



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

**LETRAS – ARTES Y MEDIACIÓN  
CULTURAL**

**WAMAN PUMA DE AYALA**

**GENEALOGÍA DE LA DECOLONIZACIÓN DE LA IMAGEN**

**DALIA MERCEDES ESPINO VEGAS**

Foz de Iguazú  
2018



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTORIA (ILAACH)**

**LETRAS – ARTES Y MEDIACIÓN  
CULTURAL**

**WAMAN PUMA DE AYALA**

**GENEALOGÍA DE LA DECOLONIZACIÓN DE LA IMAGEN**

**DALIA MERCEDES ESPINO VEGAS**

Trabajo de Conclusión de Carrera  
presentado al Instituto Latinoamericano de  
Arte, Cultura e Historia de la Universidad  
Federal de la Integración Latinoamericana,  
como requisito parcial a la obtención del  
título de Lic. en Letras –Artes y Mediación  
Cultural.

Orientadora: Prof. Dra. Diana Araujo  
Pereira

Foz de Iguazú  
2018

DALIA MERCEDES ESPINO VEGAS

**WAMAN PUMA DE AYALA**

**GENEALOGÍA DE LA DECOLONIZACIÓN DE LA IMAGEN**

Trabajo de Conclusión de Carrera  
presentado al Instituto Latinoamericano de  
Arte, Cultura e Historia de la Universidad  
Federal de la Integración Latinoamericana,  
como requisito parcial a la obtención del  
título de Lic. en Letras –Artes y Mediación  
Cultural.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Diana Araujo Pereira  
UNILA

---

Prof. Dra. Cristiane Checchia  
UNILA

---

Prof. Dra. Gabriela Canale Miola  
UNILA

Foz de Iguazú, 11 de diciembre de 2018.

A Gonzalo y Flor, mis padres.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a todas las personas que me acompañaron en esta aventura llamada UNILA, a los que están lejos, mi familia y mis amigos que me animaron y apoyaron a embarcarme en este sueño. A mis primeros roomies Hurí, Ricardo y después Mica. A las amistades que construí en la tríplece, con los que cruce la frontera en tormenta, Deborah y Nico; de día, por los paseos, los panes con empanada y el aguante en cuanto sentía que no podía más, Mari; por los bailes, la música, la conexión Pachuca, a Indi. El cariño inmenso, la solidaridad, las brejas, el portuñol selvajem y la buena entrañable amistad, de esa que es como tu familia: Natasha, Andrelina y Vinicius. A mis profesoras, Diana Araujo, Cris Checchia y Gabriela Canale: ¡son increíbles!, muchas gracias.

A mi compañero Luis, con quien fuimos recortando la distancia hasta crear un puente, gracias por ser ese respiro en cuanto escribía la tesis, por tu amor y dulzura que me reconforta siempre. A Zezé o Zezetla, mi cachorra, con cariño sagrado como los dioses ocultos denominaban —tla— a sus centros ceremoniales en México.

“El enemigo blanco te mato, habiéndole tú entregado todo, Tú, tú solo colmaste todos  
sus deseos, muriendo en Cajamarca te extingues”

**Guamán Poma de Ayala – Nueva corónica y buen gobierno.**

VEGAS ESPINO, Dalia Mercedes. **WAMAN PUMA DE AYALA:** Genealogía de la decolonización de la imagen. Año 2018. Número de páginas: 54. Trabajo de Conclusión de Carrera (Graduación en Letras – Artes y Mediación Cultural) – Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, año 2018.

## RESUMEN

La siguiente investigación presenta tres capítulos en los que se narra, en primer lugar, los datos biográficos del cronista y artista Waman Puma de Ayala, así como la historia del manuscrito “Nueva corónica y buen gobierno”, sus principales temáticas y peripecias desde su redescubrimiento en 1908 hasta su publicación. En el segundo apartado encontraremos una reflexión sobre cómo construye el autor su discurso, a partir del diálogo entre oralidad-texto-imagen; revisando cada concepto respectivamente, no obstante, enfatizando en la relación texto e imagen en la obra. A partir de ahí, emprenderemos la visualidad de los trazos de Waman Puma desde la metodología de la lateralidad; dando cuenta que la cuestión propiamente indígena se expresa en la estructura y en el pensamiento del cronista mediante la distribución y orden de todas las partes, específicamente, en el derecho e izquierdo a correspondencia de las connotaciones que estas presuponen para la cosmovisión andina. Desde esa perspectiva analizamos, el encuentro de Cajamarca en 1532. Finalmente, hacemos una revisión del término decolonial desde la óptica del arte y de la sociología de la imagen, encajándola en la metodología de la lateralidad que Waman Puma utiliza subversivamente en su propuesta visual singular; situando al artista en el inicio de una genealogía visual decolonial.

**Palabras Claves:** Guamán Poma de Ayala. Nueva corónica y buen gobierno. Teorización visual. Mediación Cultural. Decolonización de la imagen.

VEGAS ESPINO, Dalia Mercedes. **WAMAN PUMA DE AYALA: Genealogía da decolonização da imagem.** Ano 2018. Número de páginas: 54. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras – Artes e Mediação Cultural) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, ano 2018.

## RESUMO

A seguinte investigação apresenta uma narrativa de três capítulos, que em primeiro lugar discute os dados bibliográficos do cronista e artista Waman Puma de Ayala, assim como a história do manuscrito “Nueva corónica y buen gobierno”, que aborda suas principais temáticas e aventuras desde o seu descobrimento em 1908 até sua publicação. Em segunda seção encontraremos uma reflexão sobre como o autor constrói o seu discurso, a partir do diálogo entre oralidade-texto-imagem; revisando cada conceito respectivamente, porém, enfatizando a relação texto-imagem na obra. A partir daqui, empreenderemos a visualidade dos traços de Waman Puma desde a metodologia da lateralidade; dando conta que a questão propriamente indígena se expressa na estrutura e no pensamento do cronista, mediante a distribuição e ordem de todas as partes, especificamente, no direito e esquerdo correspondente as conotações que estas pressupõem para a cosmovisão andina. Desde essa perspectiva analisamos, o encontro de Cajamarca em 1532. Finalmente, fazemos uma revisão do término decolonial desde a ótica da arte e da sociologia da imagem, encarando na metodologia da lateralidade que Waman Puma utiliza subversivamente em sua proposta visual singular; situando ao artista em início de uma genealogia visual decolonial.

**Palavras chaves:** Guamán Poma de Ayala. Nueva corónica y buen gobierno. Teorização visual. Mediação Cultural. Decolonização da imagem.



## LISTA DE ILUSTRACIONES

<b>Ilustración 1</b> – Guamán Poma de Ayala. El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno por don Felipe Guamán Poma de Ayala.....	19
<b>Ilustración 2</b> –Guamán Poma de Ayala. Pregunta el autor.....	21
<b>Ilustración 3</b> – Guamán Poma de Ayala. Camina el autor.....	25
<b>Ilustración 4</b> – Guamán Poma de Ayala. Quinta edad del mundo.....	26
<b>Ilustración 5</b> – Guamán Poma de Ayala. El tercer capitán.....	31
<b>Ilustración 6</b> – Guamán Poma de Ayala. Conquista/ Atagualpa Inga está en la ciudad de Cajamarca en su trono. Usno.....	38
<b>Ilustración 7</b> – Guamán Poma de Ayala. Conquista/ milagro del Santa Santiago Mayor, apóstol de Jesucristo/ en el Cuzco.....	50

## LISTA DE CUADROS

<b>Cuadro 1</b> – La presencia de la escritura dentro de las imágenes de WP.....	29
<b>Cuadro 2</b> – Diferencia visual a partir del calzado entre español e indio.....	30
<b>Cuadro 3</b> – Lateralidad arriba – abajo/ derecha- izquierda.....	34
<b>Cuadro 4</b> – Caja del dibujo y el título dentro de la composición.....	35
<b>Cuadro 5</b> – División política y territorial del Tawantinsuyo.....	35
<b>Cuadro 6</b> – Sobre los personajes que participan en la ilustración.....	39
<b>Cuadro 7</b> – Palabras insertas en la escena.....	40
<b>Cuadro 8</b> – El atardecer del Imperio incaico, la teoría de la lateralidad.....	41
<b>Cuadro 9</b> – El gesto del Inca y de su sequito, por otro lado los españoles.....	41
<b>Cuadro 10</b> – Detalle de la vestimenta del Inca.....	42
<b>Cuadro 11</b> – La desnudez de los pies del Inca y uno de sus soldados, frente a los zapatos de Felipillo y Pizarro.....	42
<b>Cuadro 12</b> – Relación Pizarro- Atahualpa – fray Vicente.....	43
<b>Cuadro 13</b> – Caos en el Imperio Incaico, desorden de la lateralidad.....	44

## LISTA DE FOTOGRAFÍAS

<b>Fotografía 1</b> – Caratula del libro El primer nueva corónica y buen gobierno.....	14
<b>Fotografía 2</b> – Huacos eróticos, cultura Moche. Museo Larco, Lima (Perú).....	17
<b>Fotografía 3</b> – Líneas de Nazca. Martin Bernetti /Getty Images.....	17
<b>Fotografía 4</b> – Esquema ilustrativo sobre los porcentajes de lateralidad en NCBG/ “Guamán Poma. Testigo del mundo andina” (2003).....	36
<b>Fotografía 5</b> – De la serie Limaq, Centurión Gómez.....	51

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

UNILA	Universidade Federal de Integración Latinoamericana
ILAACH	Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e Historia
WP	Waman Puma
NCBG	Nueva corónica y buen gobierno

## SUMARIO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>13</b>
<b>1. CAMINA EL AUTOR.....</b>	<b>19</b>
1.1. Waman Puma.....	19
1.2. Nueva corónica y buen gobierno.....	22
1.3. Waman Puma, artista.....	26
<b>2. RIKUY-MIRAR-OLHAR.....</b>	<b>28</b>
2.1 Oralidad, texto y visualidad en Nueva corónica y buen gobierno.....	28
2.2 Teorización visual de Nueva corónica y buen gobierno.....	33
2.3.Recomendaciones finales para la lectura visual de la Nueva corónica y buen gobierno.....	37
<b>3. MIRAR ES RESISTIR.....</b>	<b>38</b>
3.1. Sobre el encuentro de Cajamarca: una interpretación visual.....	38
3.2. Hacia un debate decolonial de la imagen desde la Nueva coronica y buen gobierno.....	45
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>50</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	

## INTRODUCCIÓN

Recuerdo que al cursar el segundo grado de secundaria, en el curso de literatura, luego de revisar algunas de las grandes obras de la literatura universal llegamos finalmente a estudiar aquello que denominan literatura peruana. Escribo así, con cierto tono amargo, porque en la oficialidad la historia de la literatura peruana empieza unos años después de 1532, fecha que ha marcado a mi país y a la gran mayoría de países andinos (Perú, Ecuador y Bolivia, específicamente) se trata pues de la conquista española sobre el territorio de América Latina.

Retomando la historia, mi historia de aquellos años en el colegio, la profesora nos propuso realizar una investigación sobre las crónicas de Indias. Las crónicas tenían como objetivo principal informar a la Corona española sobre los hallazgos, expediciones y sucesos de los conquistadores en las tierras sometidas. Los textos rápidamente sufrieron una evolución, de ser únicamente informativos, empezaron a tornarse más personales. Los cronista colocarán descripciones geográficas e intentarán revelar el modo de vida de los indios y las colonias desde la perspectiva, claro, del conquistador —el otro— es decir en base a ideas cristianas, mezclándolas con una mirada maravillada frente a lo desconocido que produce en ellos espanto pero también fascinación.

Por esta razón, son relatos que están entre lo real y lo ficcional al no hallar explicación respecto algunos hechos observados, el cronista inventa:

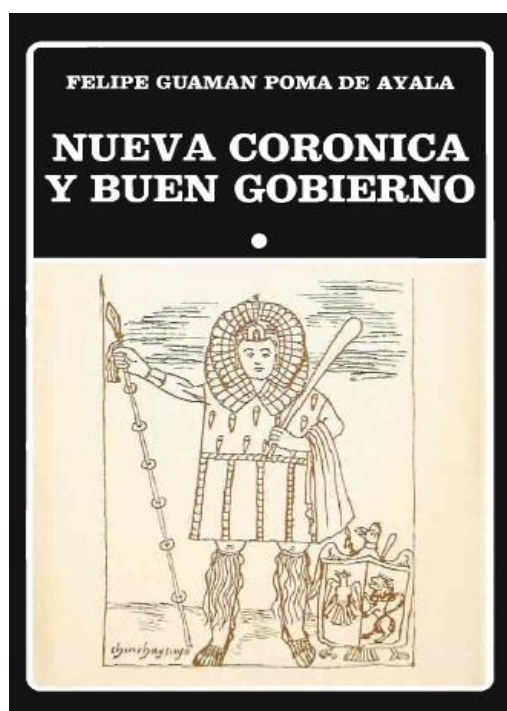
El cronista de Indias se sirve de todo aquello de lo que le ofrece su cultura literaria, utilizando y mezclando los diversos tipos textuales y discursivos que conoce – ensayo, narrativa de ficción, libros de viajes, poesía, épica –, y en esta búsqueda concibe una pluralidad de nuevas fórmulas que se definen según la materia multiforme que tratarán y que producen esa polisemia que notamos en las crónicas indianas. (LEONETTI, 2010, p. 327).

Se trata entonces de tres momentos que caracterizan la crónica (HERNÁNDEZ, 2008); las crónicas originarias de la primera mitad del siglo XVI, que describen el descubrimiento, narran la conquista y exploración: Cristóbal Colón, Hernán Cortés y Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. La crónica evolucionada, documento que posibilita cuestionar lo que ocurría en la conquista, durante la segunda mitad del siglo XVI: Bartolomé de las Casas, fray Toribio de Benavente, Francisco López de Gómara, Bernal

Díaz del Castillo, fray Bernardino de Sahagún, entre otros. Por último, la crónica que incorpora la versión de los vencidos, textos producidos por indios y mestizos.

Desde aquí reanudo mi historia, porque justamente es una de las cuestiones que iré desarrollando a lo largo de esta introducción. Sucede que la profesora de literatura propondrá a la clase elegir alguno de estos autores mencionados anteriormente, por mi parte me llamaría la atención quienes y qué decían aquellas voces vencidas sobre los sucesos de la conquista. Dos nombres circularon en mi cabeza durante el viaje en bus, en la ya desaparecida línea 73, desde mi escuela hasta mi casa; el del Inca Garcilaso de la Vega y el de Felipe Guamán Poma de Ayala.

Aquel fin de semana, consulte con mi padre, quien tiene una enorme biblioteca con libros canónicos de la literatura universal y también otros tesoros valiosos, aún más, porque son discursos que cuentan historias desde el propio sentir peruano de la costa, los andes y la amazonia. Mi padre me entregó el voluminoso ejemplar de Garcilaso de la Vega pero además me mostró otro libro con dibujos, en donde aparecían retratados los personajes que nos cuentan los libros de historia del Perú, era la Nueva corónica y buen gobierno que años más tarde y muchísimos kilómetros de más volvería a atraparme.



**Fotografía 1:** Carátula del libro El primer nueva corónica y buen gobierno.

El historiador Raúl Porras Barrenechea (1946) sostiene que si bien existieron versiones españolas de la conquista, era necesaria la versión india que explicase de primera mano lo ocurrido sin la necesidad de intérpretes o informantes que le quitaran el carácter de espontaneidad a lo narrado. Los cronistas indios, que contaron los sucesos de la conquista, fueron pocos; Titu Cusi Yupanqui, Juan Santa Cruz Pachacutic Salcamaygua y Felipe Guamán Poma de Ayala. Y además, un mestizo, el Inca Garcilaso de la Vega:

En todos, aún en los indios puros, hay una huella indeleble de mestizaje español, de modo que puede considerárseles, como lo ha apuntado José Varallanos en relación con Poma de Ayala, como mestizos espirituales. Hay en ellos algunas influencias de la cultura hispánica y occidental –nocións históricas, sociales o religiosas– pero la mentalidad y el modo de sentir y raciocinar son profundamente indios y primitivos. Hablan quizás en español, pero piensan en quechua (PORRAS BARRENECHEA, 1946).

En julio del 2015, ya había empezado la travesía de estudiar en Brasil, aconteció una exposición en el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega en homenaje a Felipe Guamán Poma de Ayala y la Nueva corónica y buen gobierno; a la que tuve la oportunidad de asistir de casualidad en una de esas grises tardes típicas en Lima en la que me encontraba caminando por el centro, topándome así con la muestra. En las salas habían reproducido y colocado en las paredes los 398 dibujos que acompañan el manuscrito.

Frente a mí se encontraba aquello que habíamos revisado en el primer semestre en la UNILA (Universidad Federal de Integración Latinoamericana), en los cursos Fundamento de América Latina e Invención de América: la historia antes, durante y después de 1532; en los trazos de alguien —un indio— que había vivido o que le habían contado, a través de la tradición oral, los relatos de esos hechos.

Pensé, acaso es necesario salir de nosotros mismos —y con esto me refiero a que nosotros, yo, somos la hechura de un país— para valorarlo más, para mirarlo horizontalmente, claramente. Pero este dilema tiene un trasfondo más importante que corresponde a la manera en cómo nos forman, en cómo nos educan. En Perú tuve la experiencia de estudiar en una Universidad, pero no me enseñaron a mirar directamente hacia Abya Yala. Antes debíamos colocar nuestra mirada hacia Occidente—claro, no discuto que sea importante, pero por qué no hacerlo a la inversa—para después adentrarnos en lo que sí es nuestro.

Por tal motivo, propongo en este trabajo una reflexión sobre Nueva corónica y buen gobierno, a partir de la mirada particular, de los trazos, del autor; aquel mirar que se transforma en un acto de resistir.

El encuentro de dos formas completamente distintas de concebir el mundo, como bien retrata Guamán Poma de Ayala en Nueva corónica y buen gobierno, por un lado la palabra escrita traída de occidente y por otro la oralidad, que tendrá más validez para Atahualpa —el último Inca de la nación del Tawantinsuyo— quien tomará la biblia y la acercará a su oído, esperando que surja alguna voz: “¿Qué, cómo no me lo dize? ¡Ni me habla a mí el dicho libro! Hablando con grande magestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Ynga Ataguálpa” (DE AYALA GUAMÁN POMA, 1980 [1612], p. 280).

Este encuentro terminará siendo una divergencia entre ambas culturas porque no contemplará un espacio para el diálogo, por el contrario se impondrá una civilización frente a la otra, generando una relación antagónica (BALLESTRIN, 2013) entre el colonizador y el colonizado; a partir de la cual se establecerán nuevas jerarquías sociales, políticas y económicas. La presencia del otro nos impedirá ser nosotros mismo, por tanto acontecerá una confrontación constante pero silenciosa por parte del pueblo: La Resistencia.

Es preciso retomar el instante de la conquista, el encuentro entre la escritura y la oralidad para preguntarnos en dónde quedaron los registros visuales que se anclan con el pasado; por ejemplo, en la cultura Nazca, Paracas, Moche y la Inca (síntesis cultural, que incorporará iconografías y grafismos de los pueblos sometidos). Fueron acaso completamente exterminadas, la respuesta es no, sin embargo, la conquista al ejercer dinámicas de poder sobre las culturas dominadas: “impedirá de objetivar de modo autónomo sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas; es decir, con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación, ninguna cultura puede desarrollarse” (GRUZINSKI, 1994, p.99).





**Fotografía 2:** Huacos eróticos, cultura Moche.



**Fotografía 3:** Líneas de Nazca.

Según el historiador francés Gruzinski (1994), ante los obstáculos de traducción de la lengua española frente a la pluralidad de lenguas indígenas, la imagen constituyó uno de los mecanismos fundamentales de occidentalización (LEÓN, 2012). A partir del uso de representaciones visuales ligadas a la religión, se producirá un proceso de colonización del imaginario indígena dando como resultado hibridaciones y mestizajes. Asimismo los nuevos productos visuales tendrán un contenido subliminal, es decir no extirparán del todo su visualidad, estos mantendrán su cosmovisión pero por debajo de los límites de la percepción, estableciendo así formas de resistencia visual.

Guamán Poma, concretamente, es un ejemplo de resistencia visual en Nueva corónica y buen gobierno, el escritor adoptará el idioma de otro (occidente) y casi forzosamente escribirá; mientras que en sus dibujos, en su teorización visual, desplegará ideas propias sobre “la sociedad indígena prehispánica, sobre sus valores y conceptos del

tiempo-espacio, y sobre los significados de esa hecatombe que fue la colonización y subordinación masiva de la población y el territorio de los Andes a la corona española” (CUSICANQUI, 2015, p.177). En definitiva, la obra del autor es un material importantísimo para rastrear esa otra visualidad, la nuestra, en constante tránsito fronterizo entre lo español y lo indígena que silenciosamente se irá a posicionar en las ilustraciones que acompañan el manuscrito.

Terminando, el objetivo principal de esta investigación con la cual culminó cuatro años de estudios, es la de incluir a Guamán Poma en el inicio de una genealogía decolonial de la imagen; partiendo de la teorización visual que manifiesta en Nueva corónica y buen gobierno. Colocándolo, así, como paradigma de la resistencia visual en el Perú.

Este es el principio de un proceso personal de investigación que en el futuro buscará crear un puente entre las nuevas visualidades que se expresan desde otras plataformas visuales (fotografía) con el pasado. Mientras tanto quisiera ser esa persona que camina hacia el lector de esta tesis para contarle sobre aquellos trazos que hasta el día de hoy me deslumbran.

## CAMINA EL AUTOR

### 1.1. Waman Puma de Ayala

“Porque yo nací en tiempo de los Yngas para sauer todo lo que destas cordilleras lo supe y lo fue escriuiendo” (DE AYALA GUAMÁN POMA, 1980 [1612], p. 860).

Alrededor de Felipe Guamán Poma de Ayala se han entretreído algunas verdades y falsedades respecto a su biografía, específicamente, sobre su procedencia y el contexto histórico sobre el cual se desarrolla la crónica. Existen varios vacíos y datos inexactos que historiadores e investigadores han ido sacando a la luz. Por tanto, para el caso de esta investigación, planteamos la semblanza del autor centrándonos en cómo Waman Puma de Ayala re-construirá su identidad en sus anotaciones autobiográficas en Nueva corónica y buen gobierno.

En primer lugar, el manuscrito empieza en primera persona: “Muchas veces dudé Sacra Católica Real Majestad, aceptar esta dicha empresa y muchas más, después de haberlo comenzado, me quise volver atrás juzgando por temeraria mi intención” (DE AYALA GUAMÁN POMA, 1980 [1612], p.7). Esto implicaría que la relación entre el lector y el autor se dé horizontalmente, sin embargo, Nueva corónica y buen gobierno fue dirigida a la máxima autoridad del Imperio español, el rey; por esa razón un indio no podría establecer una relación semejante con él. Según López-Baralt (1993) a la identidad del autor se autoimpondrá una sucesión de máscaras, como estrategia para reconstruir una imagen con autoridad suficiente para dirigirse al rey Felipe III, por lo que establecerá su potestad añadiendo a su nombre adjetivos Don, señor y príncipe.



**Ilustración 1 (Guamán Poma de Ayala, 1980 [1612]):** El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno por don Felipe Guamán Poma de Ayala. Sacra Católica Real Majestad/ Su Santidad/ [Monograma F.G.P]/ Ayala/ príncipe/ El reino de las Indias.

Waman Puma nació unos años después de la ocupación del Tawantinsuyo<sup>1</sup>, en el pueblo San Cristóbal de Sutunto, ubicado en el distrito de Cabana, Ayacucho. No se sabe con exactitud la fecha de su nacimiento pero de acuerdo a la data de culminación de la NCBG en 1615, en el cual el cronista afirma tener ochenta años, podemos inferir que fue en 1535 aproximadamente. Algunos investigadores se refieren a que dicha edad podría ser interpretada como una función situacional (PEASE, 1980) debido a que la vejez le brindará cierto estatus tanto por la sabiduría y el respeto que esta denota.

El autor es completamente andino; por la línea paterna, Guamán Mallqui, descendía de la dinastía Yarowilca Allauca Huánuco y por la línea materna Curi Ocllo, descendiente directa de los antiguos reinos prehispánicos: los Incas (sus abuelos habrían sido Túpac Inca Yupanqui y Mama Ocllo).

De dónde proviene el apellido Ayala, pues bien, en 1547 el padre de Waman Puma, Guamán Mallqui, defenderá a las tropas de la Corona española de Gonzalo Pizarro. Concretamente salvará de la muerte a Luis Avalos de Ayala quien en agradecimiento le brindará su apellido “De Ayala”. Desde entonces, nuestro autor mediará entre dos culturas (LÓPEZ-BARALT, 1993), Guamán Poma o Waman Puma que en quechua significa halcón y puma sumándose el apellido hispánico De Ayala.

En cierto grado Waman Puma es un mediador cultural entre lo hispánico y lo andino, pero esta mediación es explícita a la tensión inherente del proceso colonial. Todo aquel que pueda escribir en castellano, no siendo europeo, cristiano en sus creencias e hispanizado en sus costumbres será denominado indio ladino (LÓPEZ LENCI, 2014); nuestro autor lo era.

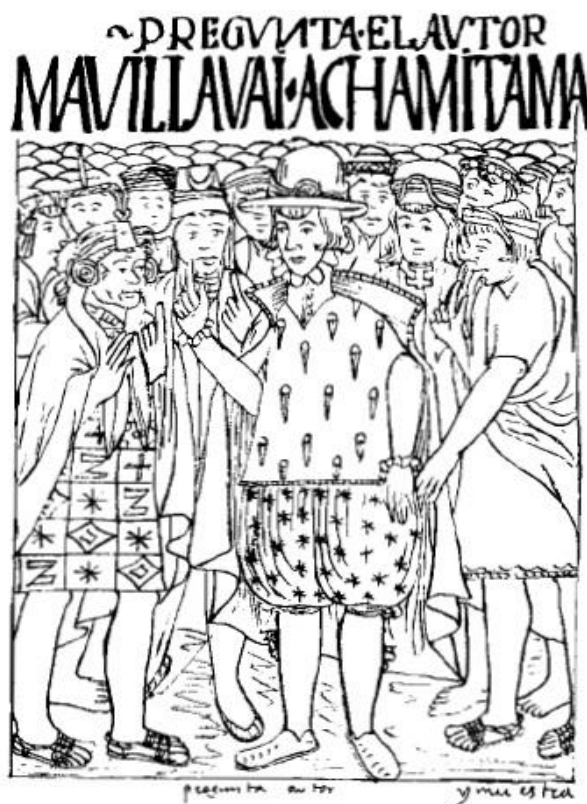
Desde su juventud, el cronista, se había preparado en la escritura. Fue asistente del visitador eclesiástico Cristóbal de Albornoz, en Lucanas, donde vivió de cerca el movimiento Taki Onqoy<sup>2</sup>, ocupó cargos administrativos debido a su linaje de curaca<sup>3</sup>, además sirvió como intérprete en varias ocasiones a los nuevos dominadores de los Andes

<sup>1</sup> Nombre compuesto que se refiere al territorio que ocupó el Imperio Incaico. Proviene de dos voces quechuas, “tawa”: cuatro y “suyu”: nación o estado.

durante el siglo XVI (PEASE, 1980). En la época que le tocó vivir ocurrieron muchas calamidades —extirpación de idolatrías— y epidemias que causaron la muerte de millones de indígenas.

Hay en el autor una evolución en su actitud (ADORNO, 1987) respecto a la contradicción de haber colaborado con los colonizadores, siendo indio; no obstante, posteriormente saldrá en defensa de los suyos en NCBG. La escritura entonces se convertirá en un arma de doble filo, un arma que le permitirá defender su linaje, ya que sin los elementos lingüísticos y literarios que ella ofrece no hubiese conseguido escribir su obra. Waman Puma será uno de los primeros vencidos que tendrá una voz, un testimonio en el debate sobre la conquista y la colonización.

366



Pregunta el autor Ma uillauay achamitama [decidme ancianos] / pregunta el autor.

263

**Ilustración 2 (Guamán Poma de Ayala, 1980 [1612]):** Pregunta el autor Ma uillauay achamitama [decidme ancianos]/ pregunta el autor.

2 Taki Onqoy (“enfermedad del canto”), nombre en quechua del movimiento indígena surgido en los andes peruanos durante 1564- 1572.

3 Jefe político o administrativo de la comunidad.

## 1.2. Nueva corónica y buen gobierno

Nueva corónica y buen gobierno fue escrita durante 1612 y 1615 por Waman Puma quien supo sobre la conquista, los sometimientos, pero también mantuvo un fuerte lazo con los recuerdos, compartidos a través de la tradición oral, de los antiguos habitantes de la región andina. Su obra es una larga carta dirigida al rey de España, el único capaz de remediar los males del virreinato peruano, que WP identifica como corónica:

Destinada a la enmienda de la vida de los cristianos y andinos, encomenderos, sacerdotes, frailes, mineros, comerciantes y demás personajes del mundo colonizador; pero también se extenderá la influencia de su obra, así lo afirma él, a la población sometida especialmente la andina (PEASE, 1980, p. XIII).

En la crónica conviven diversas lenguas, asimismo un intenso mestizaje lingüístico. Hay una herida que sangra y grita en quechua, aymara y otras lenguas originarias de los andes; mientras que rasguña en español y latín, en el idioma del otro: “su manejo disidente y subversivo de los códigos y retóricas occidentales que hizo suyos desde la ciudad letrada del Virreinato andino constituyen no sólo una lección de ética de resistencia cultural” (LÓPEZ-BARALT, 1993, p.12).

Nos ofrece un testimonio, casi enciclopédico, de la compleja situación multicultural de la colonia (LÓPEZ-BARALT, 1993); además propone una narración etnográfica del mundo andino prehispánico. Son 1200 páginas que se intercalan con 398 ilustraciones realizadas por Waman Puma.

El libro presenta tres divisiones temáticas: la historia de la creación del mundo y del mundo indígena —a este corpus se le denomina Nueva corónica—, la historia de la conquista del imperio incaico y sus costumbres; por último, el testimonio sobre la vida en el Perú virreinal o Buen gobierno.

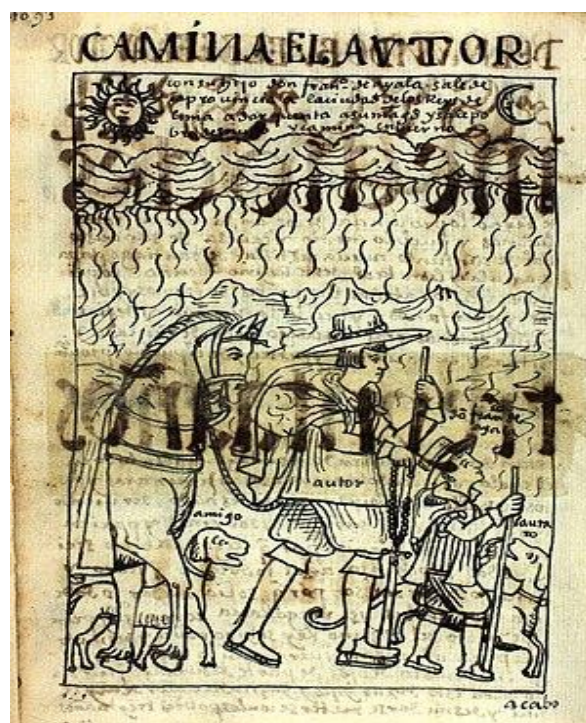
El argumento de la Nueva corónica y buen gobierno tendrá como finalidad condenar la crueldad de los funcionarios coloniales, civiles y eclesiásticos del virreinato del Perú, favorecer la restitución de tierras a los antiguos propietarios, fe en la religión cristiana y su instauración en todo el territorio. Del mismo modo propondrá la creación de un estado soberano andino presidido por el rey español.



La obra, en conclusión, es una crónica que propone soluciones y remedios para algunas problemáticas del Virreinato. Dichas contrariedades, años atrás y antes de empezar a escribir NCBG, también habrían alcanzado a Waman Puma. Su familia había participado en unos litigios para reclamar terrenos en el área de Chupas (Huamanga) — el Expediente Prado Tello (ADORNO, 1995), publicado en 1991, otorgará nueva información sobre esta etapa de la vida del autor andino—, Waman Puma desde 1590 defenderá sus intereses económicos, respecto a las tierras de Chupas, dentro del aparato judicial de la administración española. En 1600, sin tener ningún resultado favorable, sentenciado a doscientos azotes y al destierro por dos años, se movilizará en el desarrollo de sus intenciones literarias.

El capítulo final denominado Camina el autor es la narración de su último viaje a Lima para entregar el manuscrito, en 1615, al Virrey y con él al rey de España. Su intención no sólo fue que Felipe III lo leyera, sino también que lo imprimiera: “y la dicha merced pide y suplica para çiempre por el pues ympresion a su Magestad, del dicho libro compuesto por el pues que lo merese de la dicha auilidad y trabajo” (DE AYALA GUAMÁN POMA, 1980 [1612], p.11).

Esta es la última noticia que se tiene del autor, lo que sabemos es que Nueva corónica y buen gobierno no llegó a las manos del rey de España, extraviándose al poco tiempo de terminarse de escribir.



**Ilustración 3 (Guamán Poma de Ayala, 1980 [1612]):** Camina el autor.

El manuscrito lamentablemente no fue redescubierto en el Perú, sólo se conocerá en 1908 de la mano del investigador Richard Pietschman quien encontrará el ejemplar en la antigua Colección Real de Dinamarca. Nosotros nos preguntamos cómo es que NCBG no sólo recorrería el arduo camino de Huamanga a Lima; sino que además transitaría en otros territorios hasta aparecer en el norte de Europa. Según Rolena Adorno (1987), la persona que adquirió el manuscrito fue un coleccionista que se apasionó por el exotismo de los dibujos, no obstante, existe una razón que la investigadora menciona y es el particular interés que Europa protestante tenía por las empresas de la inquisición española durante los siglos XVI y XVII, cuestiones que el autor coloca en su crónica.

El estado de conservación de NCBG, es bueno, Waman Puma aparentemente había preparado la crónica bajo las convenciones utilizadas en la imprenta conteniendo, así, títulos, palabras claves, pies de página, etc. Por otro lado, la excelente calidad del papel fue un elemento importante para su preservación: “El manuscrito mide 14,5 x 20,5 cm; y la caja de escritura es de 12 x 18 cm; los veintitrés o veinticinco cuadernos que componen el libro son extraordinariamente gruesos, ya que cada uno tienen de doce a dieciséis folios” (ADORNO, 1987, p. XLV).

Nueva corónica y buen gobierno continuará su viaje pasando por diversos museos e investigadores; hasta que por fin será editada la primera versión facsimilar —en base a fotografías tomadas del manuscrito— por Paul Rivet para el Instituto de Etnología de París en 1936. Más adelante se editarán diversas versiones del libro en 1977, 1980 y 1987. Durante 1997, NCBG, en vista de ser un documento histórico único fue digitalizada por la Biblioteca Real de Dinamarca y actualmente el libro se encuentra disponible online, en español y en inglés. Del mismo modo, se encuentra un glosario de palabras quechuas, onomásticos, topónimos y grupos étnicos, índices etnológicos y bibliografía que abarca referencias a documentos y estudios de las ediciones de 1980 y 1987; además, de investigaciones recientes que siguen desarrollándose alrededor de la vida y obra de Waman Puma.

En el 2017, Nueva corónica y buen gobierno, integrará el registro de Memoria del Mundo de la UNESCO. No es de asombrarse, ya que el contenido de la crónica es



contemplada por su valor histórico y etnográfico; más aún existen otras y nuevas perspectivas desde diversas disciplinas (lingüística, literatura, historia del arte y estudios culturales, etc.).

Lo que apunta Rolena Adorno (1987) sobre estudiar NCBG como un constructo literario y artístico, en donde coexisten el código verbal y visual, es de suma importancia para esta investigación, ya que esa voz que pugna —cuando escribe— también es la mano que dibuja desde la mirada particular del autor que no intenta apropiarse si no que se desata con plena libertad. Esta representación gráfica del universo andino es única, sin embargo, posteriormente al redescubrimiento de la NCBG aparecerá otro manuscrito ilustrado del mercenario español, Martín Murúa: “Historia general del Perú”. Algunos investigadores trazan paralelismos entre ambas obras, tanto Murúa como Puma de Ayala se conocieron y existen pruebas documentadas de ello. Murúa con el objetivo de escribir su crónica tomará como informante a WP pero lamentablemente la relación entre ambos se quebrará; no obstante la obra de Murúa (BALLESTEROS, 1981) contendrá dos de las ilustraciones de Waman Puma.

La proporción entre texto e imagen de la crónica de Murúa, en relación a Nueva coronica y buen gobierno, es superior en texto frente a una cantidad menor de ilustraciones. Otra cuestión que diferencia a las ilustraciones de Murúa es el tratamiento de color (acuarela): “me parece evidente que Murúa se inspira, copia y reproduce con mejor estilo y realismo y ajuste a la auténtica naturaleza de las cosas, había dibujado antes el indio” (BALLESTEROS, 1981, p.24).

A pesar de la aparición de Historia General del Perú, el manuscrito de Waman Puma de Ayala tiene un valor singular por ser la voz y la mirada del sujeto indígena que se sitúa al límite entre dos mundos: el andino y español.

### **1.3. Waman Puma de Ayala, artista**

Casi la mitad de Nueva corónica y buen gobierno está compuesta por ilustraciones, 398 dibujos para ser exactos. Eso quiere decir que no sólo debemos considerar a Waman Puma como cronista o autor, sino también como un artista. Artista, incluso, que tiene en la mira a su lector real —el rey de España— y que sabe de su afición por el arte visual; por lo que al plantearse escribir aquella larga carta NCBG, asume que en la construcción de la obra deberá incluir sus trazos:

Primer nueva corónica de las Yndias del Pirú y prouechoso a los dichos fieles cristianos, escrito y debojado de mi mano y ingenio para que la uariedad de ellas y de las pinturas y la enbinción y dibuxo a que vuestra Magestad es enclinado 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 (DE AYALA GUAMÁN POMA, 1980 [1612], p.10).



Quinta edad del mundo / desde el nacimiento de Jesucristo / San Jusepe, Santa María / Niño Jesús / nació en Belén.

27

**Ilustración 4 (Guamán Poma de Ayala, 1980 [1612]):** Quinta edad del mundo/desde el nacimiento de Jusepe, Santa María/ Niño Jesús/ nació en Belén

Poco sabemos si tuvo una formación artística, desde su condición de indio ladino —es decir noble— es muy probable que si la haya tenido. La investigadora López-Baralt (1993), en base a algunos datos biográficos de Waman Puma, infiere algunas cuestiones sobre el asunto. Por ejemplo, el lugar donde se educa el autor, Cuzco; reconocido por ser la cuna de la Escuela Cuzqueña de pintura durante el virreinato. Es muy probable que haya tenido ahí entrenamiento artístico, siquiera, algún tipo de contacto con algún taller del oficio.

Segundo, indica que los dibujos son demasiado perfectos para ser simplemente un impulso del artista; teniendo en cuenta que las ilustraciones fueron realizadas con pluma, una técnica bastante difícil, por la delicadeza que precisaría en el momento de esbozar sus trazos. Por otra parte, en varios de los dibujos de NCBG, están representados cuadros de pinturas religiosas, lo que indicaría nuevamente un conocimiento pictórico y acceso al arte religioso de la Época Colonial. Por último, las ilustraciones del artista, siempre irán acompañadas de un texto dentro del corpus del dibujo; característica típica del Arte Colonial, heredada de la pintura religiosa del Medievo.

## **RIKUY-MIRAR-OLHAR**

### **2.1 Oralidad, texto y visualidad en Nueva corónica y buen gobierno**

El 16 de noviembre de 1532, en el encuentro de Cajamarca, ocurrirá un evento simbólico —el cual desarrollaremos con mayor amplitud más adelante— que significará el dominio de la escritura alfabética sobre las culturas originarias del Abya Yala. Pueblos con otras dinámicas comunicacionales mediadas por la oralidad e iconicidad; con códigos, historias y racionalidades (LOPÉZ LENCI, 2014) distantes de los discursos textuales de occidente. En ese sentido Waman Puma, en Nueva corónica y buen gobierno, construye su discurso sobre tres cuestiones: oralidad, texto e imagen.

Pues bien, el autor escribe pero cuando lo hace también habla, saliva quechua y aymara. Escribe porque sabe el poder que representa, además da fe de lo que ocurre alrededor, como si todo pudiese tocarse cuando se plasma en la hoja.

Recordemos que la obra tiene elementos que ensalzan a la escritura ya que utiliza una serie de convenciones que preparan el manuscrito hacia una futura publicación (pie de página, colofón, etc.); no obstante aprovecha la oficialidad de la escritura para colocar su voz:

En oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario [...] La escritura posee rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba la eternidad. Estaba libre de las vicisitudes y metamorfosis de la historia, pero, sobre todo, consolidaba el orden por su capacidad para expresarlo rigurosamente en el nivel cultural (RAMA, 1998, p.22)

La oralidad en NCBG es mediada por la escritura; en el contenido, presenta la tradición oral andina mientras que en la forma utiliza la retórica (LÓPEZ-BARALT, 1993). Oralidad y escritura cruzan el límite entre ellas haciendo un tránsito “recíproco” en la obra. Sin embargo, el autor asumirá en la oralidad una subversión, a lo que la investigadora López-Baralt (1993) denomina de retórica del grito. Waman Puma levanta la voz por encima del texto para ser escuchada; importantísimo según la autora, si la intención es la de denunciar las estrategias políticas durante la Colonia.

En Nueva corónica y buen gobierno; texto, oralidad e imagen transitan en un nuevo constructo heterogéneo (CORNEJO POLAR, 1994) cuyo objetivo es comunicar y dar testimonio “del choque intercultural que impuso la llegada de los españoles al Perú” (LÓPEZ-BARALT, 1993, p.11).

Párrafos atrás escribíamos sobre la relación entre oralidad y texto, pero qué ocurre con la imagen, con los 398 dibujos que ilustran las páginas de la crónica, actúan

únicamente como registro de la realidad del mundo andino, colonial y virreinal, o existen otros significados que justifican su presencia.

La oralidad y la imagen resisten bajo lo supremo que es la escritura, tanto oír/hablar y mirar, son cuestiones que no pueden dejar de ser revisadas si deseamos hacer una lectura adecuada de NCBG. Si la oralidad se presenta como la retórica del grito (LÓPEZ-BARALT, 1993) en la escritura; la imagen, también precisará de la palabra debido a que todas las ilustraciones van acompañadas de un texto en paralelo que narra lo que el autor dispone que miremos. Además en el armazón de las ilustraciones observamos la presencia de la escritura encabezando las láminas, denominando a los personajes o indicando alguna cosa dentro de la escena representada. Más adelante cuestionaremos la relación imagen-texto y si en ella también acontece cierta subversión.



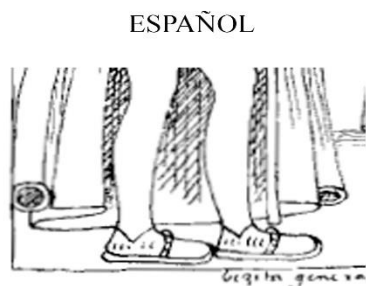
**Cuadro 1:** La presencia de la escritura dentro de las imágenes de WP.

La relación entre imagen y texto se da a partir de una traslación de códigos, término acuñado por Bucher Bernadette, en el libro “La sauvage aux seins pendant” (1977). Esta investigación se centrará en los mensajes visuales de la obra “Grandes

Viajes” (1590-1634) de Theodore de Bry. La autora menciona algunas formas de traslación de códigos que observó durante su pesquisa, nos parece importante emplearlo en nuestro trabajo.

A la imagen no la podemos tocar, no la podemos oler, los efectos sensoriales se disminuyen en una ilustración; lo que de alguna manera se refuerza con la escritura. Ciegamente nos entregamos a los significados/significantes, a los conceptos preestablecidos; bajo los cuales no percibimos nada pero sabemos de qué se trata: el olor de una flor es dulce, la textura espinosa. Más aún, la imagen figurativa no tiene el efecto de expresar una negación. Si quisiéramos representar a un indio sólo podríamos hacerlo a partir de lo que lo diferencia de un español, es decir su negación; en el imaginario de Waman Puma no necesariamente dibuja al indígena desnudo, más bien, lo dibuja sin zapatos para diferenciarlo de los españoles y darle una categoría social. Por último, en relación imagen/texto, el efecto de sustitución o metáfora —lo que ocurre hoy en día y con mayor frecuencia entre la poesía y la fotografía— en la cual una imagen por analogía o asociación será sustituida por una palabra o viceversa, adquiriendo en dicho tránsito un sentido figurado.

La imagen no se limita a acompañar al texto; sobresale de la penumbra, porque contiene información valiosa que el artista coloca inconsciente o consciente, en sus dibujos, a partir del pensamiento andino (GONZÁLEZ; ROSATO; SÁNCHEZ, 2003). Los dibujos adquieren frente al texto “el valor de complacer, enseñar y persuadir al observador” (ADORNO, 1987, p. XXXIII); por otro lado, las ilustraciones tienen la capacidad de confirmar el acontecimiento narrado “la imagen visual quita el elemento de extrañeza o de incredulidad de acontecimientos insólitos” (Ibid., p. XXXIV) verificando en cierta medida los hechos ocurridos.



**Cuadro 2:** Diferencia visual a partir del calzado entre español e indio.

No existen datos exactos sobre la existencia de una tradición artística andina en los trazos del artista y autor Waman Puma, por el contrario, si tenemos algún tipo de conocimiento sobre arte; los trazos del autor tienden a ser bastante occidentales: “la iconografía incaica en el arte del cronista hay que buscarlo a un nivel más profundo que el manifiesto: el estructural” (LÓPEZ-BARALT, 1993, p.11). Dicho de otro modo, mirar los dibujos como un conjunto, leer pero escuchar la voz, detener la mirada en los pequeños detalles, hacer el ejercicio de desenterrar lo originario. Un ejemplo claro de esto, son las ilustraciones de los gobernantes Incas, detengámonos a mirar su vestimenta. Los tocapus<sup>4</sup> tienen un valor político, ritual y social en el Tawantinsuyo en sus diseños geométricos podría, el autor y artista, transmitir un código gráfico propio de la sociedad incaica (FRAME, 2007)

<sup>4</sup> Bordados en vestidos finos y trajes elaborados para la nobleza incaica.



El tercero capitán, Cusi Uanchire / hasta Tambo Inga.

107

**Ilustración 5 (Guamán Poma de Ayala):** El tercer capitán, Cusi Uanchire/ hasta Tambo Inga. Viste un tocapu.

Varios especialistas de Waman Puma de Ayala, sugieren pensar el texto como un sujeto dialogante (GONZÁLEZ; ROSATO; SÁNCHEZ, 2003), nada pasivo, no sólo en relación al lector —quien también es observador en cuanto mira las imágenes— si no en la dinámica de interrelación entre oralidad-texto-imagen; en la cual la escritura, en su condición de poder, estaría por encima de la oralidad y la imagen “[...] todo sistema semiológico se mezcla con el lenguaje [...] somos, más que antes y pese a la invasión de imágenes una civilización de la escritura [...] el sentido no puede ser más que nombrado”(BARTHES, 1964, p.12).



## 2.2 Teorización visual en Nueva crónica y buen gobierno

En este apartado en base a algunas lecturas que realizamos y sobre nuestro propio mirar del artista y autor Waman Puma, mencionaremos algunas claves visuales que pueden mejorar nuestra lectura en cuanto nos acerquemos a sus ilustraciones. Si ojeamos el libro, empezamos a leer el escrito y nos chocamos con las imágenes; a primera vista pueden parecer muy simples, es decir son ilustraciones bastante figurativas que representan realidades concretas (personajes y situaciones). Sin embargo, en su estructura, son láminas llenas de simbolismo, plagadas de un orden espacial y jerárquico de la cultura andina. El lector tendrá una mirada binaria de las ilustraciones, es decir, un primer vistazo que se deja llevar por el acontecimiento reforzado por el texto y otra que inspecciona, más compleja, que implica cierto conocimiento de la cosmovisión andina pero también el esfuerzo de activar el tercer ojo —con esto no me refiero a nada esotérico, sino a la idea de despojarnos de la mirada occidental (nuestros dos ojos), hacia el ojo que se posa sobre nuestro continente América Latina.

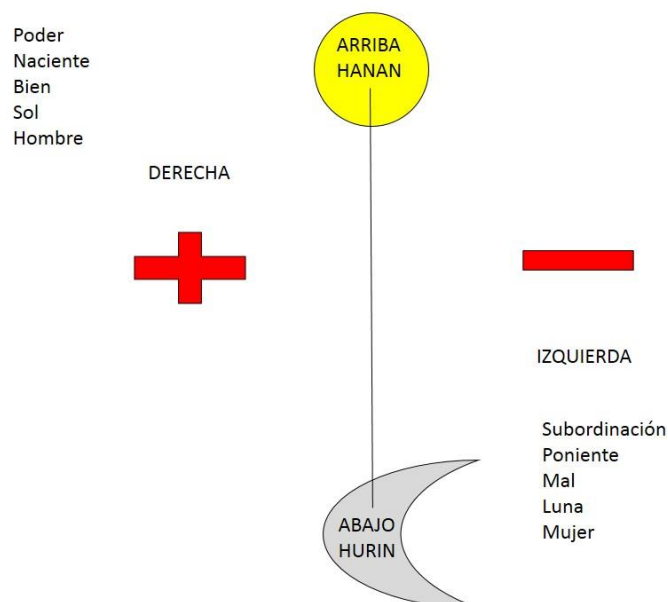
Las dualidades son constantes, el artista delinea una frontera entre lo andino y lo cristiano desde su propio sujeto. La cuestión indígena en los dibujos de Waman Puma, no tiene un vínculo concreto con la expresión artística precolombina o el arte incaico; el asunto se observa de manera estructural, en el pensamiento del autor (cosmovisión andina). Más allá de la técnica, en la distribución y el orden de todas sus partes. El mundo al revés es un diseño reiterativo en la partición de las láminas; cuando se refiere, específicamente, al sistema colonial, los que antes estaban en la cima de la estratificación política (Incas, curacas) ahora están abajo y viceversa. En cuanto al método artístico, es completamente europeo y fácilmente se identifica en la fisonomía de los personajes que esboza con tinta. Además recrea constantemente imágenes religiosas revelando nuevamente uno de los tantos objetivos por lo que Waman Puma se embarca en la empresa de elaborar la crónica, evangelizar.

En el libro “Guamán Poma. Testigo del mundo andino” (2003) los autores propondrán que el artista y autor, a partir de su sentir andino, organiza los elementos gráficos desde la lateralidad “valor a los lados derecho e izquierdo de los seres y a las cosas” (GONZÁLEZ; ROSATO; SÁNCHEZ, 2003, p.42). La metodología que utilizan

es bastante útil en la búsqueda de una teorización visual tangible y sistemática para el análisis de cada imagen que conforma la obra del artista:

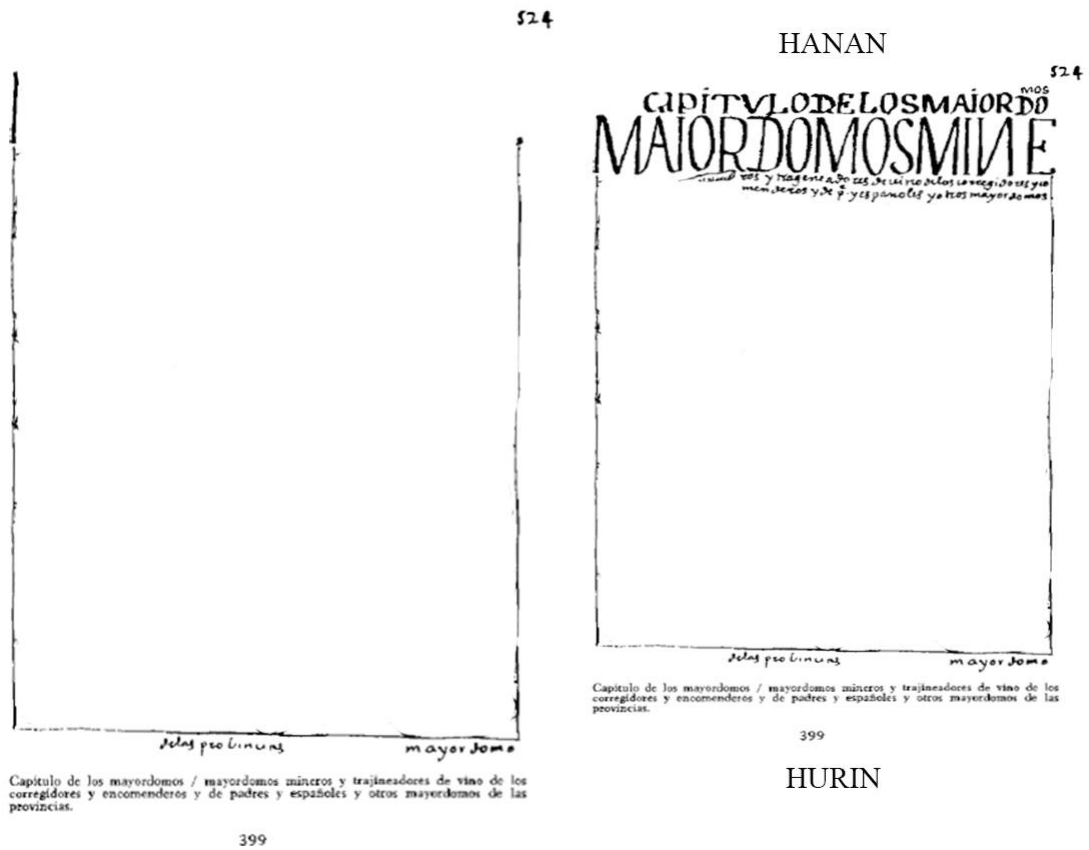
[...] confirmar y sostener que la ubicación de lo representado en ellas no es indiferente, sino que responde a un orden y a un pensamiento indígena jerárquico, en el cual cada personaje, divinidad u objeto está ubicado de acuerdo a constantes valóricas dependientes de su sexo, rango calidad o importancia. Dichas constantes, valores de lateralidad según nuestra denominación, aún permanecen vigentes en las cosmovisiones y en los esquemas de pensamiento de pueblos indígenas del área andina y sur andina” (GONZÁLEZ; ROSATO; SÁNCHEZ, 2003, p.42).

En otras palabras, la lateralidad asume dicotomías espaciales y de sentido (véase el cuadro 3) —derecha e izquierda— estableciendo entre ellas una jerarquización, realidad del sustento del orden social en los andes, dentro del cuadrado o caja que el artista traza encerrando a la imagen (véase cuadro 4). Por añadidura, en la parte de arriba —hanan<sup>5</sup>— de cada uno de los cuadrados, el autor y artista, escribe el título de las ilustraciones respectivamente, esto le daría una categoría superior a la escritura frente a la imagen, en relación al dominio que esta representa. La distribución del espacio, en cuanto a la metodología lateral, genera equilibrio en el bosquejo; todos los elementos se comprometen con los valores positivos o negativos que le proporciona el espacio, existe intuitivamente una norma de composición en el artista andino. Más aún, incorpora, la división política territorial cuatripartita, teniendo como centro al Cuzco, del Tawantinsuyu: chinchasuyu (norte), antisuyu (este), contisuyu (oeste) y collasuyu (sur); las que además continúa relacionando con las dicotomías espaciales y de sentido mencionadas.

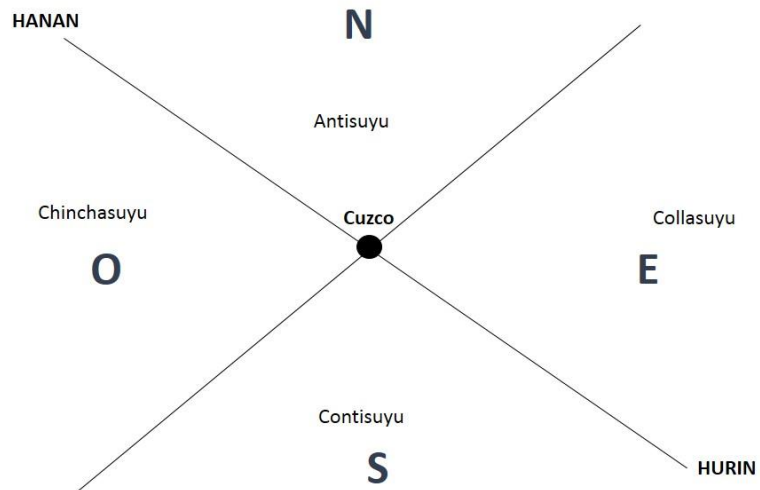


5 Vocablo quechua que en español significa: "arriba".

**Cuadro 3.** Lateralidad arriba – abajo/ derecha- izquierda



**Cuadro 4.** Caja del dibujo y el título dentro de la composición.



**Cuadro 5.** División política y territorial del Tawantinsuyu.

Ideológicamente la connotación de la lateralidad es una herramienta de subversión que subliminalmente se posa encima de nuestros ojos advirtiéndonos sobre un modo particular de pensamiento andino, que se esconde bajo la técnica occidental, pero que desde su silencio consiguió resistir hasta nuestros días.

La metodología de la lateralidad, según los autores del libro “Guamán Poma. Testigo del mundo andino” (2003), tiene un mayor porcentaje en la Nueva corónica, específicamente en el periodo prehispánico. Se desprende de este hecho la división en cuatro categorías:

- 1) Lateralidad explícita (100%)
- 2) Supeditada al centro
- 3) Lateralidad dudosa
- 4) No hay valores de lateralidad

<b>1.- Nueva Crónica (175 láminas)</b>	
a) Láminas con "lateralidad" explícita	17 = 66,9%
b) Láminas donde la "lateralidad" es supeditada al centro	56 = 32%
c) Láminas cuya "lateralidad" es dudosa	2 = 1,1%
d) Láminas en las cuales no se valora la "lateralidad"	0 = 0%
*Las láminas que presentan Lateralidad Dudosa corresponden a los números 43 y 44.	
<b>2.- Buen Gobierno (224 láminas)</b>	
a) Láminas con "lateralidad" explícita	146 = 65,2%
b) Láminas donde la "lateralidad" es supeditada al centro	11 = 4,9%
c) Láminas cuya "lateralidad" es dudosa	21 = 9,4%
d) Láminas en las cuales no se valora la "lateralidad"	46 = 20,5%

**Fotografía 4.** Esquema ilustrativo sobre los porcentajes de lateralidad en NCBG/ “Guamán Poma. Testigo del mundo andina” (2003).

### **2.3. Recomendaciones finales para la lectura visual de la Nueva corónica y buen gobierno**

- 1) Entre los dibujos de la corónica y el lector siempre debe existir un diálogo (GONZÁLEZ; ROSATO; SÁNCHEZ, 2003).
- 2) Cuando se enfrente a la imagen abra los ojos e inmediatamente ciérrelos.
- 3) Luego vuelva a mirar el dibujo, pero haga el ejercicio de colocar su mirada en todos los pequeños detalles que presenta la figura.
- 4) Disfrute de descifrar los trazos del artista y autor.
- 5) Después de mirar interróguese siempre, no pase la hoja, sin ejercitar una mirada crítica. Recuerde que vivimos en un mundo donde nos bombardean de imágenes cotidianamente condicionando nuestra percepción y moldeando nuestras valores estéticos y éticos (RIVERA CUSICANQUI, 2015), es por eso que tenemos que aprender a observar porque nos proporcionará libertad para discernir entre lo real y falso.
- 6) La izquierda del lector, corresponderá a la derecha de la lámina y viceversa (GONZÁLEZ; ROSATO; SÁNCHEZ, 2003).
- 7) De esta manera se establece un diálogo real porque se podrá aplicar la metodología de la lateralidad, dando cuenta del pensamiento andino de Waman Puma.

## MIRAR ES RESISTIR

### 3.1. Sobre el encuentro de Cajamarca: una interpretación visual

En esta sección realizaremos un análisis visual sobre uno de los pasajes más emblemáticos de la historia de América Latina, relatado e ilustrado en Nueva corónica y buen gobierno: el diálogo de Atahualpa– o Atagualpa, tal como escribe el autor– con los españoles en Cajamarca. La ilustración, por analizar, es la número 384 y pertenece a la segunda división temática de NCBG; es decir a la historia de la conquista del Imperio Incaico. Este des-encuentro es denominado de grado cero (CORNEJO POLAR, 1994), pero además significa “el punto en el cual la oralidad y la escritura no solamente marcan sus diferencias extremas sino que hacen evidente su mutua ajenidad y su recíproca y agresiva repulsión” (CORNEJO POLAR, 1994, p.20). Dicho diálogo presagia la intrincada relación entre ambos mandos y el inicio de “densos y confusos procesos de imbricación transcultural” (Ibid., p.22).



Conquista / Atagualpa Inga está en la ciudad de Cajamarca en su trono. Usno / Almagro / Felipe Inca, Inca / Pizarro / Fray Vicente [Valverde] / Usno, Inca. Asiento del Inca / se sienta Atagualpa Inca en su trono.

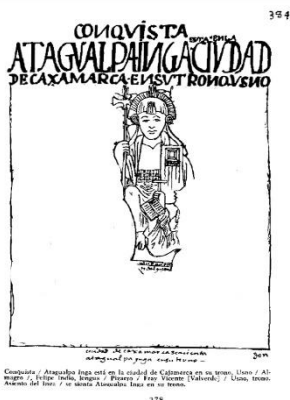
278

**Ilustración 6:** Conquista/ Atagualpa Inga está en la ciudad de Cajamarca en su trono. Usno.

Existen testimonios, en cantidad considerable, de este suceso; la gran mayoría pertenece al lado hispánico. La versión escrita de WP no propone ninguna innovación cuando relata el hecho. En el texto construye la trama de la conquista a partir de la muerte del inca Guayna Capac, quien dejará su reino en manos de su hijo Topa Cusi Gualpa Uáscar cuyo gobierno será derrotado por su hermano bastardo Atahualpa. La vulnerabilidad del Imperio Incaico posibilita la entrada de los españoles desde el puerto de Tumbes hasta Cajamarca, lugar donde se encontraba Atahualpa.

Pues bien, el historiador Virgilio Cabanillas, en su ensayo Retrato de Atahualpa (2000), explica que Waman Puma hará mención e ilustrará al Inca Atahualpa en cuatro ocasiones: 1) “En los baños estaba Atahualpa inca”, 2) “Atahualpa está en la ciudad de Cajamarca en su trono usno”, 3) “Preso Atahualpa Inca” y 4) “Córtale la cabeza a Atahualpa Inca”. Nosotros solo comentaremos el segundo episodio de esta historia: “Atahualpa está en la ciudad de Cajamarca en su trono usno”.

Era la tarde del sábado, 16 de noviembre, de 1532. Atahualpa está en la ciudad de Cajamarca, en la plaza mayor de la urbe, sentado en su trono o usno, alrededor emergen otros personajes, en segundo plano, los españoles: Francisco Pizarro, Diego De Almagro, fray Vicente de la orden Dominica y Felipe o Felipillo (despectivamente). En un tercer plano, rodeando al Inca, están los jefes guerreros o sinchis armados con lanzas y escudos —esbozos circulares que simulan las cabezas de los diez mil indios que acompañaban al Inca—; además de ellos, está el consejo de Atahualpa, los seis apus, representando los cuatro suyus conforme a la organización política incaica.



**Cuadro 6.** Sobre los personajes que participan en la ilustración.

La imagen se inserta en un cuadrado o caja, característica de todas las ilustraciones del artista. Dentro de ella, en la parte superior encontramos el título “CONQUISTA. ATAGUALPA INGA ESTA EN LA CIUDAD DE CAXAMARCA” así como cuatro palabras que se ubican al lado de cada personaje (véase cuadro 7): “Almagro”, “Pizarro”, “Fray Uicente” y “Felipe, yndio lengua”. Paralelamente, están incluidas dos palabras más que hacen referencia a objeto y lugar: “usno, aciento del Ynga” y “ciudad de Caxamarca se acienta Atagualpa Ynga en su trono”.

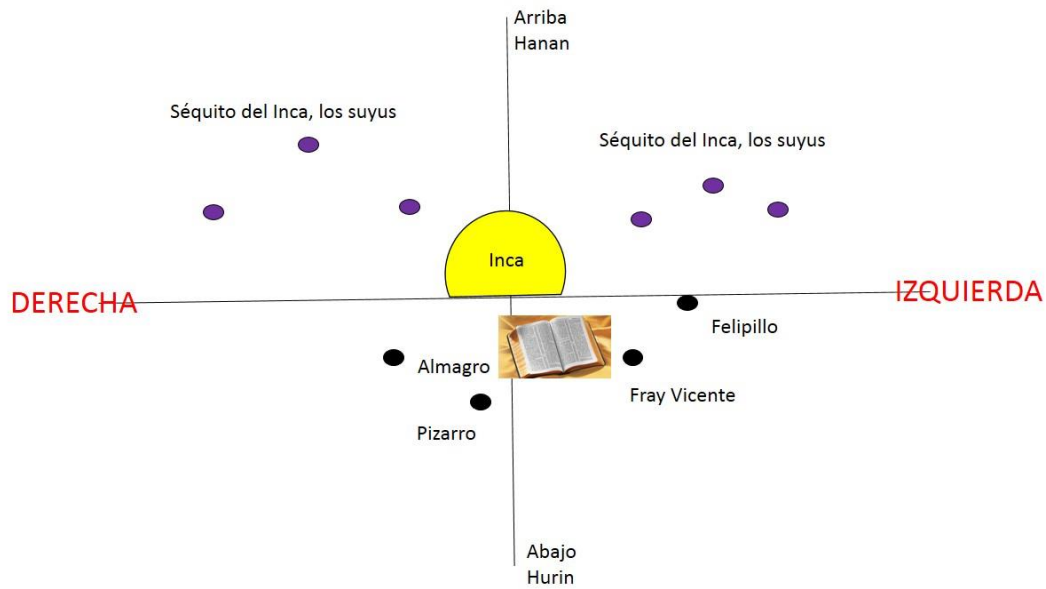


**Cuadro 7.** Palabras insertadas en la escena.

Atahualpa en la escena, ocupa el lado céntrico de la imagen, permanece inmóvil, sentado; su mirada es desconcertante y pareciera estar perdida en el horizonte como si estuviera presagiando lo que vendrá, una mirada incierta hacia el futuro. La posición central del Inca, según la metodología de la lateralidad, le daría un valor de autoridad máxima; por otro lado si cortamos la imagen por la mitad observamos que él no sólo ocupa un lugar céntrico, sino, que también está en la parte superior de la imagen, en el hanan, más cerca de su padre el Sol, divinidad máxima de poder de la cosmovisión andina. El Inca está en silencio, su boca está cerrada en contraposición por ejemplo a la de Felipillo o a fray Vicente, el gesto de los labios del Atahualpa parecieran de dolor. Retomando la idea de la mirada perdida en el horizonte, esto puede interpretarse además como el último atardecer de la civilización Inca, Atahualpa representaría a ese dios Sol o Inti imperecedero a medida que la noche (colonización) cae y él se oculta esperando retornar. En su reingreso —mito de Inkarrí<sup>6</sup>— untaría todas sus partes, desmembradas y esparcidas por el territorio peruano después de su muerte, volviendo más fuerte para instaurar el orden en todo el Tawantinsuyo.

<sup>6</sup> Inkarrí es el personaje de un mito andino post-hispánico. Él es quien reconstruirá el territorio andino tras su destrucción política en el siglo XVI.





**Cuadro 8.** El atardecer del Imperio incaico, la teoría de la lateralidad.



**Cuadro 9.** El gesto del Inca y de su séquito, por otro lado los españoles.

Waman Puma de Ayala representa al gobernante Inca al detalle, su presencia es esplendorosa, está vestido de guerra. La descripción, o resumen, que sigue a continuación fue elaborado a partir de las investigaciones de los autores González, Rosato, Sánchez (2003) y Frame (2007): En la cabeza el Inca tiene una diadema inserta con símbolos de su rango y adornada con plumas, también usa orejeras. En sus manos lleva un escudo y un arma con un asta de madera; su traje está decorado con un tocapu de seis franjas. Los pies del inca están desnudos, tiene uno descubierto el derecho, de igual manera dentro de la ilustración apreciamos otro pie descalzo, el de uno de su séquito, en la parte inferior derecha. Este elemento, la desnudez de los pies, contrasta con los calzados que llevan los españoles y el traductor Felipillo.



**Cuadro 10.** Detalle de la vestimenta del Inca.



**Cuadro 11.** La desnudez de los pies del Inca y uno de sus soldados, frente a los zapatos de Felipillo y Pizarro.

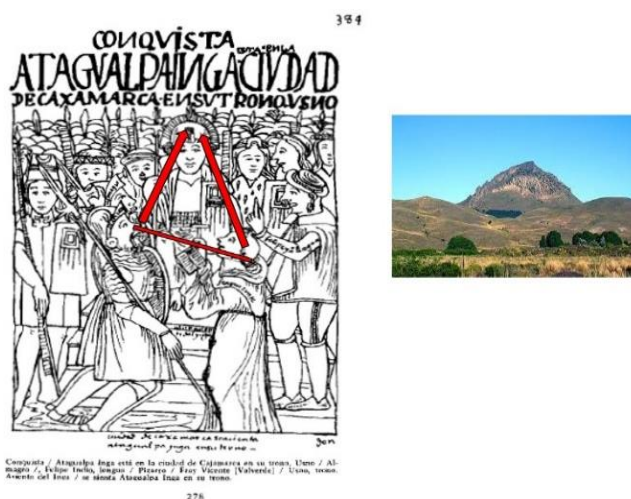
Felipillo es un personaje indígena particular, es quien “recibe” a los españoles en el puerto de Tumbes y desempeñará la función de traductor en la empresa de la conquista. En la escena muestra una vestimenta española, sin embargo mantiene las orejeras así como la nariguera; podríamos inferir, que él ya estaba encajado en todo el proceso de transculturación que se dio entre españoles e indios durante la Colonia. Felipe se dirige al Inca, traduciendo lo que fray Vicente arrodillado y posicionado en la parte inferior (hurin) de la ilustración, intenta comunicar a Atahualpa. En este diálogo vemos al traductor con el dedo índice de la mano izquierda levantada, como si estuviera cuestionando algo; no obstante el Inca y su séquito no dan ninguna respuesta, prefiriendo el silencio.

Respecto a Fray Vicente, lleva en su mano izquierda la biblia y la dirige hacia Atahualpa mientras que en su mano derecha porta una cruz: “que fuese su amigo y que adorase la cruz + creyese el evangelio de Dios, y que no adorase en nada, que todo lo demás era cosa de burla (DE AYALA GUAMÁN POMA, 1980 [1612], p. 279), a lo que

responde el Inca, lo siguiente: “que no tiene que adorar a nadie sino al sol que nunca muere ni sus guacas y dioses, también tienen en su ley, aquello guardaba; y preguntó el dicho inga a fray Vicente quién se lo había dicho” (DE AYALA GUAMÁN POMA, 1980 [1612], p. 279). La biblia es un elemento importante en toda la representación, examinamos incluso que tiene una posición central dentro de la composición; sin embargo, siguiendo la metodología de la lateralidad, trazando una línea divisoria en el centro de la ilustración, la posición de la biblia adquiere un plano subordinado (véase cuadro 8), ya que pertenecerá al hurin (abajo). Por sí solo, el breviario, tiene una ideología religiosa y política que representa a occidente, es el icono de la conquista, frente a ella — en la imagen, sin seguir el texto que la acompaña— inferimos que no hubo ningún diálogo porque la contraparte tiene un gesto de silencio o mejor dicho de extrañeza.

En cuanto a Pizarro y Almagro se presentan frente al Inca arrodillados, apenas se logra ver el perfil de Almagro; entretanto vemos completa la imagen de Pizarro, su gesto afirma sorpresa; tiene barba, vestimenta española y zapatos —características típicas que diferencian en el trazo la representación de un español— y un arma de metal. Ambos se ubican en el lado inferior de la imagen es decir hurin, un estatus por debajo del Inca.

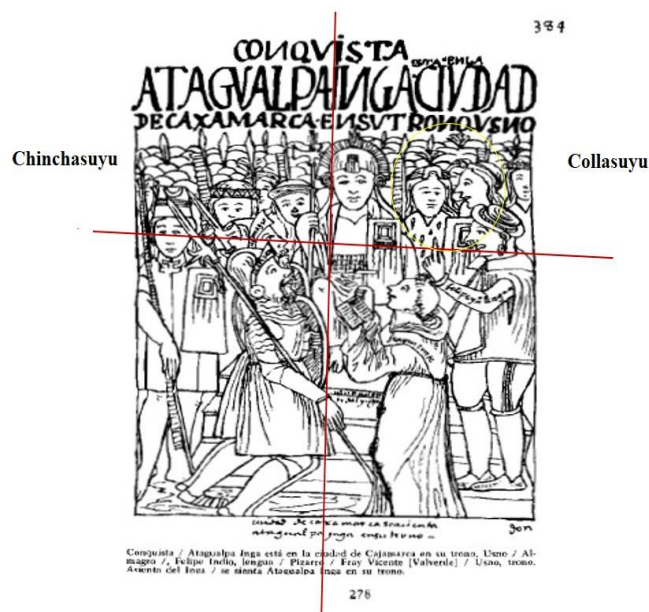
Visualmente en la relación Pizarro-Atahualpa-fray Vicente (los actantes principales de la escena), se delinea una recta imaginaria en forma de triángulo que parte de la mirada de Pizarro o bien de fray Vicente hacia un único sentido, la mirada frontal del Inca. Esta figura, la del triángulo, puede aludir también a la idea del Apu, los cerros, los andes, la relación entre hombre y naturaleza perenne en la cultura andina.



**Cuadro 12.** Relación Pizarro- Atahualpa – fray Vicente.

A partir de aquí queremos apagar aún más el texto, no les contaremos el final que relata el autor y cronista en el escrito (o grito) que acompaña el dibujo 384, hemos dado cuenta de por lo menos los elementos visuales más relevantes en la lámina. Esta es una representación aparentemente reposada del encuentro entre dos mundos “esta es una imagen idílica de lo que fue el encuentro [...] para que el rey no llegase a molestarse con la masacre difícilmente justificable, esta lámina presenta el instante previo al desastre” (GONZÁLEZ; ROSATO; SÁNCHEZ, 2003, p.265). En líneas generales el ingenio visual, desde el pensamiento andino del autor, a partir de la lateralidad sigue cierto orden respecto a la posición central y hanan del Inca. En cuanto a los españoles y el fraile el artista le guarda un lugar inferior o hurin dentro de la composición siendo coherente con su sentir andino.

Al mismo tiempo, el séquito del Atahualpa rompe el orden de esta lateralidad— entre izquierda y derecha— desobedeciendo su ubicación jerárquica; por ejemplo, al lado derecho aparece un representante del collasuyu, siendo su posición original a la izquierda. Por otro lado, aparece en la ilustración el abuelo de Waman Puma —quien viste un traje con un diseño de diamantes (véase cuadro 13), modo habitual del autor para personificar a sus parientes (GONZÁLEZ; ROSATO; SÁNCHEZ, 2003) — perteneciente al chinchasuyu en el lado izquierdo, en cuanto le corresponde el derecho. Todo esto plantearía un caos dentro de la imagen, más aún, la alteración y vulnerabilidad política en la sociedad Inca debido a las guerras por el poder, previas a la llegada de los españoles, entre Huáscar y Atahualpa.



**Cuadro 13.** Caos en el Imperio Incaico, desorden de la lateralidad.

Finalmente, otro aspecto interesantísimo, es la respuesta del Inca y de su séquito que se infiere desde el trazo de los labios cerrados, silencio RESISTENCIA, si no me dice nada cómo le respondería; a razón de la escritura, encarnada en el libro ósea la biblia. Este es el inicio que asocia escritura a poder, claro no está implícitamente colocado en lo visual, se deduce entonces “el triunfo inicial de la letra es en los Andes, la primera derrota de la voz” (CORNEJO POLAR, 1994, p.59) pero no de la imagen.

### **3.2. Hacia un debate decolonial de la imagen desde la Nueva cronica y buen gobierno**

Hemos ido desatando a lo largo de cada episodio de este trabajo algunas luces sobre nuestra propuesta final, entender los trazos del autor y artista, más allá de la técnica, como un constructo de pensamiento originario. A medida que transcurría el proceso de escritura desde el proyecto previo, a la elaboración de esta investigación, nos interrogamos bajo qué teoría podríamos colocar la mirada particular de Waman Puma. Fue arduo, lo es aún, me siento incluso como el mismo autor y artista arañando mientras escribo —o mejor dicho mecanografiando—, en cuanto quisiera decirlo todo con otro lenguaje.

Disculpen por escribir así en este tono tan personal, quizás la academia no me lo permitan, pero el pensamiento académico es demasiado circular “¿Desde dónde hablamos cuando despotricamos contra la cultura occidental?” (RIVERA CUSICANQUI, 2012, p.239) y si hablamos de decolonizar, para ser coherentes debemos salir de ese círculo. Por tanto quisiera hacer de este capítulo más que teórico, reflexivo, recogiendo aquellas ideas, de los apartados anteriores y colocados a propósito, que sitúan la propuesta visual de Waman Puma de Ayala afín a la decolonidad de la imagen.

Empecemos entonces, en primer lugar, el término decolonial no puede separarse del colonial. Apenas surge la palabra colonial, inmediatamente lo relacionamos con el “Encuentro de Atahualpa en Cajamarca”, pues fue uno de los episodios emblemáticos de todo el proceso de colonización en todo el Abya Yala. Fueron alrededor de 30 años de guerras, el descenso de millones de indígenas y la supremacía de un nuevo orden político, social y económico a favor de los conquistadores. Empezaron con la conquista espiritual, a partir de la evangelización de todo el Tawantinsuyo, extirpando el pensamiento religioso indígena — sus huacas<sup>7</sup> e ídolos que en su antropomorfismo, seguramente espantaban a los españoles quienes creían ver al demonio—, todavía más impusieron la escritura y un nuevo idioma, el español. La lengua de Castilla, el idioma oficial del territorio conquistado, palabras masticadas hacia afuera; distantes al quechua u otros idiomas originarios que son más guturales —hacia dentro— el cual sería de mayor esfuerzo propagar. Cómo podrían alfabetizar, siendo los mismos españoles conquistadores, analfa-

<sup>7</sup> Huaca del quechua wak'a; santuarios, ídolos y templos sagrados.

betos también. Es aquí donde el arte juega un papel importante de adoctrinación cristiana “porque a través de las pinturas los indios se conmueven mucho más que con los sermones”(VAN DE GUCHTE, 1992, p.143).

Fue entonces que al Perú empezaron a llegar pintores europeos para enseñar a los pobladores originarios técnicas de pintura y dibujo; los otros, necesitaban que nosotros produjéramos arte religioso pues era una manera de imponer la ideología cristiana-europea en nuestro territorio. A mayor cantidad de imágenes relacionadas con la religión, más incorporábamos aquello que decían. Dicho de otro modo, a la par a los métodos de represión y violencia directa, el poder empezaba a adentrarse europeizando las imágenes (QUIJANO, 1992) o iconografías autóctonas, implantando una cultura visual occidental.

En definitiva tenemos la certeza de que la visualidad de las culturas prehispánicas no fueron simplemente rayas y líneas sino que venían acompañadas de un pensamiento autóctono, de una forma de concebir el mundo. El imaginario indígena colonizado daría como resultado un arte híbrido y mestizo, que silenciosamente se confrontaba a occidente, desde el contenido, a partir del pensamiento, por debajo de los límites de la captación, instalándose como RESISTENCIA; este es el caso concreto del autor y artista Waman Puma.

El vocablo descolonizar—entre otras vertientes que se instituyen a partir del paradigma colonial, aparece en la segunda mitad del siglo XX— se refiere al proceso de independencia política de un territorio frente a una nación extranjera que la somete social, política y culturalmente. Se manifiesta a raíz de las luchas por la independencia en países africanos y asiáticos, entre los años 50 y 60; algunos autores pioneros son Frantz Fanon, Aime Cesaire entre otros. Durante la década del 70’ en América Latina, el Caribe y Estados Unidos pueblos originarios y migrantes encontraran en el concepto un respaldo y mediante organizaciones civiles pretenderán reivindicaciones raciales y políticas. A continuación, el término se expande durante los ochenta; sin embargo adquiere un nuevo giro que tiene que ver con la comprensión de la descolonización a partir de un conjunto de conocimientos, es decir desde una epistemología: la decolonialidad.

La colonialidad del poder, denominada así por Aníbal Quijano (1989), denuncia la continuidad de los procedimientos coloniales de dominación, luego del fin de las administraciones coloniales y da cuenta de que estas prácticas aún se encuentran vigentes en la modernidad; manifestándose en procesos verticales fundamentados en la raza que penetran las relaciones sociales y políticas. Walter Dignolo (2003), por su parte, amplía esta definición hacia otros campos, en una triple dimensión: poder, ser y saber. Asimismo alega que la colonialidad es el lado oscuro y necesario de la modernidad. Ambos, en conjunto con otros estudiosos más forman, en los 90, el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (GLAES): Modernidad-Colonialidad.

Todo esto, para explicar en resumidas cuentas lo colonial; lo que nos interesa manejar con claridad es el término decolonial, desde la perspectiva del arte para abordar a partir de ahí, la visualidad decolonial en Waman Puma.

El libro “Estéticas decoloniales” (2012) de Pedro Pablo Gómez y Walter d. Dignolo, es una herramienta útil y didáctica para hacer una revisión del término, pero a la vez cuestionar la función del arte en América Latina. Las estéticas decoloniales se cultivan desde de la herida colonial, que el arte occidental oculta, por tanto “desobedecen las reglas artísticas y las reglas de búsqueda de sentido [...] buscan decolonizar los conceptos del arte y la estética [...] para liberar la subjetividad en los procesos del hacer y sus productos tanto como en su entendimiento” (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p.10). Además nos inducen a tener las agallas para reafirmarnos en lo nuestro y “crear nuestras propias genealogías de pensar y de ser” (Ibid., p.14). Tienen la idea, en contraparte a la definición estética, de “liberar la aesthesis” (Ibid., p.12), fundamental en el proceso decolonial debido a que significa el retorno a lo perceptivo, ósea a la experiencia sensorial, borrando la huella de aquel tratado aristotélico —la Poética— que determinará las bases del sentir y el procedimiento artístico canónico: “En este sentido, las estéticas decoloniales no serán una nueva forma de colonización de la estética sino que, al liberar la aesthesis, promueven la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético”(Ibid., p.14).

Otra de las perspectivas metodológicas decoloniales para abordar a Waman Puma, empero en el ámbito específico de la mirada es el libro “Sociología de la imagen: Miradas



ch'ixi desde la historia andina” (2015) de la autora Silvia Rivera Cusicanqui. En la obra considera que la crítica se ha ceñido respecto al valor interpretativo de la imagen y únicamente lo valora como verdad histórica, restando el valor interpretativo que merece; incluso mucho más en el siglo XXI, del consumismo visual potente; ¡tenemos que aprender a mirar! porque mirar es “un modo de entender lo no dicho por la sociedad” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p.14). El sujeto en solitario es quien coloca o alza la mirada sobre las cosas—y con esto, inconscientemente o no, atesora “el primer gesto de resistencia”(Ibid., p. 312)—, la cuestión es desde qué perspectiva está mirando, hay que despojarse del lenguaje dice la autora, decolonizar el conocimiento hacia otro que active el hemisferio izquierdo, es decir el de los sentidos, a medida que la percepción reactualize “la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales” (Ibid., p. 23).

En síntesis la decolonidad se acciona desde el pensamiento y actúa mediante la RESISTENCIA, abriendo mil y un caminos que se desentienden de lo colonial, de lo hegemónico. Waman Puma sobre acoge esta propuesta en la medida que hace uso subversivamente de la metodología de la lateralidad en sus imágenes; cuando dibuja lo hace desde el orden andino representando la verdad poco aparente, la técnica artística es lo que menos importa aquí, sino la huella de la continuidad de ese otro mirar que no fue extirpado. Por tal motivo, el autor y artista, forma parte de lo que sería el inicio de una genealogía decolonial de la imagen en el Perú.

## CONCLUSIÓN

Las dinámicas sociales determinadas por las prácticas de poder del pasado se mantienen hasta la actualidad en todo el Abya Yala; claro, los colonizadores son distintos y nosotros hemos cambiado, en el sentido de que racialmente no somos ni uno ni otro, somos todos. Más aún, los líderes y gobernantes posteriores a la conquista, la colonia, el virreinato y la actual república no mostraran ningún interés por el desarrollo de nuestras naciones, velando únicamente por su propio beneficio y enriquecimiento.

Anclarnos en la visualidad de Waman Puma de Ayala nos permite tener una perspectiva diferente del presente visual. Hemos encontrado nexos que advierten a los nuevos narradores visuales del siglo XXI que la crítica al sistema de poder debe estar vigente en la imagen, subliminal o tácitamente, y mucho más si la estampa hoy en día es vulgarizada, trastocada por ese otro que la moldea a su antojo. En ese sentido proponemos un paralelismo vigente entre las imágenes del cronista y las instantáneas de jóvenes fotógrafos, que van más allá del simple click generando un discurso crítico propio, un testimonio visual de la realidad. Discursos que deberán ser interpretados a partir de epistemologías afines tal como la decolonidad.



Conquista / milagro del Santo Santiago Mayor, apóstol de Jesucristo / en el Cuzco.

295

**Ilustración 7 (Guamán Poma de Ayala, 1980 [1612]):** Conquista/ milagro del Santa Santiago Mayor, apóstol de Jesucristo/ en el Cuzco.



**Fotografía 5:** De la serie Limaq, Centurión Gómez.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Rolena. **Cronista y príncipe: la obra de don Felipe Guamán Poma de Ayala**. Lima: Pontificia Universidad Católica, 1989. 276 p.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira Ciência Política**, Brasília, n.11, mai-ago 2013. Disponible en: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010333522013000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010333522013000200004&lng=en&nrm=iso)>. Acceso: 25 mayo, 2018.
- BALLESTEROS, Manuel. Dos cronistas paralelos: Huamán Poma y Murúa (Confrontación de las series reales gráficas). **Anales de Literatura Hispanoamericana**. Madrid, Vol. IX, n. 10, p. 16-23, 1981. Disponible en: <[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjwXZmR9e\\_eAhVFg5AKHcO1DYkQFjAAegQICRAC&url=https%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FALHI%2Farticle%2Fdownload%2FALHI8181110015A%2F24432&usq=AOvVaw3ZRb8ToR-hH0gu8\\_aqt09U](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjwXZmR9e_eAhVFg5AKHcO1DYkQFjAAegQICRAC&url=https%3A%2F%2Frevistas.ucm.es%2Findex.php%2FALHI%2Farticle%2Fdownload%2FALHI8181110015A%2F24432&usq=AOvVaw3ZRb8ToR-hH0gu8_aqt09U)> Acceso: 25 noviembre, 2018.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- CABANILLA, Virgilio. **Imagen de la muerte: Primer Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Humanidades, UNMSM, 1-4 de noviembre de 2004**. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004. 338 p.
- CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**. Lima: Horizonte, 1994, 223 p.

- CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015. 352 p.
- DE AYALA GUAMÁN POMA, Felipe. **El primer nueva corónica y buen gobierno:** Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno con traducción del qhichwa por Jorge L.Urioste. México: Siglo XXI, 1988[1613].
- DE OLIVEIRA, Bruno Elías Gomes. **VARIANTES SIN CONTENIDO TERRITÓRIOS, ESPECULAÇÃO ESTÉTICA E VISUALIDADES DECOLONIAIS NA AMÉRICA LATINA.** 2016. 104 f. Tese (Maestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos, Instituto Latino-americano de Arte, Cultura e História (ilaach), Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz do Iguaçu, 2016.
- FRAME, Mary. Lo que Guamán Poma nos muestra, pero no nos dice sobre el Tukapu. **Revista andina.** n. 44, p. 09-69, 2007. Disponible en: <<http://revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra44/ra-44-2007-01.pdf>> Acceso: 10 octubre, 2018.
- GÓMEZ, Pablo Pedro; MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales. Sentir. Pensar. Hacer en Abya Yala y la gran comarca.** Bogotá: Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. 88 p.
- GONZÁLEZ, Carlos; ROSATI, Hugo; SÁNCHEZ, Francisco. **Guamán Poma. Testigo del mundo andino.** Santiago: LOM Ediciones, 2003. 606 p.
- GRUZINSKI, Serge. **La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019).** Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Omaira. Tiempo de indias: crónicas e imágenes del nuevo mundo y la expresión literaria latinoamericana. **Sapiens. Revista Universitaria de Investigación**. Venezuela, n. 1, p. 213-225, 2008. Disponible en: <  
<http://www.redalyc.org/pdf/410/41011135011.pdf>> Acceso: 05 abril, 2018.
- LEÓN, Christian. Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. **Aisthesis**, Santiago, n. 51, p. 109-123, 2012. Disponible en: <  
<http://revistaaiesthesia.uc.cl/index.php/rait/article/view/274>>. Acceso: 20 abril, 2018.
- LEONETTI, Francesca. Las crónicas de Indias: fronteras de espacios y confluencia de géneros. **Centro Virtual Cervantes**. España, p. 219-331. Disponible en:<  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/25/25\\_319.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/25/25_319.pdf)> Acceso: 16 mayo, 2018.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes. **Guamán Poma, autor y artista**. Perú: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1993. 203 p.
- LÓPEZ LENCI, Yazmín. **Caminha guaman poma en la guaira: tránsitos culturales en América Latina**. Foz do Iguacu: Universidade Federal de Integração Latino-Americana, 2014. 59 p.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl. La crónica india. **La Prensa**, Lima, 1994. Disponible en: <  
[http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado\\_quechua/la%20cronica%20india01.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado_quechua/la%20cronica%20india01.htm)> Acceso: 14 junio, 2018.
- RAMA, Ángel. **La ciudad Letrada**. Montevideo: Arca, 1998. 126 p.

- **SCOTT, James. Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos Ocultos.** México: Era, 2000.