

De Guamán Poma a *La teta asustada*: vestigios de una historia de asimetría cultural

Rita Diogo

Universidad del Estado de Río de Janeiro, UERJ

Resumen

El objetivo de nuestro trabajo es presentar algunos de los rasgos que contribuyen para la constitución de las modernidades periféricas en América Latina. Para ello, partiremos del concepto de real-maravilloso acuñado por Alejo Carpentier (1949), presentando la vigencia del mismo en la caracterización de las culturas latinoamericanas de hoy, teniendo en cuenta que dicho concepto nace de la conciencia de la asimetría cultural que hay entre países de pasado colonial y los de tradición imperialista. Así, nuestro análisis empieza por las imágenes de Guamán Poma en su *Crónica y Buen gobierno* (1614), las cuales pondremos en diálogo con las imágenes contemporáneas de la película *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa. Si con las primeras, su autor nos brinda el primer film de la Conquista del Perú, las segundas nos hablan de los vestigios de dicha Conquista en la modernidad de nuestro continente, al tiempo que pone en escena una historia hecha ruinas (BENJAMIN, W. 1985), cuyos destrozos, aunque reprimidos por la historiografía occidental, siguen latentes en el imaginario de nuestros pueblos y ganan vida a través de sus lenguajes y comportamientos.

El presente trabajo es un intento de aproximación a algunos de los rasgos que caracterizan las modernidades periféricas latinoamericanas. Desde luego, hay que considerar en este contexto el evidente desfase entre los países de tradición imperialista y los de tradición colonialista, que genera en estos últimos una asimetría cultural que muchas veces nos parece insalvable. Dicha asimetría resulta, a su vez, en la búsqueda de diferentes estrategias artísticas que puedan dar cuenta de su superación: antropofagia, carnavalización, calibanismo, transculturación, traducción cultural, entre otras. Por medio de ellas, el arte latinoamericano a la vez que se inserta en el contexto de la modernidad preserva sus tradiciones y su historia, encuentra al fin una manera de sobrevivir ante la autoridad del discurso hegemónico.

En el prólogo a *Écue-yamba-ó*, Alejo Carpentier da la medida del conflicto del artista latinoamericano que se ve entre la necesidad de ser vanguardista, conquistando así autoridad enunciativa, y el deseo de dar continuidad a un exitoso camino literario que ya se venía trazando a través de la novela regionalista, como podemos observar en el fragmento que sigue:

Había, pues, que ser “nacionalista”, tratándose, a la vez de ser “vanguardista”. *That’s the question...* Propósito difícil, puesto que todo nacionalismo descansa en el culto a una tradición y el “vanguardismo” significaba, por fuerza, una ruptura con la tradición”. (Carpentier, 2002: 09-10)

No por coincidencia, Carpentier repite el mismo conflicto hamletico que en los años 20 Oswald de Andrade retoma en su *Manifiesto Antropofágico*, cuando afirma “*Tupi or not tupi, is the question...*” (1928). Decimos no por azar, ya que más adelante, al escribir *El reino de este mundo* (1949), también el escritor cubano va a apropiarse antropofágicamente del surrealismo europeo convirtiéndolo en lo que va a nombrar “real-maravilloso”. Al ver lo maravilloso como parte del cotidiano de América Latina, presente en sus cultos religiosos, en sus fiestas populares, en sus

leyendas y cuentos, Carpentier logra alcanzar lo moderno a través de lo arcaico a la vez que prueba que la relación que existe entre estos términos es, en los contextos periféricos, mucho más de diálogo que de oposición.

Por otro lado, este diálogo antropofágico entre lo arcaico y lo moderno es tan solo una de las fases de culturas marcadas por la mezcla, por lo heterogéneo, por la convivencia de diferentes tiempos-espacios que llevan a Carpentier a relacionar lo real-maravilloso con lo barroco. Estamos pues, ante temporalidades disonantes, que subvierten las jerarquías, donde siguen conviviendo siglos de historias, aunque de forma conflictiva, con el presente, de modo de permitirnos encontrar afinidades entre el contexto de la obra de Guamán Poma de Ayala y las escenas de una película contemporánea como *La teta asustada*.

La utopía antropofágica de Guamán Poma de Ayala

Confirmando la antropofagia como estrategia de sobrevivencia cultural en contextos periféricos y, en este sentido, que trasciende la fecha y el espacio del Modernismo de Oswald, Guamán Poma de Ayala en su *Crónica y Buen Gobierno*, “devora” un tradicional género europeo, la literatura de *regimene principium*, y la convierte en un instrumento de denuncia de la explotación colonial y a la vez en un espacio de propuesta utópica de un nuevo mundo andino.

Según López-Baralt (1984: 71), una las modalidades más importantes de este género en el Siglo de Oro era la emblemática política, diseños alegóricos con lemas explicativos, que surgen a principio como un arte elitista hasta asumir el carácter evangélico de verdad ilustrada. En el siglo XVII, el Concilio de Trento, sesión XXV, establece la conveniencia del uso de las imágenes en la propagación de la fe, restaurando así el papel fundamental que las ilustraciones desde siempre jugaron en el arte de la memoria. Durante la Contrarreforma, los emblemas fueron formas asequibles que llevaban a todos, analfabetos y niños, las verdades éticas y religiosas, de modo que el encuentro entre la vieja tradición de *regimene principium* y la política tridentina establece las ventajas de la comunicación visual sobre la escrita.

En cuanto a la primera, la literatura de *regimene principium*, Guamán Poma la devora entre otras formas, cuando se autotitula consejero del rey, ya que aquel género tenía entre sus características “un énfasis marcado en la educación y consejería real” (Burn, apud López-Baralt 1984: 70), a fin de perfeccionar a la persona del príncipe. Al hacerlo, el autor andino conquista paralelamente una autoridad enunciativa desde la cual propone su utopía americana a la vez que denuncia a los colonos a través de su programa de buen gobierno.

Para ello, Guamán Poma utiliza los seculares *topoi* de vicios y virtudes, tradicionalmente asociados a la literatura de protesta social en Occidente (López-Baralt 1984: 75): en el primero de estos, establece una correspondencia entre la conquista y lo que la cultura andina conoce como *pachacuti* o terremoto cósmico (literalmente, “mundo al revés”). Es decir, una vez más, el autor se apropia antropofágicamente de un *topos* europeo, la idea del mundo al revés, devorándolo desde una concepción nativa milenarista, la de mundo cíclico; en ambos casos, el cataclismo se anuncia como una proliferación de vicios. De acuerdo con el segundo *topoi*, los vicios florecen cerca del fin del mundo, pues todo *pachacuti* señala el fin de un orden y el inicio de otro. En tercer lugar, los vicios se multiplican con el paso de la Edad de Oro. Por fin, nos presenta el *topos* de mayores consecuencias políticas: los vicios triunfan con un mal gobernante, y las virtudes con uno bueno. Sin embargo, Felipe III no tiene la culpa del triunfo de los vicios en la Colonia, pues está lejos y sus intermediarios lo mantienen mal informado, lo que justifica que él, Guamán Poma, se presente como su consejero, cuya obra le servirá al rey de advertencia para que una nueva era de virtudes pueda establecerse en el Nuevo Mundo.

Dando continuidad a su estrategia antropofágica, el autor andino se apropia del cristianismo en tanto criterio civilizatorio para denunciar las conductas nada cristianas de los colonos y criollos, encarnación de vicios como los de la soberbia, la lujuria, la ira o la envidia. Por la síntesis de situaciones concretas, sus dibujos son verdaderos emblemas políticos representativos de la opresión, la injusticia y la explotación indígena.

En este sentido, el valor evangelizador de los emblemas políticos europeos se convierte en un discurso subversivo que invierte jerarquías, transforma el centro en periferia y la periferia en centro, a punto de transformar un indio en un consejero del rey. Lo mismo ocurre, por ejemplo, respecto a las imágenes y a la fuerza que ganan frente a la precariedad del discurso escrito, donde las marcas de una lengua esencialmente oral, el quechua, se confunden con las letras del alfabeto español. Por otro lado, el carácter insólito de los hechos que denuncia aproxima su texto a lo inverosímil, lo que solo el poder mimético de las imágenes puede corregir y paradójicamente ratificar.

Sin embargo, la naturaleza también precaria de estas imágenes, semejantes a dibujos infantiles, si por un lado acaba por comprometer dicha verosimilitud, por otro se contrapone y, al mismo tiempo, rompe con la mimesis aristotélica celebrada por los artistas del Siglo de Oro español.

En este sentido, la precariedad del contexto del cual la obra de Guamán Poma se ocupa se refleja en la técnica que utiliza para expresarlo. La misma imperfección que siglos después el cine del Tercer Mundo (Espinosa, 2000), ahora como parte de un proyecto político-ideológico frente a la perfección de la industria hollywoodense, va a reivindicar al traducir cinematográficamente el subdesarrollo. O sea, aunque retrospectivamente, podemos decir que *Crónica y Buen Gobierno* forma parte de una tradición figurativa latinoamericana, cuyas imágenes contribuyen para la construcción de una memoria y una historia periféricas.

La teta asustada y la imagen como ars memoria

El film *La teta asustada* (2009), de Cláudia Llosa, se suma a dicha tradición al conjugar la denuncia de situaciones de opresión social y el deseo de liberación. Aquí, sin embargo, estamos ante un contexto en el cual narrativas totalizantes de carácter utópico y nacional explotan en una multiplicidad de voces que reivindican la legitimidad de sus respectivos discursos, cuyo foco se desplaza hacia nuevas categorías, tales como las de raza, género, sexualidad o religión.

En este sentido, la trama de la directora peruana no se centra en el período que abarca las luchas revolucionarias de Sendero Luminoso, apenas sutilmente aludida en algunos pasajes, sino que gira alrededor de una de sus innúmeras consecuencias en el presente. Es decir, en el lugar de la concientización política del Tercer Cine que nos llevaría a nosotros, pueblos latinoamericanos, a la revolución, el filme de Llosa se dirige hacia las heridas, aún abiertas, de luchas que si un día se consideraron legítimas, han perdido su sentido en el contexto de la globalización. En efecto, tanto la literatura como el cine iberoamericanos contemporáneos vienen dedicándose a revitalizar la memoria de tiempos de opresión y violencia, poniendo el sufrimiento de sus víctimas sobre los ideales revolucionarios por los cuales lucharon, a la vez que plantean la legitimidad de los que ruegan por justicia ante la pérdida de sus familiares.

La expresión “teta asustada” es una traducción de la antropóloga Kimberly Theidon (<http://www.terra.com.pe/noticias/noticias/act1659267/2/es-sueno-para-cualquier-investigador-que-tu-trabajo-motive-demas-html> consultado en 20/11/2010) a lo que se suele designar en quechua por “leche de miedo”, respecto a la creencia que surgió durante los años de terror en Perú, que consistía en pasar a los hijos la “leche de ira”, “de preocupación”. Al elegirla como tema de su filme, la directora peruana pone en escena una historia de violencia estrechamente relacionada con el género femenino y con la etnia indígena que entronca con la historia nacional.

Valiéndose de la misma estrategia antropofágica de la cual, aunque sin saberlo, se sirvió Guamán Poma, con el Tercer Cine en los años 60 del siglo XX, ahora de modo conciente, volverá a recurrir, Claudia Llosa y a alcanzar de forma paradójica lo moderno por medio de lo arcaico. Es decir, involucrada en el contexto de su tiempo, marcado por los descentramientos posmodernos, la cineasta elige como tema de su filme una creencia desarrollada en un entorno premoderno, caracterizado por el predominio de la tradición oral sobre la escrita, de lo colectivo sobre lo individual, de un tiempo múltiple marcado por los rituales frente al tiempo lineal de la historiografía de Occidente. Sin embargo, hay que recordar que, como afirma Robert Stam (2006: 412), la oposición entre arcaico y lo modernista ni siempre es válida, ya que ambos comparten el rechazo por las convenciones del realismo mimético.

En efecto, Llosa elige como temática una creencia colectiva que desafía el *logos* eurocéntrico basado en relaciones de oposición, donde lo sagrado se aleja de lo profano, la magia de la razón y la fe de la ciencia. Sin embargo, aunque sea una ficción, su filme se estructura sobre estudios antropológicos, además de remitirnos a hechos reales: la guerra entre el Ejército peruano y el movimiento revolucionario Sendero Luminoso. En este sentido, la directora retoma el concepto de “real-maravilloso” de Carpentier, contándonos la historia del Perú desde una perspectiva que desplaza los tiempos, poniendo en escena la convivencia conflictiva entre el pasado y el presente, a la vez que revela que el deseo de liberación, a pesar de lo que dice una cierta corriente del posmodernismo, sigue siendo actual.

El movimiento Sendero Luminoso nació en la sierra del Perú y actuó sobre comunidades de campesinos caracterizadas por la pobreza, el analfabetismo y la explotación. La indiferencia por parte del gobierno frente a la miseria e injusticias del campo permitió que este grupo actuase sobre sus habitantes, concientizándolos de su situación de marginalidad y prometiéndoles el establecimiento, a través de la lucha armada, de formas de vida más dignas y una nueva nación.

Sin embargo, a la utopía revolucionaria de ideales maoístas se sumó una buena dosis de manipulación, que se revela especialmente en la incorporación de las ideas del pensador peruano José Carlos Mariátegui en torno al socialismo inca, desde las cuales han logrado la anhelada identificación con las comunidades indígenas. Uniendo lo profano a lo sagrado, los guerrilleros establecen una correspondencia entre el discurso revolucionario sobre el cambio y la cosmovisión andina en torno al *pachacuti*.

Como hemos visto, Guamán Poma en su obra cita el *pachacuti* al referirse a la conquista, traduciéndolo así como un terremoto cósmico que subvierte el orden andino. Por otro lado, como este fenómeno anuncia el fin de un orden y el inicio de otro, se adecuaba perfectamente a la idea de la revolución, que iba a derrumbar un régimen de injusticias y establecer un nuevo tiempo de abundancias.

El hecho de que tales ideas hayan encontrado suelo fértil entre aquellas comunidades nos lleva a suponer que, pese a haber pasado tantos siglos, la situación de los indígenas no ha cambiado mucho desde la época colonial. Es decir, los vicios traídos por el conquistador siguen presentes, sea en la avaricia de los patrones o en la soberbia de la clase burguesa y del gobierno, que los desprecia como gentes inferiores.

En este filme se destaca el vicio de la violencia especialmente por parte del Ejército peruano que, según las investigaciones de la antropóloga Kimberly Theidon, tenía como estrategia la violación en grupo, mientras el método de Sendero Luminoso era “reclutar” a las chicas a las cuales decía: “tú estás aquí, vas a estar con él”. La soberbia, por su vez, que según Guamán Poma proveía la ideología de superioridad para la conquista y la colonización sigue vigente en la figura de los padres. De acuerdo con la antropóloga, los sacerdotes, en alianza con el ejército, “comercializaban mujeres que pertenecían a Sendero Luminoso y que terminaban casadas con los ‘indeseables’ de cada pueblo, tras una venta en el mercado” (<http://www.terra.com.pe/noticias/noticias/>

act1659267/2/es-sueno-para-cualquier-investigador-que-tu-trabajo-motive-demas.html consultado en 20/11/2010).

Como podemos observar, Llosa practica en su filme lo que Walter Benjamin denomina “re-memoración” (1985), en la medida en que esta implica una postura activa por medio de la cual se selecciona un fragmento del pasado que de alguna manera pueda revelar nuestro presente, llevándonos a alcanzar la redención. En efecto, la creencia de la teta asustada evidencia que la historia es más bien una confluencia de tiempos y que la temporalidad lineal es un falso concepto que impide caminar hacia una verdadera liberación.

En este sentido es que afirmamos que los dibujos de Guamán Poma constituyen imágenes periféricas, que en su secuencia remiten a fotogramas del cine, que solo siglos después encontrarían la tecnología que les conferiría la ilusión del movimiento, tal como las podemos ver palimpsécticamente en el filme de Claudia Llosa.

Bibliografía

Andrade, Oswald de. 1995. *A Utopia antropofágica*. 2.ed. São Paulo, Globo.

Benjamin, Walter. 1985. *Obras Escolhidas*. Vol. 1. Rouanet, Sérgio Paulo (trad.). 4^o ed. São Paulo, Brasiliense.

Carpentier, Alejo. 1980. “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Razón de ser*. La Habana: Letras cubanas.

-----, 1984. *El reino de este mundo*. Barcelona, Seix Barral.

-----, 2002. *Écue-yamba-ó*. Madrid, Alianza.

García Espinosa, Julio. 2000. *El largo camino hacia la luz*. La Habana, Ediciones Unión.

López-Baralt, Mercedes. 1984. “La iconografía de vicios y virtudes en el arte de reinar, de Guamán Poma de Ayala: una contribución americana a la literatura de *regimine principium*”, en González Echeverría, Roberto (comp.). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Coloquio de Yale. Caracas, Monte Ávila.

Poma de Ayala, Guamán. *Crónica y buen gobierno*, disponible en <http://www.kb.dk/permalink/2006.poma/info/es/frontpage.htm> Consultado 15/11/2010.

Shohat, Ella y Stam, Robert. 2006. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Soares, marcos (trad.). São Paulo, Cosac Naify.

Theidon, Kimberly. 2009. “Es un sueño para cualquier investigador que tu trabajo motive a los demás”, entrevista cedida a Paola Ugaz, martes, 03/03/2009, en <http://www.terra.com.pe/noticias/noticias/act1659267/2/es-sueno-para-cualquier-investigador-que-tu-trabajo-motive-demas.html> consultado 20/11/2010.

CV

RITA DE CÁSSIA MIRANDA DIOGO ES DOCTORA DE LINGÜÍSTICAS HISPÁNICAS DEL INSTITUTO DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE RÍO DE JANEIRO. INVESTIGA LA LINGÜÍSTICA Y EL CINE IBEROAMERICANOS CONTEMPORÁNEOS EN PERSPECTIVA COMPARADA BAJO PROYECTO INSCRITO EN EL PROGRAMA DE POSGRADO DE ESTA INSTITUCIÓN, STRICTO SENSU, DONDE MINISTRA CURSOS DESDE 2005. EN ESTA MISMA UNIVERSIDAD ES COORDINADORA DEL CURSO DE ESPECIALIZACIÓN EN LENGUA ESPAÑOLA – INSTRUMENTAL PARA LA LECTURA. ACTUALMENTE SE DEDICA A DESARROLLAR SU ESTADIO POSDOCTORAL EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, BAJO LA SUPERVISIÓN DE LA DOCTORA ANA AMADO.