito, tan importante en un texto político como lo es el del cronista indio como la ironía y la comunicación subliminal. Me interesó examinar el tono (en particular, la estridencia) en textos silentes. Ver cómo se construye el grito en un texto escrito, sin puntuación ni marcadores sintácticos. Y, ya en el terreno de la traslación de los códigos, ver cómo traduce el contenido psíquico del grito en un texto icónico, sin palabras. Pues ambas imágenes constituyen un importante ejemplo de la conjunción de sexo y violencia, tema que confiere un carácter estridente a un buen número de los dibujos del cronista indio. La vociferación visual, con su contraparte verbal, es parte de la retórica sermonaria que como bien ha visto Rolena Adorno predomina sobre el impulso narrativo del texto del autor andino.²⁶

Hoy quiero volver sobre los dibujos de las páginas 505/509 y 603/617 para considerarlos como bodegones barrocos en los que frutas y aves trascienden la intención analógica de celebrar la abundancia del mercado típica de la naturaleza muerta renacentista. Se trata de dos dibujos que presentan una extraña simetría. Ambos ofrecen una escena del mundo al revés: una comelata en que un español de cierta jerarquía (un corregidor, un sacerdote) agasaja a sus inferiores (indios,

textos verbales los citaré de la edición crítica para facilitar su lectura, ya que dicha edición dota al texto de puntuación y añade los acentos y las tildes allí donde hacen falta. En cuanto a los dibujos, los reproduzco de la edición facsimilar.

²⁴ Refiero al lector a los siguientes libros: de Rolena Adorno, *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru* (Austin, University of Texas Press, 1986) y *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989); y de Mercedes López-Baralt: *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (Madrid, Playor, 1987) e *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala* (Madrid, Hiperión, 1988). Ambas son co-autoras, con Bernadette Bucher, de *La iconografía política del Nuevo Mundo* (edición de Mercedes López-Baralt, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1990). La autora de estas líneas prepara para la imprenta su próximo libro sobre *Guaman Poma, autor y artista*.

²⁵ Mercedes López-Baralt: "La estridencia silente: oralidad, escritura e iconografía en la *Nueva coronica* de Guaman Poma". *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, 1990.

²⁶ Rolena Adorno: *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru* (1986).

mestizos, mulatos) con motivos ulteriores de sacar partido a esta condescendencia. Sobre ambas mesas aparecen, junto a vasos, copas, platos y cuchillos, unos elementos curiosos. En primer lugar, una bandeja que contiene, como si fuera un ave lista para ser devorada, un diminuto cuerpo de mujer. La connotación es clara: una de las ganancias de semejante generosidad será para el español el acceso sexual a algunas de las parientas de los convidados. El texto verbal que sigue al dibujo confirma esta interpretación:

Cómo los dichos padres y curas de las dichas doctrinas a los y indios tributarios le llaman "don Juan", "don Pedro" o pónese a comer y conuersar con ellos porque ande al trato o porque están amansebados con sus hijas o ermanas. Y menosprecia y lo echa y destierra a los señores prencipales de título. Y ací ay muchos "don" y "doña" de indio bajo mitayo. ¡Qué buen don Juan-Mundo-al-rreués conbida al borracho! (p. 604/618)

Pero si nos fijamos en el primero de los dibujos, también hay sobre el mantel dos objetos redondos que pudieran ser frutas con sus tallos. Aunque la claridad con que se perfila en la bandeja el cuerpecito femenino nos inclina a sospechar de objetos no identificados en estas mesas. El próximo dibujo devela brutalmente el misterio: la inocente fruta situada a mano derecha se ha convertido en un sexo masculino, del que sale una impúdica y nada metafórica flecha que apunta, cómo no, a su justo lugar en el cuerpo del sacerdote que preside la comida.²⁷

El autor andino ha tronado una vez más, gráficamente, contra la fornicación. Y este grito visual tiene, como el verbal, un sentido claramente político: denunciar el mestizaje que como fruto de la violencia colonial amenaza con despoblar las comunidades indígenas y desestructurar el orden tradicional andino.

El empleo político de la asociación simbólica de la fruta con el sexo no se debe a la "imaginación calenturienta" del cronista indio, de quien la insistencia repetitiva de su prédica en favor de sus hermanos de raza mereció en una ocasión el epíteto de "cháchara alegre, acaso avivada por el alcohol" por parte de Porras Barrenechea, su primer biógrafo.²⁸ Ni captar esta tan evidente señalización sexual es producto del notorio "piensa mal y acertarás" hispánico: ya Miguel Hernández había dicho: "Basta con mirar y se llena de verdad la mirada"... Que hay casos paralelos lo veremos enseguida.

En otro corpus de ilustraciones coetáneo (1590-1634) y comparable al de Guaman Poma, por tratarse de 400 grabados sobre el tema de la conquista y colonización del Nuevo Mundo (el autor andino produce 398), reaparece la cornucopia cifrando un mensaje político a partir de la connotación sexual. Me refiero a la colección de trece volúmenes de los *Grands Voyages* del editor belga Theodore de Bry, quien propone una visión específicamente protestante de la gesta

²⁷ Los textos que suceden a ambos dibujos no explicitan las connotaciones sexuales de frutas y aves en dichas mesas. Como en tantos otros casos de la *Nueva coronica*, el dibujo aporta un mensaje que no está contenido en el texto verbal.

²⁸ Raúl Porras Barrenechea: *El cronista indio Felipe Huamán Poma de Ayala*. Lima. Lumen. 1948: 64.

colonizadora para difundir la llamada "leyenda negra". Y en particular al grabado que Bernadette Bucher, quien ha estudiado con singular penetración la iconografía política de los *Grands Voyages*, ha nombrado como "la ofrenda fatal".²⁹

Dicho grabado, del volumen IV (1594), constituye una variante invertida de otro anterior sobre la caída de Adán y Eva que abre la colección. La esposa del cacique de Venezuela ofrece al gobernador español una cesta de frutas que habrá de ser—como en el caso de Eva—la perdición de los suyos. Según el análisis de Bucher, sobre el español recae la responsabilidad de haber contaminado al Nuevo Mundo con el pecado original, al representar el papel del demonio, no tentador, sino ingrato. La violencia del canibalismo tupinambá que plaga de escenas orgiásticas el tercer tomo de los *Grands Voyages* será el resultado del pecado del conquistador español: faltar a la reciprocidad obligada por el don de frutas, metáfora—como lo vería hoy Marcel Mauss—³⁰de la posibilidad de alianza sexual. La segregación característica del esfuerzo colonizador protestante queda así justificada desde la perspectiva de esta colección por el precedente ibero.

Lo que tenemos, tanto en el caso del grabado de De Bry, como en el del dibujo de Guaman Poma en que la fruta se torna pene con flecha, es el tema del pecado original manipulado políticamente para fines opuestos: en el primer caso, imperiales; en el segundo, nativistas.

ADÁN Y EVA EN LOS ANDES. Examinemos más de cerca la subversión del tópico bíblico en el dibujo del autor andino. Curiosamente en los primeros pasajes de la *Nueva coronica* alusivos al Génesis no figura la manzana ni la tentación. Adán y Eva aparecen desexualizados en el dibujo de la página 12, "CRIO DIOS AL MUNDO/ENTREGO A ADAN Y EVA": se trata de una desnudez edénica en la que se hace abstracción, como lo ha notado Adorno, de los genitales.³¹ Guaman Poma presenta una visión amable de los primeros padres:

Para que veáys, cristiano letor, de las maravillas y merced que Dios hizo para el bien de los hombres, que como dios crio el mundo seys días, y para rredimir el mundo y los hombres trauajó treynta y tres años y murió y perdió la uida y 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 la agua y uiento, pezes y animales, todo para los hombres, y el cielo para poblarnos a los hombres. (p. 13)

De la escena de la creación de Adán y Eva el cronista indio pasa un poco más adelante a lo que llama "PRIMERA GENERACION DEL MUNDO de Adán i de

²⁹ Bernadette Bucher: *La sauvage aux seins pendants* (Paris, Hermann, 1977); publicado por la University of Chicago Press en 1981 como *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of De Bry's Great Voyages*.

³⁰ Marcel Mauss: *Essai sur le don, forme archaïque de l'échange* [1925]. Traducido al inglés por Ian Cunnison y anotado por Evans Pritchard: *The Gift, Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. New York. W.W. Norton and Co. 1967.

³¹ Rolena Adorno: "On Pictorial Language and the Typology of Culture in a New World Chronicle". *Semiotica* 36, Nos. 1-2, 1981: 51-106.

su muger Eva" (p. 23). Esta sección comienza la genealogía bíblica después de la siguiente afirmación relativa a Adán: "fue criado por Dios el cuerpo y ánima", y está precedida de un dibujo que presenta una escena idílica. Adán labra la tierra mientras Eva lo mira sosteniendo en brazos a sus dos hijos, uno de los cuales está lactando. El gallo y la gallina escarban el suelo, buscando también su alimento, y dos aves vuelan en el cielo. Guaman Poma traduce el aserto bíblico de que el mundo está bien hecho a categorías andinas, tanto numéricas como espaciales e incluso sociales. Por una parte tenemos la insistencia en la dualidad (hombre y mujer, dos niños, gallo y gallina, dos aves, sol y luna), que como ha visto Zuidema,³² es uno de los principios numéricos que sientan la base de la organización social y espacial andina. Y por la otra el hecho de que el dibujo reitera, como lo he explicado en otro lugar,³³ la estructura cosmológica del altar mayor del templo de Coricancha en el Cuzco, según el modelo que presenta Joan de Santacruz Pachakuti Yamqui en su crónica de 1613: el sol y el varón a la derecha,³⁴ la luna y la mujer a la izquierda, un eje (la azada de pie) en el centro, y como resultado de la conjunción de los sexos, el fruto de la vida: dos niños. Más aún, la noción de reciprocidad sexual andina estudiada por Billie Jean Isbell³⁵ está implícita en el hecho de que en el dibujo en que Dios crea a los primeros padres Eva no sale de la costilla de Adán, sino que es creada por Dios con Adán a un mismo tiempo.

La franca omisión del acto libertario y transgresor de los primeros padres es voluntaria. El mundo armonioso de Adán y Eva ha de servir de pórtico a las cinco edades de indios. La intención de Guaman Poma en esta primera parte de su manuscrito no es, como parece a primera vista, etnográfica, sino política. Adorno ha notado con acierto la polémica oculta que sostiene el autor a lo largo de esta sección contra los detractores de la humanidad del amerindio.³⁶ El argumento que subyace la descripción de las cinco edades es la tesis monogenética del origen de la humanidad. La creación del hombre se dio una sola vez en un solo lugar, por lo que los indios provienen de Adán y Eva. En otras palabras, son tan humanos y tan cristianos como los primeros padres: "Y otros dixeron que los yndios eran salvages animales; no tubieran la ley ni oración ni áuito de Adán" (p. 60/60). Cada una de las edades andinas comienza con la afirmación de que los indios son descendientes Adán o de Noé o de ambos ("De Uari Uira Cocha Runa desendió Uari Runa, Yaro Bilca, desendió Purun Runa, Yaro Bilca, desendió Auca Runa, Yaro Bilca. Este fue rrey lexitimo que desendió de Adán y de Noé", p. 75; "La primera historia de los

³² Tom Zuidema: *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*. Leiden, E.J. Brill, 1964.

³³ Ver Mercedes López-Baralt: *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*, capítulo VII.

³⁴ En los dibujos del cronista el criterio para decidir la izquierda y la derecha es el eje interno de la imagen, y no el ojo del espectador. Ver *Ibid.*, capítulo VII.

³⁵ Billie Jean Isbell: "La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual andina". *Estudios Andinos*, Lima, 1976. V. 1: 37-56.

³⁶ Rolena Adorno: *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*, p. 22.

primer rrey Ynga que fue de los dichos legítimos dezendientes de Adán, Eva y multiplico de Noé”, p.80).³⁷ Más aún: Guaman Poma contradice la opinión compartida por muchos europeos de la época de que los indios, como las razas semíticas, provienen de Cam, uno de los hijos de Noé:³⁸ “Otros quieren dezir que los yndios salieron de la casta de judíos; parecieran como ellos y barbudos, zarcos y rrubios como español, tubieran la ley de Muzén y supieran la letra, leer y escriuir y serimonias” (p. 60). De ahí que la visión positiva de la primera pareja humana sea necesaria para sustentar la postura igualitaria del cronista. Igualdad que traduce en la identidad entre Adán y Eva y la primera pareja andina. Los *uari uiracocha runa* aparecen en la página 48 en un dibujo muy similar al de Adán y Eva de la página 23: el varón a la derecha arando la tierra y la mujer a la izquierda. La fusión arquetípica de ambas parejas (que le sirve a Guaman Poma para sustentar la humanidad andina: “Y no adoraban a los ydolos demonios uacas. Comensaron a trauajar, arar, como su padre Adán”, p. 50/50) se desprende no sólo de la simetría estructural de ambos dibujos, sino de dos detalles: el primer hombre de la era de *uari uiracocha runa*³⁹ ostenta la barba de Adán, y Adán emplea su *chakitaklla*, el arado de pie andino.⁴⁰ A lo largo de la *Nueva coronica* Adán y Eva serán invocados con una intención tanto modélica como ideológica: Guaman Poma establece la equivalencia entre ser buena criatura de Dios y ser “hijo de Adán y de su muger Eua” (p. 526/540), alaba a Pero Sánchez, natural de Valladolid, por tratar bien a los indios, llamándolos “ermanos míos, hijos de Adán” (p. 734/748).

Hablábamos de omisión voluntaria del episodio de la manzana en la versión del cronista del relato bíblico, puesto que no se trata de desconocimiento. El pecado original asoma su fea cara en uno de los sermones que sirven de epílogos a las secciones sobre las coyas (Guaman Poma los llama “prólogos”), cuando el autor andino amonesta así a las mujeres del virreinato: “Nos espantéys, mugeres. El primer pecado que acometió fue muger. La Eua pecó con la mansana, quebró el mandamiento de Dios. Y ací el primer ydúlatra comensastes, muger, y ciruistes a los demonios” (p. 144). El cronista ha escamoteado el tema del pecado de su presentación idílica de Adán y Eva en tanto primeros padres del hombre andino, que fue—según la *Nueva coronica i buen gobierno*—monoteísta y cristiano por intuición en las primeras cuatro edades de indios, para introducirlo—y no es casualidad—en la quinta edad, la de los incas, culpables de haber introducido la

³⁷ Parecidas afirmaciones se encuentran en las páginas 89 y 367/369.

³⁸ Ver Margaret Hodgen: *Early Anthropology of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. (Philadelphia, The University of Pennsylvania Press, 1971).

³⁹ El mismo nombre de la primera edad de indios está ideologizado: en él coexisten el recuerdo de uno de los estados más poderosos que antecedieron a los incas, el de los huari, y el recuerdo del dios creador andino, Wiraqocha.

⁴⁰ Interesantemente, Adán y Eva se funden en un mito recogido en Vicos en 1965 en una sola deidad, el padre de la primera humanidad andina, Adaneva. Se trata, como en el caso de Guaman Poma, de la fusión del mito bíblico con el andino (ver Alejandro Ortiz Rescaniere: *De Adaneva a Inkarrí: una visión indígena del Perú*, Lima, Retablo de papel, 1973).

idolatría en los Andes. Mama Huaco, madre del primer inca, Manco Capac, fue hechicera y causó que el indio andino errara el camino de la fe, según el cronista. Como instrumento de pecado, es digna heredera de Eva. Recordemos la ambigüedad cultural de Guaman Poma, indio que se proclama heredero de dos dinastías reales, la de los incas y la de un señorío étnico de Huánuco sojuzgado por los incas, los yarovilcas. De cara a los españoles se siente inca y hace la apología del incario, pero frente a los incas se afirma como yarovilca.⁴¹ En el texto predomina la identificación del cronista con la rama paterna de su linaje ("porque el hombre haze la casta, que no la muger", p. 454/456), que lo hace engrandecer la memoria de su ascendencia yarovilca, cuya época—la de los *auca runa*—eleva a la categoría de edad dorada.

Lo que me interesa subrayar aquí es que el pecado original (y la fruta como su emblema) aparece por primera vez en la *Nueva coronica* ligado al imperialismo, en este caso, el de los incas. La fruta como fuente de pecado reaparece en la mesa del banquete de marras presidido por el cura, pero con dos inversiones: ahora el culpable es el varón y la mujer la víctima, y el imperio es el español. Pero, hecha la conexión fruta/pecado/situación colonial, ¿podemos vincular la fruta del dibujo de Guaman Poma con el pecado original? Me atrevo a pensar que sí, por la forma de la fruta, que parece ser la de la manzana,⁴² aunque esto no es posible asegurarlo. Sin embargo, no era extraño en la época ver en el pecado original la causa de la hecatombe colonial. En 1679 un escritor inglés, Adriaan Beverland, autor de *De peccato originali*, así lo propone. Según Beverland,⁴³ el pecado original yace detrás de la violencia humana; hace del *homo homini lupus*: "Nous croions que les égarements de la raison humaine sont une suite de ce funeste peché originel qui Adam commit avec Eve, par le secours du Démon et peut-Étre a l'imitation du Démon (p. 203). Desenmascarando con asombrosa modernidad la justificación religiosa del colonialismo, afirma: "Le désir de faire un proselyte et de gagner un homme à la foi est de tous les désirs peut-être le plus trompeur et celui qui s'accomplit le plus mal" (p. 201). Pero no se interesa por el imperialismo en términos abstractos, sino que alude directamente al caso de América: "Les Chretiens

⁴¹ He examinado este problema en "La metáfora como *traslatio*: del código verbal al visual en la *Nueva coronica* de Guaman Poma" (*El tapiz por el revés (Sobre traducción)*, Ángel Casares/Marshall Morris, eds., Academia Puertorriqueña de la Lengua Española/Universidad de Puerto Rico, 1986: 182-199).

⁴² Aunque el tercer capítulo del Génesis no identifica al árbol del conocimiento con ninguna especie botánica, la cultura occidental lo identificó desde temprano con el manzano, eco probable de la mitología pagana.

⁴³ El autor subrayará en su tratado la ambigüedad del término fruta y sus connotaciones eróticas (cito por la edición francesa del tratado, impreso en *Le Monde* en 1714, que lleva el título de *Etat de l'homme dans le peché original où l'on fait voir quelle est la source, quelles les causes et les suites, de ce peché dans le Monde*):

Manger, dévorer sont aussi chez les Anciens Ecrivains des termes Mystérieux, et le mot de *fruit*, aussi bien que le Verbe *frui* d'où ce mot derive et qui signifie *jouir*, s'emploient souvent dans la même occasion. On dit tous les jours que les enfants sont des fruit du Mariage, qu'une femme a perdu son fruit etc. (p. 169)

ont mis sous le joug les peuples du Nouveau Monde; ils vont tous les ans acheter et vendre des hommes que l'on traite en bêtes, et dont la vie est moins chère que celle des chiens" (p. 191). Este tratado, que a primera vista parece un mero ejercicio escolástico, al plantear las consecuencias históricas del pecado original, cumple un propósito claramente político: por estas ideas, y por haber establecido sin ambages el simbolismo sexual tanto de la serpiente como de la manzana, fue prohibido en su momento. Como Beverland, Guaman Poma también ve en el tentador del jardín del Edén la fuente de la tragedia de Indias. Insiste una y otra vez en su crónica en que el pecado luciferino, la soberbia (del que participaron Adán y Eva al querer probar la fruta del árbol del conocimiento, para, como dioses, tener la libertad de elegir entre el bien y el mal), es el causante de la desgracia del Perú. Huáscar, al incitar la guerra civil con Atahualpa (el "alboroto entre ermanos", como lo llama el autor andino), "pierde con la soberbia todo su rreyno" (p. 386/388). La soberbia nativa abre el camino a los españoles ("soberbiosos como Lusefer, el gran diablo", p. 437/439), quienes guiados por el mismo pecado logran la conquista y colonización del Perú. La expresión suprema de la soberbia se dará en el virrey Toledo, responsable del "mundo al revés" que desarticula de una vez para siempre el mundo tradicional andino al sentenciar a muerte al líder de la resistencia incaica, Tupac Amaru. "Querer ser más que el rrey" (p. 452/454) o la transgresión del orden cósmico—pues sólo un rey puede ajusticiar a otro—le costará, según la interpretación del cronista, la muerte: "la soberbia le mató a don Francisco de Toledo" (p. 459/461).

SEXO Y PECADO EN LOS BLANCOS MANTELES DEL CRONISTA INDIO. Regresando a los dos bodegones del cronista andino, miremos más de cerca la oferta de las mesas del corregidor y el sacerdote. Es imprescindible la consideración de los dos dibujos como una unidad, pese a que los separan unas cien páginas. Esto sucede con otras parejas de dibujos de Guaman Poma, vinculados por una simetría más cercana al pensamiento mítico que al pensamiento histórico;⁴⁴ lo noté en las escenas sobre Adán y Eva y la primera pareja andina, pero también se da en las imágenes sobre la decapitación de Atahualpa y de Tupac Amaru,⁴⁵ en los dibujos sobre el Inca con su consejo real y el autor con sus informantes,⁴⁶ en las dos versiones de la Santísima Trinidad,⁴⁷ en las representaciones respectivas de Luis de Avalos y Santiago Apóstol a caballo pisando indios, en la escena que muestra al indio en la cárcel para los traidores del incario amenazado por crueles animales que se transforman en un dibujo posterior en metáforas para los funcionarios coloniales en la sociedad virreinal...⁴⁸

⁴⁴ La repetición, como lo ha visto Mircea Eliade (*Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1973), constituye la marca discursiva del mito.

⁴⁵ He comentado ambos en *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (1987).

⁴⁶ Ver Mercedes López-Baralt: *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*, capítulo VII.

⁴⁷ *Ibid.*, capítulo X.

⁴⁸ Ver Mercedes López-Baralt: "La metáfora como *traslatio*: del código verbal al visual en la *Nueva coronica* de Guaman Poma" (1986).

En la primera mesa sobresale el detalle de la bandeja con el ave; en la segunda, el de la manzana con la flecha. Ya vimos cómo estos objetos (ave y fruta) se transforman, delante de nuestros ojos—al acercarnos—en un diminuto cuerpo femenino el ave y en un pene con flecha la fruta. Ambos objetos están presentes en las dos mesas, pero el foco del cronista privilegia uno en cada caso a expensas del otro, que aparece un tanto desdibujado. Sin embargo, resulta claro que la mesa del corregidor está anticipando la del cura. En otras palabras, Guaman Poma comienza a dibujar el segundo banquete a partir del primero. Allí la susodicha fruta ya tiene un boceto de pene, y un tallo que apunta a la dirección donde ha de estar el sacerdote. Ello prepara al lector para mirar el próximo dibujo más detenidamente.

Porque en esta primera mesa todo apunta a la conjunción de los sexos. Hay no una, sino dos frutas: una insinúa la forma del sexo femenino; la otra, la del masculino. Los motivos predominantes de ambas (la fruta/pene y el ave/mujer) son ambiguos. La fruta por su forma suele asociarse coloquialmente al sexo femenino y en el contexto occidental recuerda a la Eva bíblica, y sin embargo aquí se trueca en falo. Por su parte, el ave de la bandeja, que parece una mujer desnuda, tiene una connotación masculina. A primera vista es un pollo, pero la segunda mirada lo ve como hembra. ¿"Polla"? La palabra vulgar con que se alude al miembro viril no es reciente. En la España de los siglos XVI y XVII "pollo" tiene, además del sentido denotativo, una acepción obscena.⁴⁹ En *La Dorotea* (1588-1632) de Lope la protagonista le dice a su madre que está harta de comer pollo, y no se queja precisamente de la dieta. Data del siglo dieciséis en Castilla el rito de "las vistas": la costumbre de los novios de mostrar la cama de matrimonio con el ajuar antes de la boda. La colcha solía estar decorada con dibujos de pollos, con una alusión erótica clara para la época.⁵⁰ No debe extrañarnos la connotación, ya que otros términos alusivos al ave ("pájaro", "pico") nombran familiarmente el falo en nuestra lengua.

El erotismo de estos bodegones parece cosa del siglo veinte (pensemos en Cézanne y sus manzanas),⁵¹ pues ciertamente tiene poco que ver con los bodegones

⁴⁹ Cito del *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas (Madrid, Gredos, vol. IV, 1981: 600):

"PULLUS fue primitivamente la cría de cualquier animal, y aún se empleó en latín como adjetivo en el sentido de "pequeñito" (Plauto, S. Jerónimo); no es, pues, extraño que *polla* aparezca en el Cronicón mozárabe del Pacense (h. 754) con el sentido de "muchacha", ac. que tiene hoy en el habla familiar [ej. de Lope en Aut.], y que está en la base de la ac. obscena, y que será más bien tradicional que creación reciente [...]

⁵⁰ En la escena VI del segundo acto de *La Dorotea* (edición de José Manuel Bleusa, Universidad de Puerto Rico/Revista de Occidente, 1955) dice la protagonista: "Todo lo tengo de dejar. ¡Pollo, pollo! Ya me tienen más cansada que castañas en cuaresma". Nótese el plural de "tienen": el personaje se refiere metonímicamente a los hombres a través de la alusión al miembro viril. Debo éste y el dato de "las vistas" a Francisco Márquez Villanueva (comunicación personal del 17 de junio de 1990).

⁵¹ Refiero al lector al hermoso ensayo de Meyer Schapiro, "The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life" (Schapiro, *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York, George Braziller, 1979). La literatura clásica cultivó la asociación entre la manzana y Eros (presente en los poemas de Virgilio

españoles de la época;⁵² sin embargo, Guaman Poma no es el único en su momento en hacer estas asociaciones icónicas. Basta recordar al neerlandés Hieronymus Bosch (el Bosco: c.1450-1516), uno de los pintores favoritos de Felipe II, quien adquirió varios de sus cuadros para el Escorial. Su famosísimo *Jardín de las delicias*, una suerte de visión perversa del paraíso terrenal, prolifera en frutas y flores que acompañan los retozos de los amantes: el tomarlas traduce en términos lingüísticos el sentido eufemístico del acto sexual. También es notable, entre otros, el caso del pintor flamenco Joachim Beuckelaer (c.1535-c.1575). Pongo como ejemplo dos de sus escenas de mercado, comentados recientemente por Ethan Matt Kavaler.⁵³ En el primero, la verdulera tiene su mano sobre una col (en los Países Bajos, un símbolo para el órgano femenino), mientras con ella señala a dos amantes besándose. En el segundo, el vendedor de pollos (obvio símbolo fálico) se excita al acariciar a su amiga, condición anatómica que se desplaza al cuchillo y la faltriquera que cuelgan de su cintura, y cuya forma y posición reproducen la de los testículos con el falo erecto (el mensaje erótico se reitera en el gesto de levantar triunfalmente la mercancía—un pollo—con el brazo libre). Sin embargo, hay una diferencia importante entre la intención del arte de Guaman Poma y el de su contemporáneo en Flandes: este último celebra la naturaleza y la fertilidad, mientras que el autor andino vocifera contra los abusos de la colonización.

LA MODERNIDAD DE GUAMAN POMA Y ARCIMBOLDO. Pollo/mujer/polla/falo, fruta/vulva, fruta/pene, fruta/pene-hoja/flecha... Al devenir múltiple, el signo icónico nos engaña y sorprende. La analogía cede a la diferencia, a la representación de la metáfora. En este momento Guaman Poma no anda lejos del retratista del emperador Maximiliano II,⁵⁴ famoso por sus composiciones de rostros y bustos a base de frutas y flores. Arcimboldo (1527-1593, nacido en Milán, cuando era una dependencia de la corona española) extrema la analogía hasta hacerla estallar. Bernadette Bucher ha notado la incapacidad de la pintura para expresar una comparación, ya que no hay traducción icónica para los nexos verbales que conectan los dos términos del símil.⁵⁵ Al conservar ambos términos de la comparación (el comparado o real y el comparable o imaginario), el símil en los cuadros

y de Propertius), y es una de las fuentes del pintor francés. Partiendo del cuadro "El pastor enamorado", en que, como en la tercera égloga de Virgilio, el regalo de las manzanas conquista el amor de las pastoras desnudas, Schapiro propone que el interés posterior de Cézanne en cultivar el género de la naturaleza muerta, que en su caso privilegia entre las frutas la manzana, es un desplazamiento de su interés erótico.

⁵² Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura* de 1638 (edición del Instituto de Valencia de don Juan, Madrid, MCMLVI), afirma "cuan importante es al pintor que ha de ser universal la verdadera imitación de tanta variedad de aves y animales" (Libro tercero, capítulo VIII): obviamente la ambición mimética predomina sobre cualquier intento simbólico.

⁵³ Ver su "Erotische Elementen in de Markettaferelen Van Beuckelaer, Aertsen en Hun Tijdgenoten" (*Joachim Beuckelaer, Het markt—en keukenstuk in de Nederladen: 1550-1650*, Stad Gent, Gemeentekrediet, 1987: 18-26).

⁵⁴ Como pintor de la corte en Praga también sirvió a Fernando I y a Rodolfo II.

⁵⁵ Bernadette Bucher: *Op. cit.*

de Arcimboldo se trueca necesariamente en metáfora. Pero la identidad de los objetos no depende de la simultaneidad de la percepción, sino de la rotación de la imagen o del movimiento del espectador, que ha de alejarse para ver el rostro y acercarse para darse cuenta de que la nariz es un calabacín, la mejilla una pera, la boca una cereza, etc. La distancia, que establece el sentido, es el dispositivo de la ambigüedad que comparte Guaman Poma con Arcimboldo. Podemos aplicar al autor andino las palabras de Barthes al respecto:

Arcimboldo virtually progresses from Newtonian painting, based on the fixity of the objects represented, to an Einsteinian art, in accordance with which the observer's shift in position forms part of the status of the work. (p. 50)

Dicho en otras palabras: el movimiento de la mirada produce la metamorfosis del signo icónico. Y la proliferación de sentidos funda el exceso barroco, marcado por la inestabilidad y la pérdida de un centro fijo.⁵⁶ Movilidad fecunda que crea, como sugiere Achille Bonito Oliva, un estado permanente de posibilidad.⁵⁷

Arcimboldo, rescatado del olvido por los surrealistas, resulta hoy de una asombrosa modernidad. Roland Barthes ve en su pintura un fundamento lingüístico.⁵⁸ Veamos por qué. El lenguaje humano tiene dos articulaciones: su discurso se puede desmontar dos veces, primero en palabras (unidades con sentido) y luego las palabras en sonidos o letras (unidades mínimas sin sentido autónomo). Esta estructura no es compartida por las artes visuales. Si bien es posible discernir las formas—líneas y puntos sin sentido propio—que componen el discurso icónico, éste carece de la segunda articulación, constituida por unidades con sentido. Arcimboldo torna a la pintura en lenguaje al dotarla de la doble articulación: la cabeza se puede descomponer en formas que son ya de por sí objetos nombrables (equivalentes a palabras), que a su vez se componen de unidades sin sentido (puntos y líneas). No hay denotación en estado puro ya que los elementos que configuran el rostro ya tienen un sentido. De nuevo, Guaman Poma participa—al menos en su representación de frutas y aves en las dos escenas de banquetes—de esta subversión del lenguaje visual que constituye el aporte revolucionario de Arcimboldo.

Lejos está Guaman Poma de ser el dibujante *naive*, primitivo y espontáneo, que algunos quisieran. Detrás del ambicioso esfuerzo mimético de hacer el inventario gráfico del mundo andino y la situación virreinal hay en la *Nueva coronica i buen gobierno* todo un sistema de connotaciones simbólicas que subvierten el mensaje literal de la imagen figurativa.⁵⁹ Comencé esta aproximación a los bodegones andinos invocando la propuesta de Foucault, que ve en el signo barroco la ruptura

⁵⁶ Recordemos que el criterio que caracteriza el espacio renacentista es el de la simetría: la equivalencia de dos lados en torno a un eje central.

⁵⁷ Ver su "Chamber Nature" (*Arcimboldo*, edición de Franco María Ricci, Milano, 1980, pp. 60-114).

⁵⁸ Me refiero al brillante trabajo de Barthes sobre Arcimboldo, algunas de cuyas ideas elaboro aquí ("Rhetor and Magician", *Op. cit.*: 11-68).

⁵⁹ He dedicado mis trabajos sobre el cronista a probar este punto.

de la equivalencia entre las palabras y las cosas. Esta conciencia del artificio es imprescindible en el profesional del arte que se entrena formalmente para ejercerlo. Terminemos con una consideración del cronista como artista colonial.

EL AUTOR ANDINO COMO ARTISTA PROFESIONAL. De la vida de Guaman Poma sabemos poco, pero sí podemos dar por cierto que por la profunda aculturación que lo tornó en indio ladino llegó a ejercer los oficios de intérprete para el extirpador de idolatría Cristóbal de Albornoz,⁶⁰ de escribano o notario, y posiblemente, de traductor para el Tercer Concilio Limense de 1583.⁶¹ Como parte de la "ciudad letrada"⁶² del virreinato, nuestro cronista es además "autor", epíteto que se autoimpone desde las primeras páginas de la Nueva coronica y que habrá de adjudicarse más de treinta veces a lo largo de su obra. Pero como sabemos, el manuscrito, que consta de 1189 páginas, contiene 398 dibujos: casi la mitad del texto. De ahí que estemos también ante un artista.

En otro lugar he examinado la adhesión explícita del cronista a la política de comunicación visual tridentina, que subvierte para sus fines de reivindicación nativista.⁶³ Debo reiterar aquí la relación entre Guaman Poma y la pintura colonial.⁶⁴

Que el cronista no estuvo ajeno al impulso del arte visual del virreinato puede inferirse de los siguientes datos: 1) Guaman Poma se educa en el Cuzco, centro del florecimiento pictórico que produce su primer cuadro, sobre la Virgen de la Merced, en 1565; 2) sus dibujos indican un profesionalismo que no puede ser fruto de la improvisación: la falta de titubeo en un medio tan difícil como el de la pluma (produce sus 398 dibujos en sólo dos años: de 1613 a 1615, lo que le tomó hacer la copia del manuscrito que hoy conservamos) hace plausible la posibilidad (señalada por Mesa y Gisbert)⁶⁵ de que recibiera adiestramiento en alguno de los talleres locales; y 3) el texto verbal de la crónica revela una insistente preocupación por la pintura como elemento importante de culto (pp. 584/598, 593/607, 674/688).

Es aun más interesante constatar que varias de las figuras de Guaman Poma representan cuadros de pintura religiosa. El dibujo sobre la devoción a todos los santos (p. 829/843), contiene un muestrario iconográfico de la representación de varios de los personajes más importantes del santoral: San Pedro con las llaves del cielo, San Sebastián traspasado por las flechas, Santa Lucía con sus ojos en bandeja,

⁶⁰ John Murra (comunicación personal: julio 1990) ha encontrado un documento que certifica la adopción que hiciera Albornoz de un joven negro. El hecho sugiere la posibilidad de que el extirpador de idolatría también adoptara al cronista, su ayudante y hombre de confianza durante los años de dicha campaña. En casa de Albornoz leería la literatura subversiva de la época.

⁶¹ El primer biógrafo del cronista lo fue Raúl Porras Barrenechea (*Op. cit.*). Para más sobre la vida del autor andino, ver Rolena Adorno: *Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala*.

⁶² El término es de Ángel Rama. Ver Adorno, *Ibid.*

⁶³ Mercedes López-Baralt: *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala: capítulo VIII*.

⁶⁴ Expuse parte del argumento que sigue en *Ibid.*

⁶⁵ José de Mesa y Teresa Gisbert: *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1962.

etc. En los dibujos de las páginas 821/835 y 919/933 encontramos ya la representación realista de cuadros del arte colonial. El primero muestra a una pareja de indios de rodillas ante el Cristo crucificado; en el segundo vemos un grupo nativo rezándole al cuadro de la Virgen de la Peña de Francia o de Copacabana. De esta última Guaman Poma tiene dos ilustraciones que la representan esculpida: los dibujos de las páginas 639/653 y 827/841. Volviendo al dibujo de la página 919/933, podemos observar que allí el cuadro de la Virgen tiene una inscripción que lee "Santa María de la Peña de Francia 1613". La significación del hecho es dual: estamos ante un dibujo que reproduce una pintura con texto verbal (combinación típica del arte colonial y también de los dibujos del cronista andino), y este texto apunta a una fecha particular que nos lleva a pensar que Guaman Poma está recreando una obra de arte contemporánea, de la escuela colonial. Un historiador del siglo XVII, fray Alfonso Ramos Gavilán, nos ayuda a aclarar la referencia: la imagen de Santa María de la Peña de Francia o de Copacabana fue pintada en una tabla como modelo para la escultura final del artista indio Francisco Tito Yupanqui. La escultura se colocó oficialmente en su capilla de Copacabana en 1614.⁶⁶ Guaman Poma ha ilustrado ambas etapas de la creación de la imagen por un artista indígena contemporáneo: la pintura y el bulto.

Por otra parte, el dibujo sobre Santiago Apóstol (p. 404/406) es muy parecido en composición (el apóstol a caballo enarbolando una espada y pisoteando a un indio caído) a dos cuadros de la escuela cuzqueña reproducidos por Cossío del Pomar,⁶⁷ quien lamentablemente no los fecha. De todas formas parece que la tradición de esta imagen data de los primeros años de la colonia. Harth-Terré y Márquez Abanto⁶⁸ declaran que una de las obras más antiguas de la escuela colonial cuzqueña es precisamente la pintura mural de Juan Íñigo de Loyola, que representaba al apóstol Santiago en su corcel blanco. La obra—que no se conserva—data de 1545 y fue pintada en la vieja casa de Viracocha, que sirvió de iglesia mayor por más de 120 años. Conmemoraba la victoria de los españoles sobre las huestes del Inca. Garcilaso de la Vega—quien aporta la noticia—afirma que en 1560 todavía estaba expuesta en el Cuzco.⁶⁹

Sin embargo, el paralelo más importante entre los dibujos de Guaman Poma y el arte colonial está en el empleo de la palabra dentro del espacio visual. El cronista hace un uso exhaustivo de las formas y funciones de las bandas verbales que como artista colonial hereda de la pintura religiosa del medioevo.⁷⁰

⁶⁶ *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, edición príncipe de 1621. Reimpreso en La Paz por la Academia Boliviana de la Historia, 1976.

⁶⁷ Felipe Cossío del Pomar: *Peruvian Colonial Art: The Cuzco School of Painting*. México, Editorial Libros de México, 1964.

⁶⁸ Emilo Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto: "Pinturas y pintores en Lima virreinal". *Revista del Archivo Nacional del Perú*, Lima, XXVII.(1,2): 7.

⁶⁹ Citado por Mesa/Gisbert: *Op. cit.*

⁷⁰ Esto lo he examinado en el capítulo X de *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala*.

Planteo, pues, la hipótesis de que Guaman Poma se entrenó formalmente como artista en alguno de los talleres coloniales de pintura. Subrayemos un dato revelador: entre las múltiples máscaras,⁷¹ algunas ficticias y otras reales, que se autoimpone el cronista para estar a la altura del receptor de su mensaje, Felipe III, está la de pintor. Justo en el momento en que está estableciendo sus credenciales para hablarle al rey (en el frontispicio se nombra príncipe y se presenta como segunda persona del monarca, con escudo y sello), en la "carta del autor don Felipe Ayala a su Magestad", y tras haberse ficcionalizado de tal manera que declara que ha emprendido la redacción de su obra después de que el rey le rogara numerosas veces que asumiera tal empresa, Guaman Poma dice:

Pasé trauajo para sacar con el deseo de representar a vuestra Magestad este dicho libro yntitulado Primer nueva coronica de las Yndias del Pirú y prouechoso a los dichos fieles cristianos, escrito y debojado de mi mano y ingenio para que la **uaridad** de ellas y de las pinturas y la **enbinción** y dibuxo a que vuestra magestad es inclinado haga fázil aquel peso y molestia de una letura falta de enbinción y de aquel ornamento y polido ystilo que en los grandes ingeniosos se hallan. (p. 10/10; mis negritas)

El pasaje, que a primera vista parece típico de la retórica de falsa modestia que prolifera en las presentaciones de los libros del Siglo de Oro, y de la que tan bien se burló Cervantes en su prólogo de 1605 al *Quijote*, tiene sus bemoles. Guaman Poma está construyendo aquí nada menos que su *persona* como pintor. No hay nada de candoroso en sus palabras, que constituyen un texto cargado de referencias cultas: se trata de un acto notable de autorreferencialidad. El cronista deja saber al rey varias cosas. En primer lugar, que está al tanto de su afición por la pintura. Recordemos que aunque Guaman Poma dirige la *Nueva coronica* que termina en 1615 a Felipe III, la comienza a redactar hacia 1585, estando en el trono Felipe II. Estas palabras están pensadas para el monarca de El Escorial. Y en segundo lugar, le deja saber el nivel de sus conocimientos formales sobre el arte visual, al mencionar cuatro de las nociones teóricas (*facilita, varietà, ornato, inventio*) del primer tratado sobre pintura del renacimiento; me refiero a *Della pittura*, de Leon Battista Alberti (1435-36).⁷²

El libro de Alberti se publicó por primera vez en Basilea en 1540, en latín; enseguida proliferaron las ediciones italianas: Venecia 1547, Monte Regali 1565, Florencia 1568, Venecia 1568. Los tres primeros pintores italianos que llegaron al

⁷¹ El tema constituye un filón riquísimo para el estudio de nuestro autor. Entre estas máscaras se encuentran las de autor, escribano, traductor, su padre, consejero real, predicador, cronista real, segunda persona del rey, sacerdote jesuita o franciscano, cacique principal, *capac apo* o príncipe, etnógrafo, el Inca, Viracocha, el dios andino *Pariya Qaga*, y la máscara totémica del nombre Guaman Poma, que constituye una mandala al abarcar las dos caras del cosmos: cielo (halcón) y tierra (puma).

⁷² Leon Battista Alberti: *On Painting [Della pittura]*: [1535-45]. Edición de John R. Spencer. New Haven. Yale University Press. 1956. Sobre variedad, ver pp. 76-75; sobre ornato, pp. 75, 78, 80, 85; sobre facilidad (*diligenza con presteza*), pp. 96-97; sobre invención, pp. 90-91. Maarten van de Guchte me señaló la posibilidad de que el cronista andino tuviera conocimiento de la obra de Alberti hace algún tiempo.

Perú como maestros del incipiente arte colonial (Bernardo Bitti llega a Lima en 1575, Mateo Pérez de Alesio en 1588 y se convierte en pintor del virrey, Angelino Medoro en 1600; entre 1583 y 1584 Bitti pinta el altar jesuita del Cuzco)⁷³ no pudieron desconocerlo. Estas fechas son coetáneas a las de la composición de la *Nueva coronica i buen gobierno* (1585 a 1615 aproximadamente), y el autor andino bien pudo haber logrado contacto con uno o los tres artistas, que habrían leído—o aún traído consigo—el tratado de Alberti. Pero aunque no podemos por el momento trazar con certeza cómo llegó la noticia de dicho texto a nuestro cronista, lo que queda claro es que Guaman Poma ha establecido, de entrada, y privilegiando ambas máscaras sobre las sucesivas, su función dual de escritor y pintor.

APRENDIENDO A VER. El motivo icónico que dio lugar a este trabajo fue la manzana. La manzana que abrió los ojos de Adán y de Eva, que los ayudó a mirar, fundando el riesgo de la libertad. En los bodegones de Guaman Poma, la manzana propone una lección de lectura⁷⁴ para las letras hispanoamericanas. En un contexto en el que hay censura—la represión que llega al virreinato de la España conflictiva del Siglo de Oro, cuya literatura hay que empezar a leer al revés—⁷⁵ la kaleidoscópica manzana del artista andino nos incita a ensayar la segunda mirada. Y de aprender a ver, como bien dice Eduardo Galeano en *Memoria del fuego*,⁷⁶ se trata.

Mercedes López Baralt
Universidad de Puerto Rico

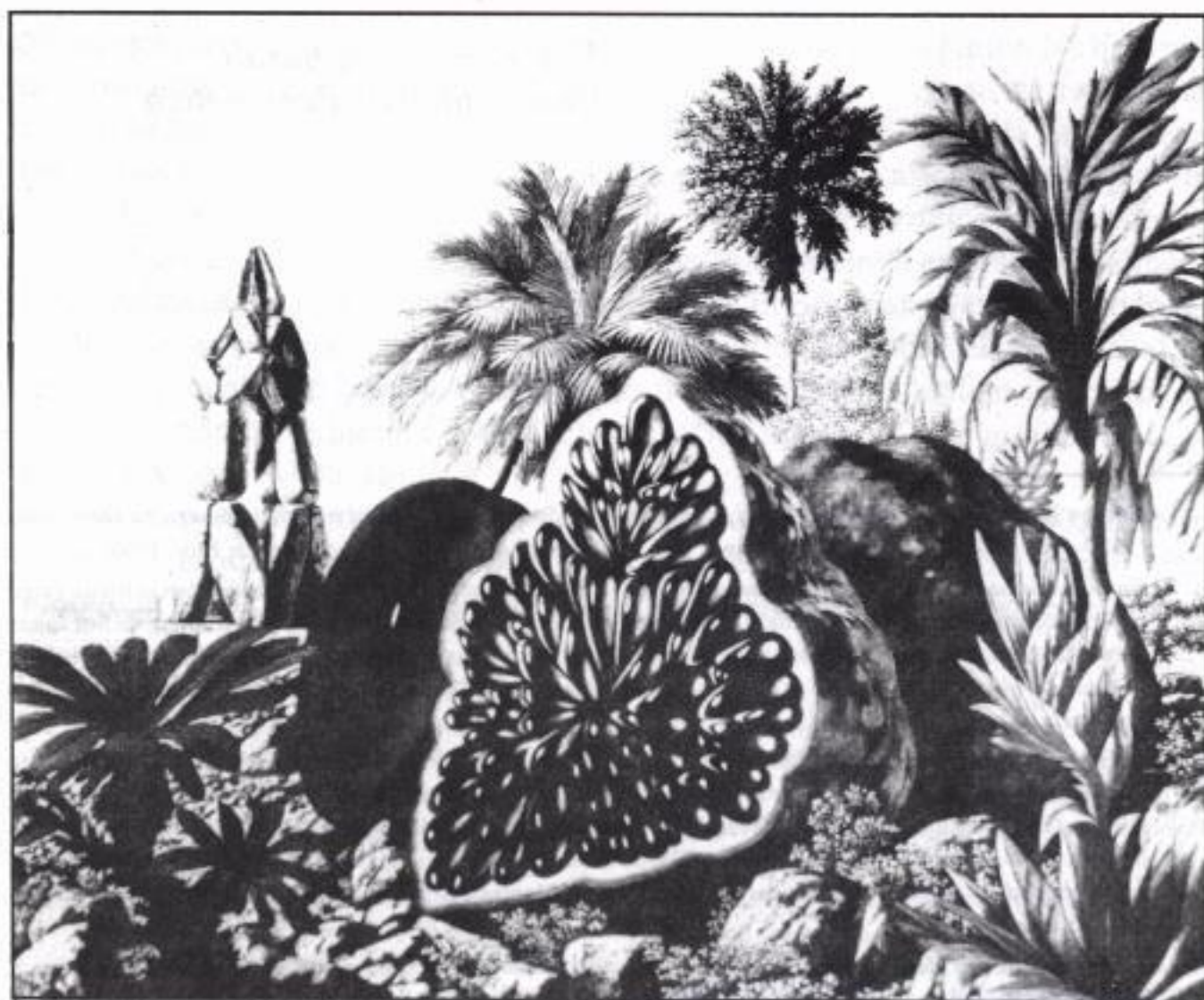
⁷³ George Kubler/Martin Soria: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions (1500-1800)*. Middlesex, G.B./Maryland, U.S.A./Victoria, Australia, Penguin Books, Ltd., 1959.

⁷⁴ Como lecciones de lectura fundamentales para las letras hispánicas, esta vez lectura basada en la ironía como clave, propongo dos pasajes: uno del *Lazarillo de Tormes* y otro de la *Respuesta a Sor Filotea*, de Sor Juana Inés de la Cruz. Me refiero al tratado IV del primero ("y por otras cosillas que no digo...") y a las primeras páginas del segundo, en las que *la décima musa* afirma que el silencio "explica mucho con el énfasis de no explicar".

⁷⁵ La frase es de la conferencia de ingreso a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española en 1988 de Luce López-Baralt, autora de *San Juan de la Cruz y el Islam: estudio sobre las filiaciones semíticas de su literatura mística* (El Colegio de México/Universidad de Puerto Rico-Río Piedras, 1985), *Huellas del Islam en la literatura española: de Juan Ruíz a Juan Goytisolo* (Madrid, Hiperión, 1986) y *Un kamasutra español: el primer tratado erótico de nuestra lengua (ms S-2BRAH Madrid)*, de próxima aparición en Ediciones Siruela de Madrid.

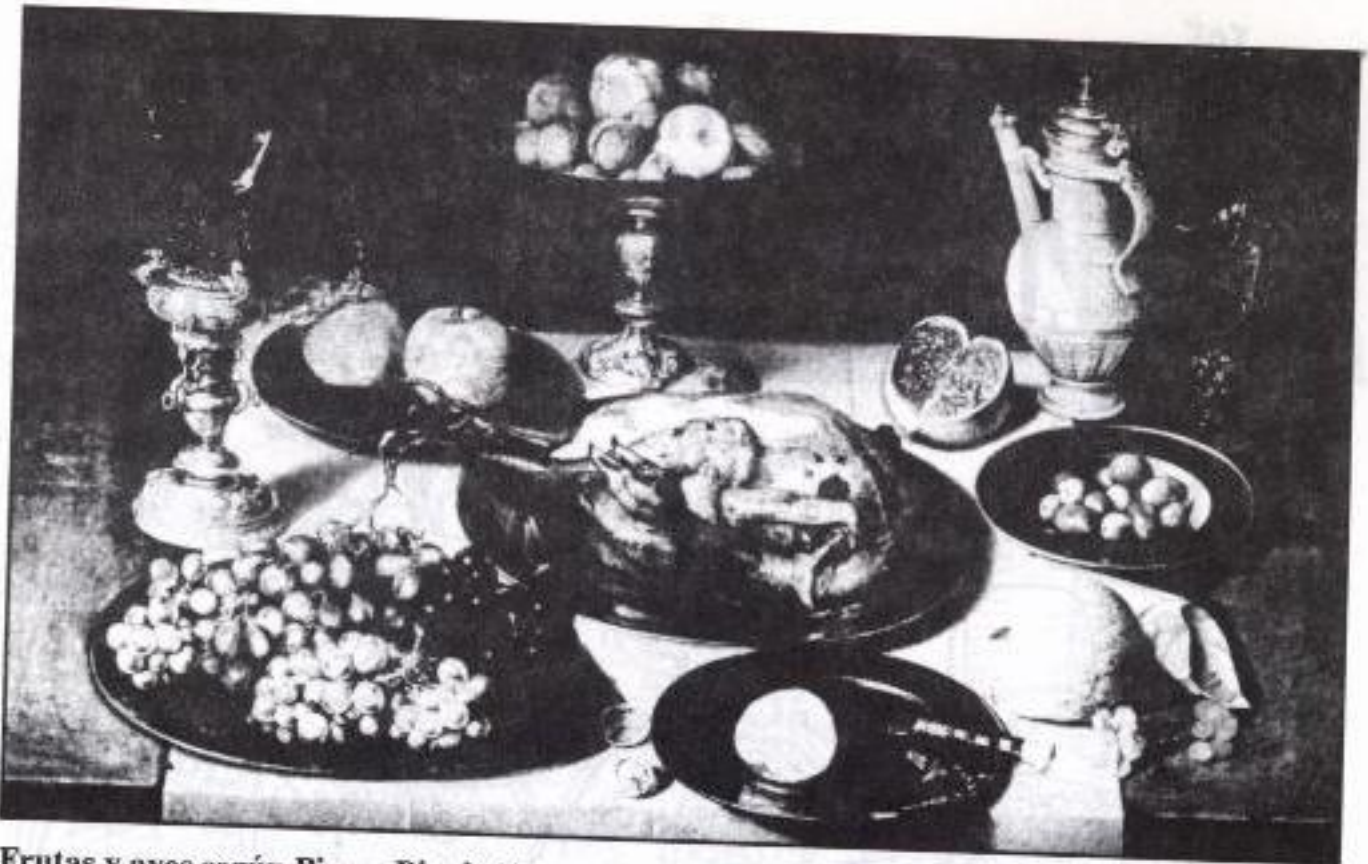
⁷⁶ Eduardo Galeano: *Memoria del fuego III: el siglo del viento*. México/España/Colombia, Siglo Veintiuno, 1986: 152. Aludo al pasaje en que James Baldwin aprende a mirar el cielo y el mundo que pasa en un charquito de agua sucia de una calle de Manhattan.

RECONOCIMIENTOS. Testimonio aquí mi deuda con los siguientes colegas, por sus sugerencias bibliográficas y el estímulo con que saludaron esta investigación: José Arrom, Roberto González Echevarría, Luce López-Baralt, Francisco Márquez Villanueva, Klaus Müller-Bergh, Blanca Rivera y Alan Smith. A Lieve Behiels va un reconocimiento muy especial: ella me introdujo a la pintura de Joachim Beuckelaer y generosamente me tradujo del holandés el ensayo de Ethan Matt Kavaler.

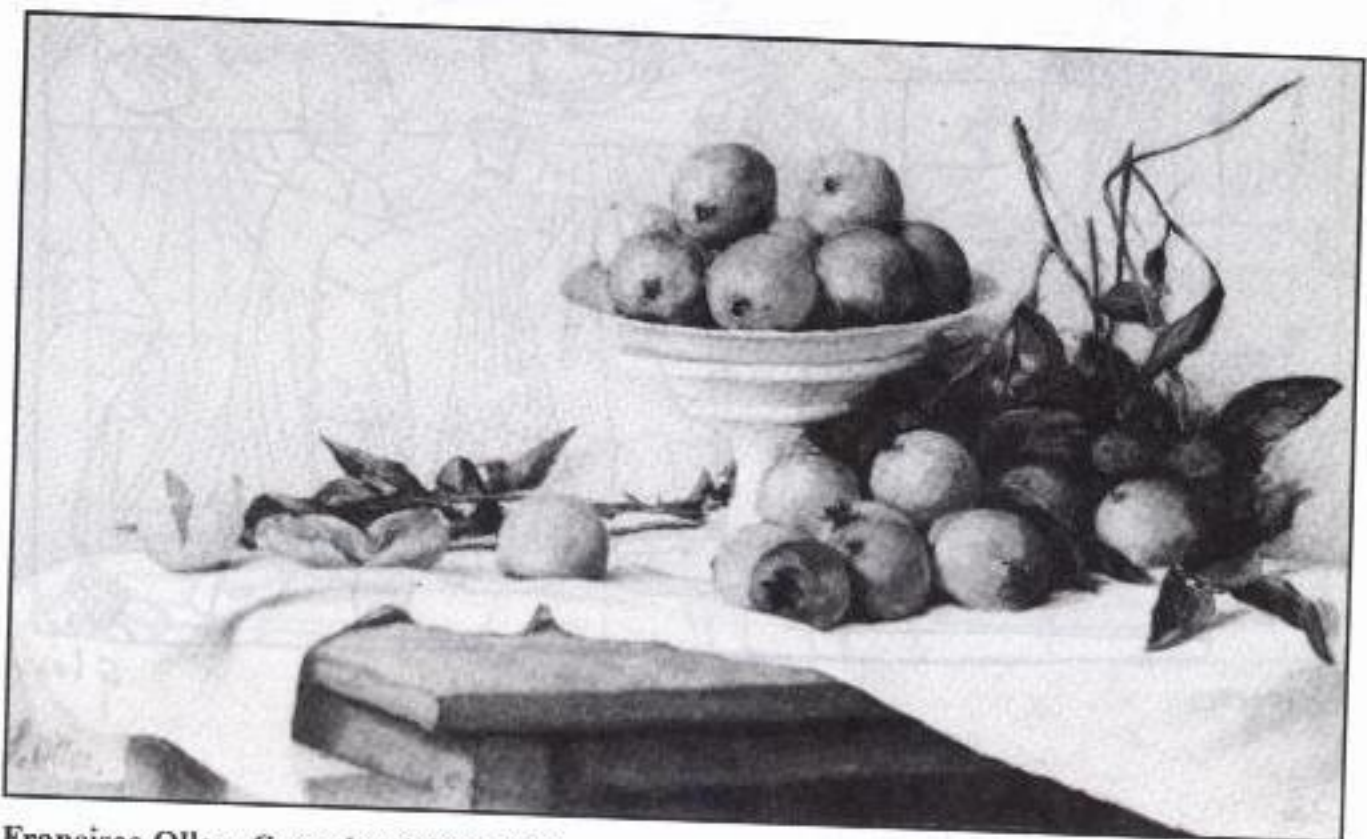


Ramón Alejandro: *Los frutos de la pasión, el poder y la gloria* (1988).

Sobre frutas y aves: bodegones coloniales en la *Nueva coronica...*



Frutas y aves según Pierre Binoît (Amsterdam, siglo diecisiete)



Francisco Oller: *Guayabas* (1901-1903).

COREGIMIENTO Q̃ EL COREG.º COMBIDA

en un mes a lo menagería y ni mitayo a nes hizo mulato y lejoada



probiuas

q̃ los

Guaman Poma: primer banquete.

603

E
P.
e
CHOS
COMBIDA EL PALOS BORA
y sus uayos mestizos mulatos para tener parte de serrobavales y sus podres



Jo rina

como

Guaman Poma: segundo banquete.



La caída, según los *Grands Voyages* de Theodore de Bry (1590).



La ofrenda fatal (De Bry: *Grands Voyages*, 1594)

CRIO DIOS AL MUNDO ENTREGO A ADAM Y EVA

12



papa

La creación de los primeros padres según Guaman Poma.

EL PRIMERO MUNDO ADAM EVA

22



Guaman Poma: el mundo armonioso de Adán y Eva.

PRIMER DEGENERACIÓINIS VARIVIRACOCH^A

una primer yn de tereyno



uairuzacocha
uarmi

eneste tereyno
delas yns

uara

Guaman Poma: la primera humanidad andina.



Joachim Beuckelaer: escena de mercado (1567).



Giuseppe Arcimboldo: *El verano* (1563).

PINTOR LOS ARTIFICIOS PINTOR

es cultor en tallador bordador seruido de Dios y de la Iglesia



ninguna persona cristiana puede tocar ni pintar
y en ni bo mala porq uien do aq do no ven los pñ fr
no hazen caso en el año de 1613 bñ uita bor de la y g l e i a m a
y en el pueblo de s p de uacuyi zi pinto so peccado sa cae
por ello las mugeres de ceo tontes uido grandicimo q

Guaman Poma: los "artificios del pintor".