

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL DE
HUAMANGA**

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

**ESCUELA DE FORMACIÓN PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**



**LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA SIMBÓLICA
EN LA CARICATURA DE LAS CRÓNICAS DE
GUAMÁN POMA DE AYALA (1580 - 1613)**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

AUTOR:

Bach. Ángel Berrocal Vivanco

ASESOR:

Dr. Carlos Rodrigo Infante Yupanqui

**AYACUCHO - PERÚ
2015**

A mis padres, por el apoyo
incondicional; a la Universidad
Nacional de San Cristóbal de
Huamanga (UNSCH) y a Magdalena
García Yslachin.

AGRADECIMIENTOS

A Dios, Todo Poderoso, por guiarme en esta existencia.

A los docentes de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, especialmente de la Escuela de Formación Profesional de Ciencias de la Comunicación, porque día a día vienen esforzándose por el aprendizaje de las generaciones que nos dedicaremos a esta área del saber.

Del mismo modo, al Dr. Carlos Infante, por la asesoría y conducción del presente trabajo.

Al mismo tiempo, a mis colegas Primy Alca Chamba, Marycruz Quisoroco Paredes, Daniel Aquis Avendaño y Miguel Quispe Lonasco, por el ánimo y apoyo incondicional.

A los docentes Boris Peña Morales, Giuliana Pantoja Chihuán, Urbano Muñoz Ruiz y Rafael Naveros Castro, por las orientaciones y conocimientos compartidos.

A todos, mil gracias.

RESUMEN

La investigación pretende demostrar que la violencia simbólica se representa de manera dominante en los dibujos de Guamán Poma de Ayala, donde la cultura andina es vista como una alteridad ajena a la modernidad e identificada como producto del atraso por la élite política y religiosa española. Para ello, se han analizado las láminas del indígena Felipe Guamán Poma de Ayala, específicamente de su memorial *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, dibujadas desde 1580-1613. Además, la investigación fue establecida desde el enfoque sociocultural. Por ello, la violencia simbólica plasmada en los dibujos del cronista representa al simbolismo cristiano y político que, en efecto, fue un elemento dominante; que, dentro de un contexto especial, adquiere una fuerte carga simbólica. La metodología es cualitativa y se hizo uso de la Hermenéutica y Semiología. Hemos encontrado dos tipos de violencia colonial: explícita y simbólica, con rasgos diferentes. Se han tomado algunas láminas donde existe violencia explícita como referencia para poder revelar la representación de la violencia simbólica, que es producto del poder y dominio. Desde la invisibilidad, la cultura dominante española se dota de una mayor astucia y capacidad para ejercer la violencia simbólica, nombrando y clasificando indígenas con el fin de someterlos y empequeñecerlos, de acuerdo al nuevo sistema de dominación. La conclusión principal a la que se ha arribado es que, en los dibujos, el indígena alude al tema religioso para representar la pasión, muerte y resurrección de Cristo. En cambio, la imagen del español es de poderío, triunfo y dominio.

PALABRAS CLAVE. Violencia simbólica en la caricatura de Guamán Poma

ÍNDICE

Dedicatoria.....	II
Agradecimientos	III
Resumen.....	IV
Introducción	VII

CAPÍTULO I. PROBLEMATIZACIÓN Y DISEÑO METODOLÓGICO (MÉTODOS Y MATERIALES)

1.1 Problema de la investigación.....	1
1.1.1 Planteamiento del problema.....	1
1.2 Formulación del problema	6
1.2.1 Problema principal de investigación	6
1.2.2 Problemas específicos de la investigación	6
1.3 Objetivos de la investigación	6
1.3.1 Objetivo general	6
1.3.2 Objetivos específicos	6
1.4 Hipótesis de la investigación	7
1.4.1 Hipótesis principal.....	7
1.4.2 Hipótesis específicas	7
1.5 Variables e indicadores	8
1.6 Diseño metodológico de la investigación.....	8
1.6.1 Tipo de investigación	8
1.6.2 Universo y muestra	9
1.6.3 Métodos y técnicas de investigación	9
1.6.4 Procedimiento de investigación.....	9

CAPÍTULO II. FUNDAMENTO CIENTÍFICO: MARCO TEÓRICO (REVISIÓN DE LA LITERATURA)

2.1 La violencia simbólica como fenómeno cultural.....	11
2.1.1 Bourdieu y la violencia simbólica.....	13
2.1.2 Representación simbólica, figuras y alegorías: de Bourdieu a Mario Trevi	19

2.1.3	Las formas de la violencia simbólica	31
2.1.4	Luchas simbólicas.....	39
2.2	Cultura popular y caricaturas.....	48
2.2.1	Bajtín y la cultura cómica	48
2.2.2	Dibujos y caricaturas andinas	51
2.2.3	La estética de la representación caricaturesca.....	57
2.2.4	La imagen en la sociedad andina y española.....	62
2.3	Contexto sociocultural en el Perú	71
2.3.1	La cosmovisión andina y cristiana.....	71

CAPÍTULO III. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

3.1	La representación de la violencia simbólica en las caricaturas de las crónicas	78
3.1.1	Representación simbólica	78
3.1.1.1	Imposición simbólica, figuras y alegorías	78
3.1.2	Formas de la violencia simbólica.....	95
3.1.2.1	Humillación contra los indios.....	95
3.1.2.2	Rechazo a los españoles.....	115
3.2	Discusión de resultados	129

A MANERA DE CONCLUSIONES	134
---------------------------------------	------------

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
---	------------

ANEXO	140
--------------------	------------

Anexo n.º 1: Matriz de consistencia	141
---	-----

Anexo n.º 2: Estructura de la guía de análisis	142
--	-----

INTRODUCCIÓN

La representación de la violencia simbólica en las láminas del cronista se dio entre la cultura andina y española durante la sociedad colonial, entre 1580 a 1613. Encierran aspectos que ciertamente van más allá de ser un conflicto político y religioso. Como lo sugieren los teóricos Pierre Bourdieu y Passeron, la violencia simbólica es un poder “invisible” que no es reconocido como tal, sino como algo legítimo.

Felipe Guamán Poma de Ayala (1530-1616) es el autor de la *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, uno de los testimonios más conocidos de la colonización española del antiguo Tawantinsuyu, el imperio de los Incas. Nacido en el Perú después de la invasión europea, según su propio testimonio, pasó muchos años en el empleo del régimen colonial tanto el civil como el eclesiástico. La *Nueva Crónica* contiene 400 láminas que testimonian la experiencia de una persona que, al frustrarse con la situación de su pueblo, decidió dedicarse a la redacción y al dibujo, para luego entregárselo, a través de una carta, al Rey. Plasma la dominación, desigualdad y discriminación hacia la sociedad andina.

El cronista ofrece en sus crónicas una versión de la historia antigua andina, la conquista y el mundo colonial. Pero lo que nos llamó la atención no son esos aspectos, sino la noción de la representación de la violencia simbólica en las láminas como elemento dominante. Algunos consideran los dibujos del cronista como representaciones caricaturescas, aunque el propósito del autor no haya sido humorístico o sátira; las caricaturas primigenias del cronista no tiene que ver nada con el humor de la actualidad, donde son representados con cabezas o narices grandes u otra deformación corporal. Esto debido a que existen estudiosos como Carlos Infante, Abreu, Kissy Aguirre, Gonzales, Rosati, Sánchez y otros que reconocen el

origen de la caricatura en los dibujos de *la Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Debido a eso, lo hemos denominado caricaturas primigenias a los dibujos del cronista.

Por otro lado, consciente o inconscientemente, el cronista organiza los distintos elementos gráficos bajo un orden preestablecido: entre lo representado en el lado derecho y en el lado izquierdo, entre lo situado en la parte superior e inferior, como también en los vínculos existentes entre lo masculino y femenino en cada una de las láminas.

Claro que eso se tomó como referencia, pero en sí y sin perjuicio. En determinadas ocasiones, se hizo alusión a ciertos elementos simbólicos (se han identificado objetos y eventos representados como personas, armas, emblemas, etc.) con el objeto de acercarse a una mejor comprensión en las láminas sobre la violencia simbólica. Para el análisis hermenéutico y semiológico en la imagen visual, se retomó principalmente a la orientación de John B. Thompson y Roland Barthes, así como elementos de la teoría sobre la representación de la violencia simbólica desarrollados por Bourdieu y su círculo. Thompson (1993) nos habla de la hermenéutica profunda teniendo en cuenta las formas simbólicas, el contextual sociocultural y la representación en sí; en cambio, Barthes (1993) nos ayuda a entender la aventura semiológica y traslada el poder simbólico en las imágenes desde un ámbito comunicacional.

En las láminas del cronista, se observa el maestro nativo maltrata a los escolares, el padre español castiga afrentosamente al indio, entre otros; somos conscientes que se observa una violencia explícita o física, pero el objetivo de esta investigación no es estudiar esa violencia. En términos de Barthes (1986), a nivel denotativo, solo vamos a identificar los signos que conforman la imagen en cuanto a su representación; es decir, solo como una operación de identificación (denotación),

por ser considerado como primer nivel; esto debido a que la violencia simbólica es la que, a través de patrones estereotipados, mensajes, valores, íconos o signos, transmite y reproduce dominación, desigualdad y discriminación en las relaciones sociales, naturalizando la subordinación de los indios.

Así mismo, dentro de la esfera única de los rostros caricaturizados, los españoles, en los dibujos, representan la soberbia, lujuria y astucia; los indios simbolizan la resistencia, imaginación y de desafío. En ese caso, la violencia simbólica en las caricaturas primigenias de las crónicas se presencia de manera dominante y arbitraria hacia la cultura dominada, dentro de ese sistema simbólico expresado como forma de agresión, desprecio, marginación, estigma y dominio. Esta situación es legitimizada mediante la imposición, a través de los diferentes sistemas simbólicos, con el objetivo de lograr una efectiva colonización.

Tomando lo que dice Pierre Bourdieu y Passeron (1979), tendríamos que la dominación del Estado Colonial sirve mejor que cualquier otro ejemplo; es decir, el Estado Colonial empleó la violencia simbólica para reforzar la representación legítima del mundo social. Esta dimensión simbólica es un componente esencial de la realidad en la que los agentes viven y actúan, aún en el siglo XXI; mucho más si trasladamos esta teoría para el estudio de las sociedades antiguas, porque Bourdieu nos ayuda a entender mejor sobre la manifestación del poder de la violencia simbólica. Por la cual, este trabajo de investigación tiene como finalidad analizar y describir la representación de la violencia simbólica en la caricatura primigenia de las crónicas de Guamán Poma de Ayala; por ello hemos decidido abrir el estudio a un problema específico: ¿De qué manera se representó la violencia simbólica en la caricatura primigenia de las crónicas de Guamán Poma de Ayala? Pues, representó el despotismo, desigualdad y discriminación; contribuyendo a asegurar la dominación

de la sociedad andina, naturalizando la subordinación de los indios por medio del conflicto entre el poder dominante y el poder subalterno, el desafío y el dominio.

En cuanto a la exposición, el trabajo de investigación ha quedado dividido en III capítulos. El primero desarrolla la metodología: problema, objetivos, hipótesis, variables e indicadores, y el diseño metodológico. En el segundo, se plantea el soporte teórico, desde una perspectiva sociocultural, acerca del mundo simbólico y la cultura popular.

Por otro lado, el capítulo III presenta el análisis y la discusión de resultados, sustentados por la presentación de datos del trabajo de campo. Es decir, se ocupa de presentar, en primer lugar, la estrategia metodológica; seguidamente, se exponen los datos, su análisis y discusión, así como los resultados del trabajo de campo. Al final del trabajo, aparecen las conclusiones, que incluyen algunos temas pendientes para futuras discusiones.

CAPÍTULO I

PROBLEMATIZACIÓN Y DISEÑO METODOLÓGICO (MÉTODOS Y MATERIALES)

1.1 Problema de la investigación

1.1.1 Planteamiento del problema: objeto de estudio, contexto y justificación

El objeto de estudio de la presente investigación se ordenó sobre la representación de la violencia simbólica en la caricatura primigenia de *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, del cronista Guamán Poma de Ayala, escrita de 1580 a 1613. Estas representaciones gráficas o de contenido simbólico corresponden a una época histórica que representa una fuente de conocimiento de gran importancia para la comprensión de las representaciones de la violencia simbólica y sus particulares modalidades de ver la realidad.

Partamos por ofrecer algunos alcances del espacio temporal y del momento histórico marcado en la caricatura primigenia del cronista Guamán Poma de Ayala en el que descansa nuestro objeto de estudio.

La Colonia inaugura en el Perú una era de incomunicación e incompreensión entre los sectores dominante (españoles) y la población indígena (Dejo, 1990, p. 77). Por ello, *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, del cronista Guamán Poma de Ayala,

representó un documento de protesta muy singular en palabras e imágenes referente a los hechos de los españoles, de la conquista y el Tahuantinsuyo de los incas. Fue escrita en estilo de una carta dirigida, en 1615, al rey Felipe III (1598-1621). Las imágenes que Guamán Poma nos muestra una caricatura de tipo social y simbólica, debido a que se refleja una determinada sociedad en plan de crítica, a la violencia ocasionada en la época colonial, y tiende a representar una serie de personajes de la sociedad española y andina.

América fue arrasada, apropiada y evangelizada por los españoles; lo que supone que no solo hubo colonización de territorios, que trajo riquezas, sino que, también, hubo formas de imposición en pensamiento, palabra, sentimiento y creencias europeo-occidentales.

Franklin Pease (1994, p. 18) sostiene que no pudo evitarse, en el siglo XVI, que las crónicas incorporaran como historias diversos cíclicos míticos; tampoco pudieron eludir los cronistas andinos, ya en el proceso de aculturación, la inevitable construcción de una historia pudo ser más evidente. Por ello, la violencia simbólica plasmada en las caricaturas del cronista representa a un objeto determinado que, dentro de un contexto especial, adquiere una fuerte carga simbólica de imposición.

Con la expresión de “violencia simbólica”, Bourdieu y Passeron (1979) pretenden enfatizar que el poder simbólico no emplea la violencia física, sino la violencia simbólica; es un poder legitimador que supone la capacidad de imponer los medios para comprender y adaptarse al mundo social. Basándonos en Bourdieu, la conquista española fue evidentemente un acontecimiento que traumatizó el ordenamiento social de los pueblos aborígenes (Gonzales, 1983, p.54); por ello, la violencia simbólica en las caricaturas de las crónicas aparece en circunstancias de

posición, dominio, desprecio, marginación, estigma, superioridad, inferioridad, hegemonía, sometimiento, etc.

Estos hechos de la violencia simbólica han generado diversos acontecimientos. Por ejemplo, en los dibujos de las crónicas, los españoles son representados con vestimentas de la época y un conjunto de otros elementos propios de su cultura occidental. Su imagen es de poderío, triunfo y dominio (p.56). Además, en la mayoría de los dibujos, se percibe la expresión de los rostros ceñidos y soberbios de los españoles; por ejemplo, se muestra a un “fraile dominico” que golpea a una india con el hijo a sus espaldas (Amaya, 2012, p. 17), donde se presencia la violencia simbólica, como forma de agresión, que representa exclusión “del otro” debido a sus características sociales, individuales o mentales.

También se observa a un pobre indígena atado por todos sus enemigos: el dragón, esto es el corregidor; el puma, que son los encomenderos; el ratón, que son los caciques del lugar; el tigre, que es el tambero que atiende a los españoles viajeros; el gato, que es el escribano del gobierno; la zorra, que es el cura del lugar (Pietschmann, 2012, p. 5). Inspirado por una sección de imágenes de la que a menudo es conmovedor y del que asoma el sarcasmo sombrío que nos ofrece, Guamán Poma muestra la vida de sus oprimidos compatriotas: hay una imagen que corresponde a un viajero español que le obliga a un nativo a portar una pesada maleta; que, cuando se derrumba agotado, le tira de la cabellera y le patea con la punta de las botas (Guamán, 2006, p. 527), un maestro nativo que maltrata a los escolares (p. 670). La imagen es explícita, donde el corregidor y su esclavo azotan a un indígena alcalde y el fraile agustino es representado como un acto de desprecio.

Hay imágenes que destacan la ubicación jerárquica de las personas, mostrando superioridad, concebidas en término de abuso entre el usurpador y la víctima; por

ejemplo, el corregidor de minas castiga cruelmente a los caciques principales. Además, el pecado de lujuria se representa aquí con la imagen del abuso por parte de las autoridades metropolitanas, donde el corregidor y su teniente realizan la ronda nocturna al lado de una india desnuda (Ortega, 2009, p. 59), aprovechando del papel sumiso de la mujer.

En conclusión el cronista indígena Guamán Poma de Ayala muestra imágenes de hondo sufrimiento en las lágrimas delineadas en los rostros de los nativos (Barrig, 2001, p. 3). Está claro que la dominación de los conquistadores no solo fue material o física, como la ciudad cuadrícula, la iglesia, los colegios y los impuestos; esta dominación pudo mantenerse porque hubo una dominación en el campo del pensamiento, de la cultura, de lo simbólico; por ello fueron indispensables imaginarios sobre el indígena que justificarán su eliminación (Gómez, 2010, p. 6). Se dijo que no tenían alma, que andaban desnudos, que eran caníbales, ladinos y que no les interesaba la riqueza; por ello, hacían la guerra por hacerla, sin sentido alguno. Este imaginario los posicionaba en la condición de infrahumanos, lo que justificaba su adoctrinamiento, esclavitud y exterminio.

El cronista se posiciona frente a una realidad marcada por la injusticia de la colonia; por eso, defiende a los indios con las herramientas que posee: escritura, imagen, letra y efecto visual de los dibujos, como estrategias mediadoras del texto (Amaya, 2012, p. 11). Guamán Poma se vale, se podría decir inconscientemente, del poder de la comunicación escrita y visual; para, de esa manera, reclamar y criticar el sistema colonial.

Además, el cronista refuerza un dibujo que representa, una pareja de indígenas a quienes lo llama “indios cristianos”. Por ello, el indígena, como buen salvaje, convertido al cristianismo, significó asimilado, tanto en lo religioso (indio

crisiano), en lo jurídico (indio con derechos), en lo político (indio vasallo) y en lo económico (indio tributario) (p.25). En la práctica, la asimilación del indígena al cristianismo fue muy lenta y en general ambivalente; se dio un modelo que partió de la imagen del “indio idólatra”, salvaje, difícil de cristianizar, que trajo como consecuencia la puesta en marcha de una evangelización agresiva.

Esto nos lleva a plantearnos las siguientes interrogantes: ¿De qué manera se representó la violencia simbólica en las caricaturas primigenias de las crónicas de Guamán Poma de Ayala? ¿Cuáles son las formas de violencia simbólica representadas en las láminas? En ese caso, la violencia simbólica en las caricaturas primigenias de las crónicas se presencia de manera dominante y arbitraria hacia la cultura conquistada; donde los aspectos religioso resaltan representando subordinación, agresión, acoso, desolación y sufrimiento hacia la sociedad andina, quienes vivieron una época de violencia. Por ejemplo, hay un aspecto significativo en el dibujo en la portada, Guamán aparece subordinado al papa (autoridad espiritual) y no al rey (autoridad política) (p.24).

Toda relación de fuerza, por mecánica y brutal que sea, ejerce además un efecto simbólico (Bourdieu y Passeron, 1979, p. 50). De esta manera, aparece lo que Bourdieu llama violencia simbólica; dentro de los cuales es posible percibir y pensar. Transformando así las ideas, términos y deformando la cosmovisión andina (Rostworowski, 1983, p. 12).

Por ello, no existen estudios o trabajos que hayan tratado sobre la violencia simbólica en la caricatura primigenia de las crónicas de Guamán Poma de Ayala como elemento dominante. Esta situación despierta un gran interés, debido a que Guamán Poma, en sus crónicas, realiza dibujos sobre el Tahuantinsuyo, la conquista española y la colonización.

1.2 Formulación del problema

1.2.1 Problema principal de investigación

¿De qué manera se representó la violencia simbólica en la caricatura primigenia de las crónicas de Guamán Poma de Ayala?

1.2.2 Problemas específicos de la investigación

- a) ¿Cuáles son las formas de violencia simbólica representadas en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala?
- b) ¿Qué aspectos de la vida cotidiana del periodo de la conquista y colonia se representaron en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala?
- c) ¿En torno a qué personajes, escenarios y temas se representó la violencia simbólica en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala?

1.3 Objetivos de la investigación

1.3.1 Objetivo general

Analizar y describir la representación de la violencia simbólica en la caricatura primigenia de las crónicas de Guamán Poma de Ayala.

1.3.2 Objetivos específicos

- a) Identificar las principales formas de violencia simbólica representadas en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala.

- b) Determinar los aspectos de la vida cotidiana del periodo de la conquista y colonia que se representan en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala
- c) Identificar personajes, escenarios y temas que representan la violencia simbólica en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala.

1.4 Hipótesis de la investigación

1.4.1 Hipótesis principal

La violencia simbólica en la caricatura de las crónicas de Guamán Poma de Ayala representó el despotismo, desigualdad y discriminación; contribuyendo a asegurar la dominación en la sociedad andina; naturalizando la subordinación de los indígenas por medio del conflicto entre poder dominante y el poder subalterno, el desafío y el dominio.

1.4.2 Hipótesis específicas

- a) Las formas de violencia simbólica representadas en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala fueron: exclusión, inferioridad ajena a la modernidad, marginación, contraposición de ideas, censura, desprecio y rechazo.
- b) Son los aspectos culturales y religiosos los que se consideraron haber grabado una representación en la vida cotidiana de los andinos durante la invasión y ocupación española.
- c) Se representó la violencia simbólica en torno a seis personajes de la administración colonial, dentro de la familia, Iglesia, escuela y Estado. Además, se registraron escenas explícitas de la violencia ejercida hacia los indígenas al

margen de los controles de la conciencia y voluntad en torno al poder simbólico del corregimiento, de los encomenderos de los indígenas y de los padres de doctrina.

1.5 Variables e indicadores

Variable. Representación simbólica

Indicadores

- Imposición simbólica, figuras y alegorías

Variable. Violencia simbólica

Sub variables. Formas de la violencia simbólica

Indicadores

- Humillación contra los indios
- Rechazo a los españoles

Unidad de análisis. Las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala

1.6 Diseño metodológico de la investigación

1.6.1 Tipo de investigación

La investigación es de naturaleza básica (Sierra, 2001, p. 32-37), de profundidad descriptiva¹ (Hernández, et al, 2003, pp. 117-121) y de diseño cualitativo (pp.3-26), dentro de las capacidades que ofrecen las Ciencias Sociales.

¹ Además, se revisó el libro de Sierra Bravo.

1.6.2 Universo y muestra

Nuestra unidad de análisis comprendió las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala, uno de los más grandes tesoros de la historia del Perú. El libro *Nueva Crónica y Buen Gobierno* contiene 227 láminas; el segundo libro, 173 láminas; por lo tanto, el universo comprende un total de 400 láminas.

Por lo tanto, el muestreo es no probabilístico y está conformado por 25 ilustraciones (8 láminas sobre la imposición simbólica, figuras y alegorías, 10 láminas sobre la humillación contra los indígenas; finalmente, 7 láminas contra el rechazo a los españoles).

La selección de muestra se realizó por conveniencia o estratégica, puesto que permitió distinguir a la unidad de análisis, que tuvo las características buscadas por el presente estudio; lo que implica la identificación de la violencia simbólica más importante ocurrida durante el periodo citado, tomando en cuenta dichos acontecimientos, a propósito del estallido, desarrollo y consecuencias del conflicto de la conquista y colonia española.

1.6.3 Métodos y técnicas de investigación

Además de los métodos lógicos, se empleó el método hermenéutico y semiológico, el mismo que es utilizado desde una perspectiva cualitativa. Entre las técnicas, tenemos el análisis de contenido. En todos los casos, los instrumentos son las guías de análisis.

1.6.4 Procedimiento de investigación

Antes de realizar el análisis bibliográfico y documental, hicimos algunas aproximaciones conceptuales de las categorías violencia simbólica y cultura popular. En una segunda fase, hemos procurado ubicar todo el material bibliográfico para

luego realizar el fundamento científico (revisión literaria); al tiempo, se hizo un análisis documental, que sirvió para reconstruir el contexto social del período de estudio, tomando en cuenta el campo específico definido de la investigación. En la tercera fase, hicimos el trabajo de gabinete, siendo la unidad de análisis las láminas de las crónicas; luego de seleccionar los datos, fue conveniente no descuidar la variable en nuestra investigación, como la representación de la violencia simbólica; luego, se procedió con el análisis hermenéutico y semiológico; finalmente, se desarrolló la discusión de los resultados, teniendo en cuenta los indicadores, las ideas centrales, la teoría científica y los antecedentes existentes; para luego formular algunas conclusiones preliminares.

CAPÍTULO II

FUNDAMENTO CIENTÍFICO: MARCO TEÓRICO (REVISIÓN DE LA LITERATURA)

2.1 La violencia simbólica como fenómeno cultural

La dimensión simbólica es un componente esencial de la realidad en la que los agentes viven y actúan. Por ello, las nociones de dominación, poder, violencia y lucha han estado casi desde siempre presentes en el vocabulario de la Sociología, en general, de las Ciencias Sociales. Sabemos que Pierre Bourdieu y Passeron, a partir de 1961, iniciaron con una serie de investigaciones sociológicas sobre la relación entre el sistema educativo y su relación con la estructura de las relaciones de clase; de ahí nacen los fundamentos de una teoría de la violencia simbólica analizadas en la sociedad moderna del siglo XX. Nos preguntamos: ¿Cómo podemos estudiar sociedades antiguas del siglo XVI con la teoría moderna de Bourdieu? En primer lugar, podemos decir, de acuerdo a Hernández Sampieri (2003), que una teoría es útil porque informa y ayuda a describir o a contextualizar situaciones bajo un enfoque cualitativo (Hernández, 2003, p. 90).

Es por eso que la investigación es de naturaleza básica, tiene como finalidad comprender los fenómenos sociales (Sierra, 2004, p. 36). La pregunta es: ¿Todas las

teorías son igualmente útiles o algunas teorías son mejores que otras? Podemos decir que todas las teorías aportan conocimiento y, en ocasiones, ven los fenómenos que estudian desde ángulos diferentes.

En segundo lugar, tocamos la teoría de Bourdieu porque nos ayuda a entender mejor sobre la violencia simbólica, quien la considera indispensable para explicar fenómenos aparentemente tan diferentes como las relaciones de dominación en sociedades tradicionales o la dominación de clase en las sociedades avanzadas. Por ejemplo, las relaciones de dominación y la cultura simbólica ejercieron gran influencia en la sociedad colonial entre la cultura andina y española. En aquel momento histórico, la élite española y la iglesia católica colonial eran las instituciones poderosas, en todos los ámbitos del desarrollo social; señalaban los límites éticos y morales de las personas, con el fin de preservar un orden jerárquico. Como señala Bourdieu, la violencia simbólica es el medio más poderoso del manteniendo del orden.

Finalmente, aplicamos la teoría a la sociedad antigua del siglo XVI del mundo andino, debido a que violencia simbólica es un concepto creado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en la década de 1970. En la sociedad colonial, ya se daba la violencia simbólica como: la vestimenta, las armas que usaban los incas y españoles; las mujeres aprendían a hilar y tejer, además, lo tomaban como objeto de pasión sexual; los hombres a cultivar la tierra, estar en las minas y otros; en cambio, los españoles ocupan cargos de alta jerarquía. Guamán Poma lo representa en sus dibujos a pesar que desconocía sobre el concepto de violencia simbólica. Como producto del poder simbólico, quienes ejercían eran los agentes (españoles y andinos), produciendo efectos como la desvalorización de la cultura andina y el rechazo a los españoles. Se aplica y se conoce esa violencia gracias a Bourdieu. La violencia

simbólica no es “otro tipo de violencia” como la física, psicológica o económica; sino un continuo de actitudes, gestos, patrones de conducta y creencias, cuya conceptualización permite comprender la existencia de la opresión y subordinación, tanto de género como de clase o raza. En la sociedad colonial, existía la subordinación, donde el español era representado con la imagen de poderío y dominio. Así como Bourdieu plantea que un maestro de escuela corrige a su estudiante, tiene autoridad escolar frente al otro, de igual manera la cultura española tenían derecho, autoridad y de imponer su cultura arbitraria a los conquistados.

Por otra parte, el sociólogo Pierre Bourdieu considera que los medios de comunicación (radio, televisión y prensa) ejercen una forma particularmente perniciosa de violencia simbólica. Consideramos que está en lo cierto, además del internet. Pero, en la sociedad antigua, existían otros medios como la escritura y la image;, Guamán Poma se vale, se podría decir inconscientemente, del poder de la comunicación escrita y visual. Como dice Roland Barthes (1986), la imagen es una representación con respecto a lo vivido.

2.1.1 Bourdieu y la violencia simbólica

Tomaremos como soporte los estudios de Pierre Bourdieu y Passeron, soporte central de nuestro corpus teórico. En la reproducción, Bourdieu pone énfasis sobre la violencia simbólica, que refiere una forma de violencia centrada en las relaciones de poder y las estructuras sociales. Dice Bourdieu que la violencia simbólica es un poder simbólico, invisible o soterrado, que no es reconocido como tal, sino como algo legítimo.

Todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas, disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia; es decir, propiamente simbólica a dichas relaciones de fuerza (Bourdieu y Passeron, 1979:44).

Es decir, todo poder de violencia simbólica en que piensa Bourdieu pasa a ser percibida y reconocida como legítimas para la imposición e inculcación de una arbitrariedad cultural, pero a través de los diferentes sistemas simbólicos, arte, religión, ciencia o el mismo lenguaje. Bourdieu lo menciona y asegura que los sistemas simbólicos son instrumentos de comunicación y de dominación, al mismo tiempo que contribuyen a la reproducción del orden social.

De esa manera, aparece lo que Bourdieu llama violencia simbólica, que se ejerce sin coacción física, a través de las diferentes formas simbólicas que disponen las mentes y dan sentido a la acción. En ese sentido, tomando a Bourdieu, diremos que las diferencias entre ambos actores, dominantes y dominados, no son reales, son simbólicas, aunque aceptadas; por ello, la violencia simbólica no mata cuerpos, pero esclaviza mentes; lo cual, en cierta manera, es un modo de morir en vida.

Por lo tanto, con la violencia simbólica, Bourdieu pretende enfatizar el modo en que los dominados aceptan como legítima su propia condición de dominación. Como también lo recalca, el poder arbitrario de imposición que, por el solo hecho de ser ignorado se halla objetivamente, es reconocido como autoridad legítima (p. 53).

En este punto, es preciso aclarar también lo que dice Bourdieu, que la forma específica que adoptan los conflictos entre los grupos o clases que aspiran a la legitimidad considerados (por ejemplo político, religiosos o cultural) en un campo dado es siempre la expresión simbólica (p. 59).

En ese caso, la violencia simbólica, como forma de agresión, implica, de forma subyacente, la presencia de un conflicto; que no necesariamente conduce a la violencia, sino a la exclusión “del otro”, debido a sus características sociales, individuales o mentales. Por ejemplo, tendríamos la dominación del Estado Colonial, sirve mejor que cualquier otro ejemplo para mostrar una de las características principales de la violencia simbólica: que se ejerce al margen de los controles de la conciencia y de la voluntad o, si se prefiere, en los cerebros, bajo la forma de estructuras mentales, de percepción y de pensamiento. Es decir, el Estado Colonial emplearía la violencia simbólica para reforzar la representación legítima del mundo social.

En efecto, Louis Kriesberg, autor de *Sociología de los conflictos sociales*, nos habla de dos tipos de metas conflictivas importantes: las consensuales y conflictos de disentimiento. Para que surja un conflicto social, los grupos, o cierto grupo de personas, deben estar convencidos o creer que tienen metas incompatibles (Kriesberg, 1975, p. 106). La tensión y el conflicto en el seno de una sociedad también provocan el cambio; por ejemplo, la desigualdad en el género, la raza, la sexualidad y la falta de satisfactores de vida. Han forzado cambios en todas las sociedades; sin embargo, hay un periodo previo por el que todo cambio, inevitablemente, transita la crisis, el caos. Como dicen Nisbet, Kuhn y White, (1979, p. 39), la crisis es el resultado de un conflicto del sistema de ideas, valores y percepción.

Por lo tanto, como en el análisis de Kriesberg y Nisbet, Bourdieu hace hincapié en la importancia de la lucha y el conflicto en el funcionamiento de la sociedad. Pero, para él, estos conflictos se llevan a cabo principalmente en distintos ámbitos sociales, establecidos en sus respectivas jerarquías y se basan en la oposición entre los agentes dominantes y dominados.

En ese caso, Bourdieu (1979, p. 60) considera a la violencia simbólica como aquello que pretende ejercer un poder por la ausencia de toda autoridad previa y permanente, por la necesidad de conseguir y reconquistar constantemente el reconocimiento social.

A partir de esta noción de violencia simbólica, Bourdieu explica distintos fenómenos centrados en el análisis de la dominación, que van desde el ámbito individual hasta el colectivo; pasando por la dominación entre clases y la dominación masculina, tanto de las sociedades primitivas como de las modernas.

Como dice Bourdieu, la violencia simbólica también está presente en la acción pedagógica, tanto en la que se ejercía de modo difuso en las sociedades tradicionales como en la educación formal de las sociedades modernas. Además, pone énfasis en el rol del poder simbólico en la formación de grupos. *Siempre son las relaciones de fuerza las que definen los límites en los que puede actuar la fuerza de persuasión de un poder simbólico (...)* (p. 65).

Como dice, hablar de ese poder simbólico son los límites de eficacia de toda predica o propaganda que actúa sobre las clases privilegiadas; es decir, aquel grupo que triunfa, ya sea religiosa o políticamente, por el solo hecho de enunciar su fuerza de persuasión, o sea propiamente simbólica, lo hace con el único fin de determinar los intereses, materiales y simbólicos.

Pero el poder simbólico no se reduce al poder económico o político, sino que añade su fuerza específicamente simbólica a esas relaciones de poder. El trabajo simbólico produce poder simbólico transformando relaciones de interés en los significados desinteresados y legitimando las relaciones arbitrarias de poder como el orden natural de las cosas. Bourdieu considera que el trabajo simbólico es tan importante como el trabajo económico en la reproducción de la vida social.

En poder, derecho y clases sociales (2001), Bourdieu prevalece el poder simbólico; que es, en realidad, ese poder invisible que solo puede ejercerse con la complicidad de quienes no quieren saber que lo sufren o que incluso lo ejercen.

Sin embargo, advierte que el poder simbólico es un poder de construcción de la realidad que aspira establecer un orden de mundo social (Bourdieu, 2001, p. 91-92). Eso significa que este reside en una relación determinada entre quienes ejercen el poder y quienes lo sufren; es decir, donde se produce y se reproducen las creencias en la legitimidad de las palabras. Se dice, incluso, que el poder simbólico es un poder subordinado, es una forma transformada: irreconocible, transfigurada y legitimada de otras formas de poder.

Lo interesante de Bourdieu es que pone énfasis al considerar que el poder simbólico, así como los “sistemas simbólicos”, son instrumentos estructurados de comunicación y conocimiento que cumplen su función política de instrumentos de imposición o de legitimación de la dominación; contribuyen a asegurar la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica). En palabras de Weber, a la “domesticación de los dominados”.

Para comprender cómo funcionaba la reproducción de lo social, incluso de sus estructuras de dominación, Bourdieu se vale de la noción de *habitus*; con ella, intenta dar cuenta del modo por el que los agentes sociales encuentran al mundo como evidente en sí mismo; con ello, constituyen la relación de dominación de la que son parte. Según Bourdieu, el *habitus* es un sistema de disposiciones; porque, en tanto esquema de pensamiento, visión, apreciación y acción, que los agentes incorporan a lo largo de su vida, genera en ellos prácticas ajustadas a esos esquemas, que por eso se convierten en disposiciones. Es decir, el *habitus* es un sistema de disposiciones adquiridas por los agentes sociales como estructurada, como sentido práctico.

No deja de ser significativo que Bourdieu consideraba que una de las grandes contribuciones de su concepto de *habitus* es aclarar los mecanismos del poder simbólico. Distingue la acción pedagógica duradera capaz de producir un *habitus* de las acciones de violencia simbólica discontinua y extraordinaria como las del profeta o hechicero, “creador intelectual”, que solo pueden provocar la transformación profunda y duradera de aquellos a quienes alcanzan de esa acción de inculcación continua.

Además, la violencia simbólica en el campo del lenguaje, como en cualquier otro, se ejerce mediante lo que Bourdieu llama el orden de las cosas; en este caso, a través de la censura. Cualquier expresión es, en cierta forma, una violencia simbólica que solo puede ejercer quien lo hace y solo puede sufrir quien la sufre, porque no se reconoce como tal (Bourdieu, 1990, p. 117). La censura resulta especialmente eficaz e invisible, cuando los agentes no dicen más que aquello que están objetivamente autorizados a decir o cuando se excluye a determinados agentes de la comunicación excluyéndoles de los grupos que hablan o de los lugares donde se habla con autoridad.

Por lo tanto, la raíz de la violencia simbólica se halla en el hecho de que los dominados se piensen a sí mismos con las categorías de los dominantes; se ejerce mediante las mismas formas simbólicas adoptadas por los dominados para interpretar el mundo, lo que implica simultáneamente conocimiento y desconocimiento de su carácter de violencia o imposición.

La violencia simbólica funciona en la medida en que, para su existencia y perduración, cuenta con el consentimiento –dice Bourdieu– de los agentes sociales.

2.1.2 Representación simbólica, figuras y alegorías: de Bourdieu a Mario Trevi

Bourdieu introduce elementos particulares desde los autores clásicos para explicar su teoría social. En ese sentido, habla de diversas formas de capital: capital económico, tales como los recursos materiales o financieros; capital cultural, comprendido al lenguaje, conocimientos o títulos escolares; y capital social, considerado como el conjunto de relaciones sociales que se posee por los orígenes sociales, la red de relaciones movilizables y que se puede utilizar como capital.

Pero lo más primordial que nos interesa es la cuarta forma de capital, la Capital Simbólica y merece una especial atención dentro de la teoría. Este recurso es el que recubre o legitima a los demás capitales. (...) *el capital simbólico, que es cualquier forma de capital en tanto que es representada; es decir, aprehendida simbólicamente, en una relación de conocimiento o, más precisamente, de desconocimiento y reconocimiento* (Bourdieu, 2000, p. 17).

Así, entendido el Capital Simbólico, es el poder de significar los objetivos y las personas; se trata de ciertas propiedades que parecen inherentes a la persona misma del Agente, como autoridad, prestigio, reputación, crédito, fama, notoriedad, honorabilidad, buen gusto, etc. Bourdieu nos aclara y dice, en realidad, el espacio social es un espacio pluridimensional; en el interior de cada uno de los subespacios, los ocupantes de las posiciones dominantes y los de las posiciones dominadas se comprometen constantemente en luchas de diferentes formas simbólicas (Bourdieu, 1990, p. 221).

Por otra parte, el alcance que formula Mari Trevi (1996) sobre el símbolo se refiere a la dimensión que puede adquirir, sea cualquier objetivo artificial o natural, siempre y cuando este puede evocar una realidad o representar para hablar de algo o

de alguien: (...) *tiene el poder de evocar una realidad física o espiritual, corpórea o psíquica, que no le es inherente por naturaleza* (Trevi, 1996, p. 2).

Con esto, nos habla de un poder simbólico de representar algo, donde este símbolo no solo se reduce a un estímulo o una señal mediante el gesto, la voz o indicar a veces un objeto o un hecho; sino utilizar las señales para concebir el uno y el otro. Trevi asegura que la especificidad del hombre está ligada, de alguna manera, al símbolo, debido a que esta posee una variedad de significados, ya que se trata de un vocablo de la polisemia. Además, con los románticos, el símbolo se creó en una clase interpretativa de las realidades natural o psíquica, debido a su parte soñante de imágenes inagotables del hombre; al mismo tiempo, en relación ambigua con el futuro, con lo no alcanzado (Trevi, 1996, p. 4).

Como también lo recalca Roland Barthes (1993, p. 250-251), un estado puramente simbólico sucede cuando un significante, es decir un objeto, remite a un solo significado; es el caso de los grandes símbolos antropológicos, como la cruz, por ejemplo, o la media luna. Barthes nos habla de ese objeto, que también es un signo, en primera instancia le llama lo simbólica, donde todo objeto tiene una profundidad metafórica que remite a un significado. Por ejemplo, en una imagen, la lámpara significa la noche, lo nocturno. A la segunda lo denomina coordenada de la clasificación o taxonómica.

En cambio, para Sigmund Freud, citado por Trevi (1996): *el símbolo es el producto de un complejo equilibrio expresivo en el cual la exigencia reveladora se combina con la exigencia ocultadora* (p. 6). Esto significa que el símbolo es un revelador del inconsciente y, al mismo tiempo, lo oculta o esconde convirtiéndose en un vehículo ilusorio. Sin embargo, dice Trevi, que Jung no está conforme con esto; para él, el símbolo revela el inconsciente, pero no de manera directa y que no es

producto de una descarga pulsional; sino, por el contrario, el medio a través del cual la energía psíquica se convierte en proyectos de existencia.

En ese caso –continúa Trevi–, para Freud, el símbolo revela lo no vivido (reprimido); para Jung, el símbolo revela lo todavía no vivido, en cuanto implícito en lo ya vivido. Se sabe que Jung, para diferenciar su propio símbolo de Freud, usa la distinción terminológica entre “símbolo” y “signo”, entre “simbólico” y “semiótico”. De ahí el símbolo freudiano es solo un signo que indica una realidad y que la sustituye mediante un complejo lenguaje imaginativo; en cambio, el símbolo junguiano no sustituye ninguna realidad, él mismo en una realidad psíquica.

Trevi comprende las distinciones de ambos autores y manifiesta que ambos símbolos, tanto de Freud y Jung, forman parte del universo de “signos”, donde el hombre es tan patrón como prisioneros y que deberán poderse dicotomizar en un significante y en un significado (p. 8). Entonces, se puede decir que el significado del símbolo freudiano es “lo reprimido”, que es el producto de una acción inconsciente ya pasada; mientras que el significado del símbolo junguiano es “lo posible”, que es el resultado probable de una acción inconsciente en curso.

Esto explicaría el funcionamiento simbólico de la representación que se traduce en el orden pragmático, en determinado accionar de los agentes sociales, en ciertas formas de percibirse y de percibir la vida social. Por ejemplo, una persona se verá valiosa cuando se vea joven, tratará de encubrir, retardar, ocultar la vejez, y encontrará ventajosos los círculos jóvenes; por el contrario, huirá o menospreciará los grupos de viejos. Con esto, se puede ver que las representaciones simbólicas, tanto que nos habla Trevi, son un principio de operación mental y de interacción con ella, en virtud del cual los individuos logran reconocerse, reconocer la realidad y vincularse con la vida social.

Se infiere que los seres humanos hacemos uso de estos mecanismos de sustitución, ya que las cosas o personas pueden ser representadas simbólicamente por otras (palabras, imágenes, gestos, etc.). Esto explicaría por qué determinadas informaciones son desechadas en un momento dado de una cultura y en cambio, el mismo grupo cultural se apropia de ellas y las convierte en representaciones algún tiempo después.

Así como Trevisano nos habla de ese mundo de signos, Roland Barthes (1993, p. 37) las clasifica en signos icónicos, motivados y arbitrarios; por ejemplo, la cruz en la cultura cristiana o la luna creciente en el Islam tienen un único significado icónico, estrechamente relacionados con este tipo de signos, cuya aceptación se da por convención o acuerdo social. Por ejemplo, levantar un puño cerrado a la altura del hombro es claro signo de enojo; sin embargo, este mismo gesto puede tener otro significado para otras sociedades de acuerdo al tiempo, lugar y espacio.

Por otro lado, Tzvetan Todorov (1981) sugiere que la representación simbólica, en efecto, no es más que un modo de la representación intuitiva. Nos muestra una diferencia entre símbolo y alegoría: la primera de que, en la alegoría, el aspecto significante es instantáneamente atravesado por el conocimiento de lo que está significado, mientras que en el símbolo conserva su valor propio, su opacidad.

La alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo, pero de tal manera que no deja de significar. En otros términos, su intransitividad se da al mismo tiempo que su sintetismo. Así, el símbolo se dirige a la percepción (y a la intelección); la alegoría, en cambio, solo se dirige a la intelección (Todorov, 1981, p. 282). De ese modo, nos da una diferencia Todorov, o sea la alegoría significa directamente transmitir un sentido; en cambio, el símbolo significa indirectamente, se presenta por sí mismo, y descubre además de lo que significa; es decir, el símbolo representa y eventualmente

designa, donde es inmediatamente comprensible para todos; mientras la alegoría designa, pero ya no representa; además, procede de una convención “arbitraria” que debe conocerse antes que sea posible comprenderla.

La propuesta de Todorov nos parece muy importante cuando trabaja, con Goethe y Schelling, acerca de las reflexiones que hace dentro de ese mundo de las representaciones simbólicas. Barthes (1993, p. 251) señala que estamos siempre dentro de esa relación simbólica entre el objeto y el significado; en toda representación hay un desplazamiento del signo, por ejemplo, cuando se presenta en una imagen una cerveza, no es esencialmente la cerveza la que constituye el mensaje, sino el hecho de que está helada.

Sin embargo, también lo aclara Mario Trevi; que, en cierta forma, la representación es símbolo de algo y nos da a conocer acerca de las definiciones que hizo sobre el tipo de símbolo. Donde el símbolo sinicético de Freud, al igual que el símbolo metapoyético de Jung, se erige en revelador del inconsciente: ambos revelan y ocultan. Según la consideración de Jung, para quien el inconsciente es “la matriz del espíritu humano y de sus invenciones” (Cirlot, 1992, p. 24).

El símbolo metapoyético ha sido estudiado por Jung en relación con la dinámica de la civilización y con la dinámica de la psique individual; en ese caso, en símbolo metapoyético, dice Trevi, es sobre todo el producto del inconsciente o, mejor, el producto de la reacción entre la conciencia, que lleva la herencia de los valores colectivos explícitas de una civilización en transformación perpetua. *El símbolo metapoyético no encuentra resolución en la interpretación. En ese caso de que así fuera, dejaría de ser símbolo y de provocar transformaciones* (Trevi, 1996, p.10).

Eso significaría que el símbolo metapoyético sería incapaz de sostener el impacto con el futuro y dejaría de ser el esbozo de proyección. Ahí la distinción entre símbolos vivos (dinamismo y formas que anticipan lo todavía-no-vivido) y muertos (que han agotado su misión de proyectos anticipantes), donde, reabsorbidos por la historia, acaban por ser reducidos a signos, a testimonios muertos de lo ya vivido.

Añade Trevi que la religión y la filosofía son meros expedientes de equilibrio para una conciencia que no puede soportar la verdad; equivalen a los síntomas y sueños: la verdad está más allá de ellas y solo el psicoanálisis puede desenmascararla. Freud no podía ni tan siquiera sospechar que también la historiografía y la ciencia eran universos simbólicos (Trevi, 1996, p. 20).

Por un lado, el símbolo sinicético oculta y deforma, porque debe proteger al presente de la necesaria insidia ejercida por el pasado en la modalidad de la represión; en cambio, el símbolo problético oculta y conforma, porque debe proteger al presente de la posible perturbación ejercida por el futuro en la modalidad del proyecto. Esta es una de las diferencias entre ambos símbolos y que ambos no pueden excluirse; como también en las dos dinámicas, donde la dinámica homeostática del símbolo sinicético se funda sobre la necesidad y el símbolo problético se funda sobre la posibilidad.

Asimismo, nos aclara Trevi, de cualquier modo, la distinción que hizo Jung entre “Símbolo y “Signo” le sirvió para definir una operación mental de carácter totalmente singular en el ámbito de la significación (p. 38). Para Jung, mientras que el signo siempre se refiere a algo conocido (y aun a veces ocasionalmente oculto), el símbolo “no se refiere a nada conocido”. El signo semiológico se constituye como la relación exacta entre significante y significado (Barthes, 1993, p. 39), y señala que no hay en estos signos unidades distintivas, sino más bien de sentido y que la cultura

siempre trabaja con diferentes sentidos. De ahí que Barthes nos hace entender que además de los signos verbales y gráficos, existen signos gestuales, icónicos, etc. que se combinan con los lingüísticos y se forman nuevos lenguajes; por ejemplo, el publicitario, el de la moda, las señales de tránsito, los gestos de cortesía, protocolo; estos producen significantes que relacionamos con significados, pero no son signos lingüísticos, son gestos, imágenes, dibujos.

Resumiendo, podemos decir, al igual que Barthes, que la materia significante es la misma, pero el sentido para cada uno es distinto. Para Jung, el signo se refiere, en cualquier caso, a eso ya dado (o ya sido), el símbolo se refiere a eso todavía no dado, todavía no acontecido. Si uno dirige su indicación hacia el pasado, el otro la dirige hacia el futuro.

En cambio, Freud había llamado símbolo al encubrimiento despotenciador del representante de la pulsión o instinto. Es decir, la representación del instinto, con su tendencia a presentarse en la conciencia, produce una turbación y una defensa: el resultado de esa operación es el encubrimiento de la representación. Por ejemplo, la representación de un dato vivencial que pertenece ya al pasado, remontándonos a la muerte violenta del mesías y al insoportable sentimiento de culpa de sus asesinos, se constata que aquella muerte y aquel sentimiento de culpa forman parte del pasado, perteneciendo a la categoría de lo ya dado.

Sin embargo, para el símbolo junguiano, no es así, este se remite a algo desconocido, en cuanto aún no pertenece al mundo de lo experimentado, se remite al mundo del “proyecto”; por ello, deberá ser alcanzado para hacerlo objeto de experiencia.

La vida del símbolo junguiano estriba propiamente en la inalcanzabilidad de su significado. Cuando el significado, en cuanto “reconocido”, ha sido alcanzado, el símbolo ya no está vivo, sino

muerto: ha cesado de ejercer su función simbólica, (...) (Trevi, 1996, p. 40).

Se comprende, en ese caso, que el símbolo depende de su significado y que, al momento de mostrarse o revelarse, tiende a transformarse en mero signo o en mejor de los casos en alegoría. Recordemos que Barthes también lo decía, que lo simbólico está siempre en esa relación entre el objeto y el significado. Asimismo, Mario Trevi indica que Jung ejerció la soldadura entre el símbolo privado y símbolo colectivo, entre símbolo que atiende a la construcción de la personalidad y símbolo que atiende a la edificación de una cultura (p. 76).

Por otra parte, Cirlot (1992) distingue sobre la representación del mito y del símbolo: lo que representa para un pueblo, para una cultura o un momento histórico, la imagen simbólica del sueño, la visión, la fantasía o la expresión lírica lo representan para una vida individual. Aclara que esta distinción no establece una ruptura, sino que los sueños, al tener un gran valor, y que los símbolos, al corresponder a una esfera más amplia que lo particular y subjetivo, nos hayamos ya en el dominio de la profecía.

En cambio, para Roland Barthes (1999, p. 108), el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma. Es decir, algunos objetos se convierten en presa de la palabra mítica durante un tiempo, luego desaparecen y otros ocupan su lugar, acceden al mito. Plantea que el mito es un habla y constituye un sistema de comunicación y un mensaje; no necesariamente puede ser oral, sino puede estar formada de escrituras y representaciones. En ese caso, podemos decir que todo signo llega a ser un mito cuando es investido de una significación obtusa (p. 108).

Para Cirlot, el arquetipo es una epifanía; es decir, la aparición de lo latente a través del arcano: visión, sueño, fantasía, mito. Si tomamos un símbolo cualquiera – continúa Cirlot –, por ejemplo, la espada o el color rojo y analizamos sus estructuras, veremos que estas se descomponen analíticamente, lo mismo en el origen que en la significación. Encontramos primeramente el objeto en sí, abstraído de toda relación; el objeto ligado a su función utilitaria, a su realidad concreta en el mundo tridimensional (directamente: la espada); indirectamente (el color rojo, tiñendo por ejemplo un manto). En tercer lugar, encontramos lo que permite considerarlo como símbolo, estructura que hemos denominado “función simbólica”. En esa función simbólica, podemos aún distinguir entre lo ligado al símbolo y lo que corresponde a su significado general.

Por consiguiente, Cirlot manifiesta que todos esos elementos como la espada, el hierro, el fuego, el color rojo, el dios Marte, la montaña rocosa se relacionan entre sí por encontrarse en una de esas “direcciones simbólicas” de igual sentido (pp. 34-35). Todos esos elementos aluden al anhelo de “decisión psíquica y exterminación física”, que es el significado profundo de sus funciones simbólicas y que pueden enriquecerse con sus funciones secundarios.

Por otra parte, Cirlot insiste en el estudio de la analogía simbólica, debido a que no solo consiste en esa relación entre lo interior y exterior, sino también entre los fenómenos diversos del mundo físico: “Insistiremos todavía en el estudio de la analogía, que es tal vez la piedra angular de todo el edificio simbólico” (Cirlot, 1992, p. 37).

Por esta razón, las imágenes simbólicas no son un ejemplo de la relación externa y posible entre dos objetos o conexiones, sino una analogía interna relación necesaria y constante. Según Cirlot, algunos ejemplos de analogía son las

supersticiones, como la creencia de muchos pueblos, el proceso de la creación como el mito de Osiris en Egipto. De ahí, Barthes (199, p. 108) tiene la razón al decir que la imagen, los dibujos, la publicidad sirven de soporte para el habla mítica. La imagen, a su vez, es susceptible de muchos modos de lectura.

Para Cirlot, los mitos y con ellos gran parte de los símbolos arquetipos, son tres cosas a la vez: realidades históricas concretas, cósmicas y naturales (p. 40). Debido a que los mitos son narraciones alteradas de los hechos históricos, de personajes elevados a categorías de dioses, expresan conflictos elementales que constituyen la naturaleza; por lo que los dioses son símbolos cósmicos y son expresiones fabuladas de ideas filosóficas y morales.

Por otra parte, Cirlot también nos habla sobre esa distinción que se establece entre el símbolo y la alegoría, pero trataremos dentro de sus ejemplos manifestantes: Zeus lanza el rayo, lo cual, en el plano del sentido meteorológico, es una simple alegoría. Esta se trasmuta en símbolo cuando la acción adquiere un sentido psicológico; Zeus deviene símbolo del espíritu y el rayo lanzado simboliza la súbita aparición del pensamiento iluminante (intuición) que se supone enviado por la deidad. Las alegorías se han forjado muchas veces a plena conciencia para finalidades escenográficas o literarias. Dice Cirlot que Grecia y Roma abusaron de ellas, como se observa en la numismática.

Según Cochin, citado por Cirlot (1992, p. 38), la crueldad se representa por medio de una mujer de aspecto espantoso que ahoga a un niño en una cuna y que se ríe contemplando un incendio. Otro ejemplo: el crepúsculo vespertino, por la imagen de un doncel de negras alas, que huye por debajo de un velo, alude a la noche. Sus atributos son una estrella sobre la frente y el murciélago. Estos ejemplos, para Cochin, prueban que los elementos de la alegoría son simbólicos y en nada se

distinguen de los verdaderos símbolos. Solo su función es trastornada y modificada y se han creado artificialmente para designar realidades concretas en sentido único y muy dominante.

En lo que concierne, Mario Trevi también esclarece que el símbolo se reintroduce en la figura de la muerte, pero por consideración psicológica. La simbología de la muerte en la imaginación onírica, tomada en su dimensión proyectante, muestra con extraordinaria plenitud el aspecto sintético del símbolo, su valor de vínculo y de conexión de unión de opuestos (Trevi, 1996, p. 102).

Una metáfora pertenece al mundo de lo imaginario; que es, sobre todo, el mundo del lenguaje común como inmediato reflejo de la experiencia cotidiana. Lo que aquí trata de hacerse, dice Trevi, es apelar al carácter inmediato de lo imaginario, antes aun de que la imagen se transforme en mito, en demonio, en Dios, en poesía o en emblema, aun reconociendo estas metamorfosis como legítimas al pertenecer a la misma vitalidad de lo imaginario, al no ser solo teorizaciones de orden intelectual. Por eso, diremos que la Sombra es lo reprimido, no diremos que es representante inaceptable de las pulsiones; por ejemplo, reducida a la metáfora del “reparo”, la sombra expresa con mayor fuerza su ambigüedad constitutiva: techo, seno protector; pero también, Hades, tierra de reposo, y por fin –inososlayablemente– muerte (p. 129).

En efecto, Trevi nos muestra en la simbología de la sombra, que es responsable de nosotros “parar” esa sombra, aceptarla, verla y evitarla, con el fin de establecer un vínculo con el símbolo. Por ejemplo, cuando una persona sueña entre el bien y el mal, no se trata de una traición simbólica o de una elección, sino de la unión paradójica entre desvalor y valor; y que la metáfora de la sombra busca el punto central y oculto de una experiencia, pero solo la sombra oculta representa verdaderamente un peligro, en cambio la sombra invisible (y no encubierta bajo la

forma de sombra del otro) siempre podemos hacer un interlocutor y solo establecer un relación de temor.

En ese caso, también podemos decir, por ejemplo, el Infierno es una figura extrema que individualiza la violencia subjetiva y simbólica, siempre y cuando el lugar se encuentre desposeído de todo bien.

Así mismo, dentro de las figuras simbólicas, Todorov también nos da un ejemplo sobre la figura que hace mención Goethe, donde San Pedro, junto al fuego, la noche que arrestan a Jesús, y que por lo tanto nadie se atrevería a considerar alegórico; en cambio, es simbólico. En ese caso, se debe conocer muy bien los rasgos característicos del símbolo por oposición a la alegoría (Todorov, 1981, p. 285). En ese caso, el fuego representado es ante todo un fuego; si además significa algo, es en última instancia, en un segundo momento.

Goetho mencionado por Todorov insiste en el carácter lacónico, condensado, del símbolo. De este modo, parece destacar la densidad simbólica, solo un fuego está representado y la interpretación simbólica le añade nuevos valores.

Así, pues, hemos visto que el símbolo oculta y revela al mismo tiempo: revela transformado oportunamente lo revelado para que la conciencia pueda soportarlo. El símbolo vuelve accesible la verdad escondiéndola y a la vez genera un sistema de representaciones que se mantiene en el tiempo, es decir se proyecta.

Cada símbolo refleja algo oculto, pero lo oculto se cela precisamente gracias al símbolo. La irracionalidad del símbolo reside en su necesidad de ocultar lo inaceptable. El símbolo, encubriendo aquel representante en el momento que tiende a salir de la representación, lo vuelve aceptable para el Yo; obra de manera que el mismo Yo no resulte arrollado por aquél. O sea al momento que el proceso simbólico con todos sus elementos ya sean representaciones, figuras, alegorías, es aceptado por

el grupo social o reconocido como legítima –también lo recalca Bourdieu–, obtiene su valor social.

El símbolo mantiene lo oculto en una condición de semioscuridad o, mejor aún, lo revela escondiéndolo. Al hacerlo, reconduce todo el sistema psíquico, el estado de calma del cual el instinto y sus representantes reprimidos tenderían, haciéndose presentes, a sacarlo.

2.1.3 Las formas de la violencia simbólica

La representación simbólica se construye a partir de elementos de significación, uno de estos, gracias al cual logramos identificar e interpretar el sentido, es la forma. De esta manera, las formas hacen posible la comprensión del mundo y por ende la construcción de representaciones simbólicas que apelen a formas presentes en nuestra memoria y con significados determinados.

Bourdieu (2000, p. 90) señala que la tradición neokantiana presentó los diferentes universos simbólicos, mito, lengua, arte, ciencia como instrumentos de conocimiento y de construcción del mundo de los objetos, como “formas simbólicas”; en cambio Panofsky lo presentó como una forma histórica; con Durkheim, las formas de clasificación dejan de ser formas universales para convertirse en formas sociales.

Según Bourdieu, su énfasis en el rol de las formas simbólicas en la producción y reproducción de las desigualdades sociales es uno de los modos que emplea para distanciarse del marxismo tradicional; el cual subestima, según él, la importancia de la dimensión simbólica de las relaciones de poder tanto en las sociedades precapitalistas indiferenciadas como en las sociedades postindustriales altamente

diferenciadas, en las que el modo principal de dominación ha cambiado de la coerción abierta y la amenaza de la violencia física a formas de manipulación simbólica.

En la introducción de García Canclini, en *Sociología y cultura de Bourdieu* (1990, p. 10) señala que las relaciones económicas entre las clases son fundamentales, pero siempre en relación con las otras formas de poder (simbólico) que contribuyen a la reproducción y la diferenciación social. La clase dominante puede imponerse en el plano económico, y reproducir esa dominación si al mismo tiempo logra hegemonizar el campo cultural. En la reproducción, definió la formación social como un sistema de relaciones de fuerza y de sentido entre los grupos y las clases.

Frente a esta concepción causalista (una causa –lo económico– determinaría el efecto –lo simbólico–), Bourdieu propone en varios textos una definición estructural de las clases y de sus relaciones. *De manera más profunda, una de las formas más eficientes que tiene un grupo de reducir a la gente al silencio es excluirla de las posiciones donde se puede Hablar* (Bourdieu, 1990, p. 117).

Con esto, nos habla de una de las formas de la violencia simbólica en que el grupo puede controlar el discurso a través de la censura, colocando en la posición lo que el campo autoriza y desea. Cualquier expresión, dice Bourdieu, es, en cierta forma, una violencia simbólica que solo puede ejercer el que lo hace y solo puede sufrir el que la sufre, porque no se reconoce como tal.

Sin embargo, Bourdieu advierte también que una de las razones por las cuales los adolescentes de las clases populares quieren dejar la escuela y entrar a trabajar desde muy jóvenes, es el deseo de alcanzar cuanto antes el estatus de adulto y las posibilidades económicas que este entraña. Esta forma simbólica de dejar fuera de juego tiene cierta importancia, sobre todo porque viene acompañada de uno de los

efectos fundamentales de la escuela, que es la manipulación de las aspiraciones (Bourdieu, 1990, p. 122). Se suele olvidar que la escuela no es solo un lugar donde se aprenden cosas, ciencias, técnicas, etc., sino también una institución que otorga títulos, es decir, derechos, y que con que confiere aspiraciones.

También, frente a ello, un elemento fundamental que podemos rescatar es sobre John B. Thompson, autor de *Ideología y cultura moderna*, donde presta mucha atención a las formas y a los procesos sociales en los cuales, y por medio de los cuales, las formas simbólicas circulan en el mundo social.

El significado de una forma simbólica, o de los elementos que la constituyen, es un fenómeno complejo que depende de, (...) una variedad de factores. Lo que el sujeto productor se propuso o quiso decir al producir la forma simbólica (Thompson, 1993, p. 208).

Es este punto, Thompson nos habla que las características de las formas simbólicas dependen de muchos factores como intencional, convencional, estructural, referencial y contextual. Además, cuando el grupo, las clases o los individuos que producen esas formas simbólicas dependen de uno de esos factores debido a que es un fenómeno complejo. Las formas simbólicas no son simplemente elementos que aseguran la comunicación; son procesos que viabilizan las interacciones sociales (Infante, 2010, p. 28). *Las formas simbólicas no solo son concatenaciones de elementos y de las interrelaciones, también son representaciones de algo, representan o retratan algo, dicen algo acerca del algo* (Thompson, 1993, p. 212).

En ese caso, las formas simbólicas pueden establecer cómo perciben el mundo los grupos o las clases sociales en base a la realidad. Pero puede que estas interrelaciones sociales, dice Bourdieu, logré imponer la legitimidad de la cultura dominante a los miembros de los grupos o clases dominados (ideología dominante de

la cultura legítima como única cultura auténtica, o sea, como cultura universal (Bourdieu, 1979, p. 81).

Pero, según Thompson (1993, p. 213), captar este aspecto referencial de una forma simbólica requiere de una interpretación creativa que vaya más allá del análisis de los rasgos y elementos internos, y que intente explicar lo que se representa o dice. Lo cierto es que las formas simbólicas se producen en un contexto espacial, temporal y específico, de manera que llevará las huellas del lugar y el momento en que fue emitido. De esta manera, las formas simbólicas son útiles para el análisis de los contextos sociales debido a que nos ayuda a entender el punto de vista del cronista, todo aquello que él desea transmitir a través de la trama de la historia que nos narra.

No obstante, Bourdieu toma como objeto el campo de producción cultural y, de manera inseparable, la relación entre el campo de la producción y el de los consumidores. Los determinismos sociales que dejan su huella en la obra de arte se ejercen por un lado a través del *habitus* del productor y, por otro, a través de las demandas y limitaciones sociales que se inscriben en la posición que ocupa en un campo determinado de producción (Bourdieu, 1990, p. 161). La que se llama “creación” según Bourdieu es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida en la división del trabajo de producción cultural, en segundo grado, en la división del trabajo de dominación.

Thompson dice que gracias a estas formas simbólicas podemos entender a qué se insertan siempre en contextos y procesos sociohistóricos específicos en los cuales y por medio de los cuales se producen y reciben. Podemos conocer los usos y costumbres de otras épocas y lugares, pues es a través de estos símbolos que todos

nos comunicamos y que están sujetos a complejos procesos de valoración, evaluación y conflicto.

Dicho eso, también nos recuerda cuando Bourdieu nos habla sobre la dependencia de los laicos para validar su poder hace que el orden simbólico que sustenta; a la vez lo sustenta, se subordine a las posibilidades que le deja la estructura del campo general del poder. "La subversión simbólica del orden simbólico no puede afectar el orden político más que cuando acompaña a una subversión política de este orden" (Bourdieu, 2009, p. 24).

Nos habla de ese poder simbólico de la forma como se manifiesta y ejerce la violencia simbólica a través de la naturalización de un orden lógico del mundo. Como dice Bourdieu, la intervención más poderosa de los clérigos no reside en el apoyo a tal o cual grupo político específico en un momento dado, sino en el efecto de imposición de la jerarquía misma, de un modo jerárquico de pensamiento que ordena el cielo tal y como está ordenada la tierra, y así naturaliza, sacralizándolo, el orden social existente.

En ese caso, podemos decir que la violencia simbólica es, de la manera más sencilla posible, aquella forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con la anuencia de este. Por esto, Bourdieu propone que es posible actuar sobre el mundo, sobre la representación que los agentes se hacen del mundo; con ello, nos sugiere que quizás la lucha política por excelencia se ubique en el nivel de las luchas por la imposición de la visión del mundo.

La dominación, dice Bourdieu, independientemente de las armas más concretas de las que se valga, tiene siempre una dimensión simbólica en la medida en que los actos de obediencia y sumisión –en absoluto actos de plena conciencia– son actos de conocimiento (de una estructura) y de reconocimiento (de una legitimidad).

Hay aún otras formas de la violencia simbólica. Por una parte, el universo de las perspectivas particulares, de los agentes singulares que, desde su punto de vista y posición particular, producen nominaciones –de sí mismos y de los otros– particulares e interesadas (sobrenombres, apodos, insultos o aun acusaciones, calumnias, etc.) cuya impotencia para hacerse reconocer y ejercer, por tanto, un efecto verdaderamente simbólico y crece cuando los autores se esfuerzan por imponer. Por otro lado, la capacidad de producir representaciones ancladas en la estructura social, y con ello, de autorepresentarse y autoubicarse en el mundo.

La forma paradigmática de la violencia simbólica es, para Bourdieu, el fenómeno de la dominación masculina; que, lejos de ser solo una violencia ejercida por hombres sobre mujeres, es un complejo proceso de dominación que afecta a los agentes sin distinción de géneros. Pero pueden encontrarse formas y fenómenos de violencia y dominación simbólicas en los más diversos acontecimientos sociales y culturales: en la esfera del lenguaje, en el ámbito educativo, en las múltiples clasificaciones sociales, etc.

En ese caso, las formas simbólicas, de alguna manera, sirven para concebir esa violencia simbólica entre el pensamiento mítico y pensamiento conceptual. Asimismo, Bourdieu dice, lo que forma la unidad de una época no es tanto una cultura común como una problemática común, que no es más que el conjunto de las tomas de posición ligadas al conjunto de las posiciones marcadas en el campo (Bourdieu, 1990, p. 165). Concretamente, esto significa que la aparición de un artista, de una escuela, de un partido o de un movimiento como posición constitutiva de un campo (artístico, político u otro) está marcada por el hecho de que su existencia plantea, como se dice, problemas para los ocupantes de las demás posiciones; o sea se convierten en objeto de luchas, proporcionan uno de los términos

de las grandes oposiciones en torno a las cuales se organiza la lucha y que sirven para concebir esta lucha (derecha-izquierda, claro-oscuro, cientificismo-anti-cientificismo, etc.).

(...), el interés que un grupo o una clase encuentra en un tipo determinado de práctica o de creencia religiosa y, en particular, en la producción, la reproducción, la difusión y el consumo de un tipo determinado de bienes de salvación (entre los cuales se halla el mensaje religioso mismo), es función del reforzamiento que el poder de legitimación de lo arbitrario que encierra la religión considerada puede aportar a la fuerza material y simbólica (...) (Bourdieu, 2009, p. 62).

En ese caso, los intereses religiosos asociados a las diferentes posiciones en la estructura social no solo buscan justificaciones de existir capaces de arrancarlos de la angustia existencial de la contingencia y del desamparo, o incluso de la miseria biológica, de la enfermedad, del sufrimiento o de la muerte; sino también, y sobre todo, justificaciones de existir en una posición social determinada y de existir como existen, con todas las propiedades que le están socialmente asociadas. Como indica Bourdieu (2009, p. 63), la cuestión del origen del mal, y lo recuerda Weber, no deviene una interrogación sobre el sentido de la existencia humana, sino en las clases privilegiadas, siempre en la búsqueda de una "teodicea de su buena fortuna".

Por ejemplo, una de las formas de la violencia simbólica –quieran o no quieran– es el racismo. Aunque Bourdieu no lo diga directamente, el racismo es propio de una clase dominante cuya reproducción depende, en parte, de la transmisión del capital cultural; un capital heredado cuya propiedad es la de ser un capital incorporado, por ende aparentemente natural, nato. El racismo de la inteligencia es aquello por lo cual los dominantes tratan de producir una “teodicea de su propio privilegio”, como dice Weber; esto es, una justificación del orden social que ellos

dominan (Bourdieu, 1990, p. 201). Es lo que hace que los dominantes se sientan justificados de existir como dominantes, que sientan, que son de una esencia superior.

Sin embargo, Bourdieu insiste, si se invoca el discurso científico para justificar el racismo de la inteligencia, esto no se debe solo a que la ciencia representa la forma dominante del discurso legítimo; también, y sobre todo, se debe a que un poder que cree estar fundado en la ciencia, un poder de tipo tecnocrático, recurre naturalmente a la ciencia para fundar su poder; se debe a que la inteligencia es la que legitima para gobernar cuando el gobierno se dice fundado en la ciencia y en la competencia “científica” de los gobernantes (piensen en el papel de la ciencia en la selección escolar, donde la matemática se ha convertido en la medida de toda inteligencia). La ciencia es cómplice de todo lo que le piden que justifique (Bourdieu, 1990, p. 202).

De hecho, siempre se está dispuesto a estigmatizar al estigmatizador, a denunciar el racismo elemental, “vulgar”, del resentimiento pequeño-burgués. Pero eso es demasiado fácil. Bourdieu advierte que debemos jugar al “regador regado” y preguntarnos cuál es la contribución de los intelectuales al racismo de la inteligencia; En otras palabras, habría que analizar todas las formas de legitimación del segundo orden que vienen a reforzar la legitimación como discriminación legítima, sin olvidar los diferentes discursos.

En todas las sociedades, la producción e intercambio de formas simbólicas – expresiones lingüísticas, gestos, acciones, obras de arte y demás– ha sido siempre un rasgo distintivo de la vida social; pero, con el advenimiento del tiempo moderno, de las sociedades, la naturaleza y el alcance de la circulación de las formas simbólicas también adquieren una apariencia diferente. Como dice Thompson, se desarrollaron recursos técnicos que, con la acumulación del capital, permitieron la producción, reproducción y circulación de las formas simbólicas.

Asimismo, Bourdieu nos dice que todas las estrategias simbólicas mediante las cuales los agentes intentan imponer su visión de las divisiones del mundo social y de su posición en ese mundo pueden situarse así entre dos extremos: el insulto, por el cual un simple particular trata de imponer su punto de vista asumiendo el riesgo de la reciprocidad, y la nominación oficial, acto de imposición simbólica que cuenta con toda la fuerza de lo colectivo, del consenso, del sentido común, porque es operada por un mandatario del Estado, detentador del monopolio de la violencia simbólica legítima (Bourdieu, 1990, p. 215).

Por ello, podemos decir que Bourdieu lo califica al Estado como una “estructura organizadora e instancia reguladora de las prácticas” que se ejerce mediante las “imposiciones y disciplinas a las que somete uniformemente al conjunto de los agentes”. Las formas en que el Estado participa de la construcción del sentido común y, con ello, se involucra fuertemente en las luchas simbólicas por la imposición del sentido legítimo, son múltiples y podrían contarse en los más variados ámbitos. Por ejemplo, a través de nuestra partida de nacimiento, construcciones reglamentarias, etc. el Estado dice quiénes somos debido a que ellos regulan e imponen, que es tanto fruto del efecto duradero y silencioso de una de las formas de la violencia simbólica.

2.1.4 Luchas simbólicas

Las luchas simbólicas, o luchas por la definición legítima, adquieren muchas formas: se dan tanto entre las clases sociales como al interior de los diferentes campos, incluso a escala global. Lo que está en juego en las luchas simbólicas es el

monopolio de la dominación legítima, el punto de vista dominante que haciéndose reconocer como punto de vista legítimo.

Bourdieu (2000, p. 94) comprende que las diferentes clases y fracciones de clase están implicados en una lucha simbólica. Él dice, que son propiamente simbólica esas luchas por imponer la definición del mundo social más conforme a sus intereses, el campo de las tomas de posición ideológicas que reproduce bajo una forma transfigurada el campo de las posiciones sociales; ellas pueden conducir esta lucha, sea directamente en los conflictos simbólicos de la vida cotidiana; a través de lucha, libran la producción simbólica y que tiene por apuesta el monopolio de la violencia simbólica.

El campo de la producción simbólica es un microcosmos de la lucha simbólica entre las clases: es sirviendo a sus propios intereses en la lucha interna en el campo de la producción, y solo en esa medida, como los productores sirven a los intereses de grupos exteriores al campo de producción (Bourdieu, 2000, pp. 94-95).

Esto significa que la clase social dominante, ya sea en los diferentes campos, es el lugar de lucha por la jerarquía, del poder de imponer e inculcar los sistemas simbólicos. Además, una de las manifestaciones de lucha disimulada por el poder simbólico analizada con más detalle por Bourdieu es la pugna por la distinción entre las clases sociales y su contribución a la reproducción de las distancias sociales. En esas luchas, lo que entra en juego es todo lo que, en el mundo social, se refiere al prestigio, honor o autoridad; todo lo que constituye el poder simbólico como poder reconocido concierne especialmente a los poseedores “distinguidos” y a los pretendientes “pretenciosos”.

Por otra parte, Bourdieu advierte también que, en el campo de las prácticas deportivas, es sede de luchas; donde está en juego, entre otras cosas, el monopolio para imponer la definición legítima de la actividad deportiva y de su función legítima: amateurismo contra profesionalismo, deporte-práctica contra deporte-

espectáculo, deporte distinguido –de elite– y deporte popular –de masas–, etc.; asimismo, el campo en sí está inserto en el campo de las luchas por la definición del “cuerpo legítimo” y del uso “legítimo del cuerpo”; en estas luchas, se oponen, además de los entrenadores, dirigentes, profesores de gimnasia y demás comerciantes de bienes y servicios, los moralistas y en especial el clero, los educadores en el sentido más amplio, etc. *Sin duda, las luchas por el monopolio de la imposición de la definición legítima de esa clase particular de usos del cuerpo que es el deportivo presentan invariantes trans-históricas (...)* (Bourdieu, 1990, p. 148).

Se refiere a la oposición que se da, desde el punto de vista de la definición del ejercicio legítimo; es decir, entre dos formas de autoridad específica; por ejemplo, entre pedagógica y científica o también a la oposición recurrente entre dos filosofías antagónicas.

El lugar por excelencia de las luchas simbólicas no es al ámbito donde se enfrentan las clases dominantes y las clases dominadas, se halla más bien en la propia clase dominante. Por ejemplo, los discursos sobre el mundo social, aunque se presenten como científicos, constituyen casi siempre estrategias de imposición simbólica.

Las revoluciones simbólicas que cambian las mentes son, para Bourdieu, tan posibles como las revoluciones que cambian las estructuras sociales. Él dice, hay revoluciones que trastornan las bases materiales de una sociedad y revoluciones simbólicas; que son las que llevan a cabo los artistas, los científicos, los grandes profetas religiosos o, a veces, en contadas ocasiones, los grandes profetas políticos, que trastornan las estructuras mentales; es decir, que cambian nuestra manera de ser y pensar: es el caso, en el ámbito de la pintura, de Manet. Pero ni unas ni otras se dan en el vacío.

La percepción del mundo social es el producto de una doble estructuración social: por la parte “objetiva”, esta percepción está socialmente estructurada, porque las propiedades relacionadas con los agentes o las instituciones no se ofrecen a la percepción de manera independiente, sino en combinaciones de muy desigual probabilidad (por ejemplo, es más probable que visiten un museo quienes tengan un gran capital cultural que quienes carezcan de ese capital); por la parte “subjetiva”, está estructurada, porque los esquemas de percepción y de apreciación susceptibles de funcionar en un momento dado, y en particular aquellos depositados en el lenguaje; son el producto de luchas simbólicas anteriores y expresan, de manera más o menos transformada, el estado de las relaciones de fuerza simbólicas (Bourdieu, 1990, p. 210).

Asimismo, Bourdieu enfatiza que los objetos del mundo social se pueden percibir y decir de diferentes maneras, porque comportan siempre una parte de indeterminación y evanescencia:

(...) todas las luchas simbólicas por la producción e imposición de la visión del mundo legítima y, más precisamente, con todas las estrategias cognitivas de llenado que producen el sentido de los objetos del mundo social más allá de los atributos directamente visibles por la referencia al futuro o al pasado: esta referencia puede ser implícita y tácita (...) (Bourdieu, 1990, p. 211).

Esta parte de juego de las luchas simbólicas, de incertidumbre, es la que da un fundamento a la pluralidad de las visiones del mundo, y está vinculada con la pluralidad de los puntos de vista. Con lo que Husserl llama, según Bourdieu, referencia de ser implícita y tácita, podría ser llamada también la pretensión y la retención, formas prácticas de prospección o de retrospectión que excluyen la posición del futuro y del pasado como tales; puede ser explícita, como en las luchas políticas, donde el pasado, con la reconstrucción retrospectiva de un pasado ajustado a las necesidades del presente y sobre todo el futuro, con la previsión creadora, son

permanentemente invocados para determinar, delimitar, definir el sentido, siempre abierto, del presente.

Por ejemplo, el conocimiento del mundo social y, más precisamente de las categorías que lo posibilitan, es lo que está verdaderamente en juego en la lucha política, una lucha inseparablemente teórica y práctica por el poder de conservar o de transformar el mundo social, conservando o transformando las categorías de percepción de ese mundo.

Pero Bourdieu deja en claro que recordar que la percepción del mundo social entraña un acto de construcción no implica en modo alguno aceptar una teoría intelectualista del conocimiento: lo esencial de la experiencia del mundo social y del trabajo de construcción que esta experiencia implica se opera en la práctica, sin alcanzar el nivel de la representación explícita ni de la expresión verbal (Bourdieu, 1990, p. 211).

Las categorías de la percepción del mundo social son, en lo esencial, dice Bourdieu, el producto de la incorporación de las estructuras objetivas del espacio social. En consecuencia, inclinan a los agentes a tomar el mundo social tal cual es, a aceptarlo como natural, más que a rebelarse contra él, a oponerle mundos posibles, diferentes y aún antagonistas: el sentido de la posición como sentido de lo que uno puede, a no “permitirse” implica una aceptación tácita de la propia posición, un sentido de los límites “esto no es para nosotros” a la que viene a ser lo mismo, un sentido de las distancias que se deben marcar a mantener, respetar a hacer respetar.

Todas esas oposiciones paralelas tienen por principio la oposición entre las condiciones materiales de existencia y las posiciones sociales donde se engendran esos dos tipos opuestos de representaciones transfiguradas del orden social y de su porvenir (Bourdieu, 2009, p. 64).

Bourdieu nos habla sobre todo del modo de percepción legítima y que estos son objetos de luchas tan importantes y la misma experiencia de lo social puede reconocerse en expresiones muy diversas. Así, por ejemplo, el interés religioso tiene por principio la necesidad de legitimación de las propiedades materiales o simbólicas asociadas a un tipo determinado de condiciones de existencia y de posición en la estructura social y que, por tanto, depende estrechamente de esta posición (Bourdieu, 2009, pp. 64-65).

Asimismo, el mensaje religioso más capaz de satisfacer el interés religioso de un grupo determinando de laicos, por lo tanto, de ejercer sobre él el efecto propiamente simbólico de movilización, resulta del poder de absolutización de lo relativo y de legitimación de lo arbitrario. La capacidad de dar existencia explícita, de publicar, de hacer público; es decir, objetivado, visible, decible o, incluso, oficial a aquello que, al no haber accedido a la existencia objetiva y colectiva, continúa en estado de experiencia individual o serial (malestar, ansiedad, expectación, inquietud), representa un formidable poder social, el poder de hacer los grupos haciendo el sentido común, el consenso explícito, de todo el grupo.

Por otra parte, Bourdieu nos deja en claro acerca de la lucha simbólica, lucha por la imposición de la visión legítima del mundo social, una lucha en que la propia ciencia se ve inevitablemente comprometida, los agentes poseen un poder proporcional a su capital simbólico; es decir, al reconocimiento que reciben de un grupo (Bourdieu, 1990, p. 215).

En la lucha simbólica por la producción del sentido común o, más precisamente, por el monopolio de la nominación legítima como imposición oficial – es decir, explícita y pública– de la visión legítima del mundo social, los agentes comprometen el capital simbólico que han adquirido en las luchas anteriores y

principalmente todo el poder que poseen sobre las taxonomías instituidas, inscritas en las conciencias o en la objetividad, como los títulos.

Vale decir que no podemos hacer una ciencia de las clasificaciones sin hacer una ciencia de la lucha de las clasificaciones ni sin tener en cuenta la posición que en esa lucha por el poder de conocimiento, por el poder mediante el conocimiento, por el monopolio de la violencia simbólica legítima, ocupa cada uno de los agentes o grupos de agentes comprometidos, sean simples particulares dedicados a los azares de la lucha simbólica cotidiana o bien los profesionales autorizados (y a tiempo completo), entre quienes se encuentran todos los que hablan o escriben acerca de las clases sociales y que se distinguen según sus clasificaciones involucren en mayor o menor grado al Estado, detentador del monopolio de la nominación oficial, de la clasificación correcta, del buen orden (Bourdieu, 1990, p. 219).

Cuando Bourdieu habla de las clasificaciones, lo primero que hace es darle importancia a las luchas simbólicas que permite mostrar la ambición del poder simbólico que suele producir la correcta clasificación. Podemos decir, en ese caso, que todo campo es el lugar de una lucha más o menos declarada por la definición de los principios legítimos de división del campo. La cuestión de la legitimidad surge de la propia posibilidad de este cuestionamiento, de esta ruptura con la doxa que acepta como una evidencia el orden habitual.

Además, los objetos del mundo social, constituidos por el sentido común, contemplan también un margen de indeterminación e incertidumbre propias de un mundo conformado por agentes sociales diversos y, con ello, posibilitan que haya luchas simbólicas por imponer la visión del mundo legítimo. Las mayores o menores chances para esta imposición estarán en todo relacionadas a la posesión de una determinada cantidad de capital simbólico legítimo, que no es sino el producto de las luchas simbólicas anteriores.

Ahora bien, continua Bourdieu, las imposiciones de la necesidad inscrita en la estructura misma de los diferentes campos rigen aun respecto de las luchas

simbólicas destinadas a conservar o transformar esa estructura: el mundo social es, en gran parte, algo que hacen los agentes, a cada momento; pero solo pueden deshacerlo o rehacerlo sobre la base de un conocimiento realista de lo que este mundo es y de lo que ellos pueden hacer en función de la posición que en él ocupan.

El análisis de la lucha de las clasificaciones permite mostrar la ambición política que suele asolar la ambición gnoseológica de producir la correcta clasificación: ambición que define particularmente al “rex”, aquel a quien incumbe, según Beneveniste, “regere fines y regere sacra”, trazar, mediante la palabra, las fronteras entre los grupos, así como entre lo sagrado y lo profano, el bien y el mal, lo vulgar y lo distinguido (Bourdieu, 1990, p. 219). Así, Bourdieu nos explica sobre el poder simbólico de los agentes como poder de hacer ver y de hacer creer, de producir y de imponer la clarificación legítima o legal depende, en efecto, como lo recuerda el caso del “rex”, de la posición ocupada en el espacio (y en las clasificaciones que se encuentran potencialmente inscritas en él).

Asimismo, Bourdieu da prioridad al campo de luchas simbólicas en que los profesionales de la representación, en todos los sentidos del término, se oponen en relación con otro campo de luchas simbólicas. Producto de las luchas que han tenido lugar dentro del campo político y también fuera de él, respecto, sobre todo, del poder sobre el Estado; esta representación debe sus características específicas a la historia particular de un campo político y de un Estado particulares (lo que explica, entre otras cosas, las diferencias que separan las representaciones, de las divisiones sociales y, por lo tanto, de los grupos representados, según los países) (Bourdieu, 1990, p. 224).

Bourdieu nos dice que el interés político es el lugar por excelencia de la eficacia simbólica, acción que se ejerce por signos capaces de producir cosas sociales, y en particular grupos: (...) *la eficacia-simbólica de la cual pueden disponer*

en esas luchas depende de ella y porque ellos tienen, pues, un interés político en ocultar y en ocultarse sus intereses políticos (o, en el lenguaje "indígena", "temporales") (Bourdieu, 2009, p. 68).

Esto significa que la eficacia simbólica reside en el hecho de que la ideología y la práctica religiosa o política cumplen una función de conocimiento-desconocimiento, donde los especialistas religiosos deben necesariamente ocultarse y ocultar que sus luchas tienen como apuesta intereses políticos. Bourdieu nos aclara que está reservado de carisma para designar las propiedades simbólicas (antes que nada, la eficacia simbólica), en la medida en que adhieren a la ideología del carisma.

Podemos decir, entonces, que la conservación del monopolio de un poder simbólico, tal como la autoridad religiosa, depende de la aptitud de la institución que lo detenta para hacer reconocer a los que están excluidos de él, la legitimidad de su exclusión. Donde se articula el conflicto entre especialistas religiosos situados en posiciones opuestas (dominantes y dominados) de la estructura del aparato religioso y el conflicto externo entre los clérigos y los laicos, los miembros del bajo clero, todavía en las órdenes o que han dejado los hábitos, que ocupan una posición dominada en el aparato de dominación Simbólica (Bourdieu, 2009, p. 77).

De esa forma, la estructura de las relaciones objetivas entre las instancias que ocupan posiciones diferentes en las relaciones de producción, de reproducción y de distribución de bienes religiosos tiende a reproducir la estructura de las relaciones de fuerza entre los grupos o las clases; pero bajo la forma transfigurada y disfrazada de un campo de relaciones de fuerza entre instancias en lucha por el mantenimiento o por la subversión del orden simbólico.

2.2 Cultura popular y caricaturas

2.2.1 Bajtín y la cultura cómica

En la obra clásica de Mijail Bajtín, se propone plantear los problemas de la cultura cómica popular de la Edad Media y el Renacimiento, especialmente en el mundo del carnaval.

Bajtín plantea que, en la Edad Media y en el Renacimiento, el mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época (Bajtín, 1971, p. 8). Los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval.

Para Bajtín, estas formas y manifestaciones cómicas (como los payasos, ritos, monstruos, etc.) constituyen únicas tradicionalmente valorados como superiores por parte de las clases populares; por ello, se puede decir que todas estas representaciones de los misterios, de la fiestas agrícolas u otros actos consagradas por la tradición aconteció en un ambiente de carnaval oponiéndose al tono serio.

La explicación de Bajtín resulta oportuna cuando indica que, en las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, “oficiales”:

Pero cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas — algunas más temprano, otras más tarde—, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares (Bajtín, 1971, p. 12).

En este punto, el humor, para Bajtín, posee un carácter popular; cuando se establece el régimen de clases, se hace imposible otorgar a ambos aspectos –lo serio y lo humorístico–, derechos iguales o impedidos de caminar juntos, en ese sentido las formas cómicas adquieren un carácter no oficial.

Bajtín evoca el carnaval como una forma especial de vida creativa, con su propio espacio y tiempo. Es absolutamente necesario plantear adecuadamente el problema de la risa popular. Los estudios que se le han consagrado incurren en el error de modernizarla groseramente, interpretándola dentro del espíritu de la literatura cómica moderna, ya sea como un humor satírico negativo (designando así a Rabelais como autor exclusivamente satírico) o como una risa agradable destinada únicamente a divertir, ligera y desprovista de profundidad y fuerza. Generalmente, su carácter ambivalente pasa desapercibido por completo: *El secreto regenerador y positivo de la risa se reduce extremadamente* (Bajtín, 1971, p. 40).

Eso significa que, para Bajtín, en las culturas populares, la risa tiene una función social de crítica cultural y depuración irónica: de purificación. Hay un caso en el que la cosa es más complicada, según Baudelaire, el de la risa del hombre; pero risa de verdad, risa violenta, ante la apariencia de objetos que no suponen un signo de debilidad o de desgracia de sus semejantes. Se refiere, sobre todo, Baudelaire a la risa ocasionada por lo grotesco.

La alegría es una; la risa es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión (Baudelaire, 1988, p. 33). Baudelaire plantea que debemos distinguir ante todo la alegría de la risa. La alegría existe por sí misma, pero tiene diversas manifestaciones, en ocasiones es casi invisible, otras se expresa mediante el llanto. En cambio, la risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico.

Lo cómico es, desde el punto de vista artístico, una imitación; lo grotesco, una creación (Baudelaire, 1988, p. 34).

En este caso, él plantea que lo cómico es una mutación entremezclada de una cierta facultad creadora; es decir, de una idealidad artística. En cambio, el orgullo humano, que siempre lleva la delantera, y que es la causa natural de la risa en el caso de lo cómico, se convierte también en causa natural de la risa en el caso de lo grotesco, que es una creación entremezclada de cierta facultad imitativa de elementos preexistentes en la naturaleza.

Los bufones y los payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. En suma, durante el carnaval, el juego se transforma en vida real. Es, según Bajtín, la segunda vida del pueblo, basado en el principio de la risa. La fiesta es el rasgo fundamental de todas las formas de ritos y espectáculos cómicos de la Edad Media.

Por otro lado, Baudelaire denomina a lo grotesco cómico absoluto (antítesis de lo cómico ordinario) como cómico significativo. Lo cómico significativo, para él, es un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular más fácil de analizar, al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea moral. En cambio, lo cómico absoluto, al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase una, y que quiere ser captada por intuición (Baudelaire, 1988, p. 35).

Cuando Baudelaire manifiesta que la risa es la expresión de la idea de superioridad, no ya del hombre sobre el hombre, sino del hombre sobre la naturaleza, no solo debe limitarse en eso sino también en otras superioridades de los problemas de la cultura popular.

Pero, Bajtín es quien le concede un especial significado haciendo que la risa no sea un componente vacío ni se sustraiga de la cultura del humor popular; es decir, no todo lo cómico produce risa. Además, se evoca a mantener el poder simbólico en el escenario social, allí donde precisa confluir con la fuerza social en miras a provocar un cambio. Bajtín traslada el poder simbólico al escenario de la risa, más que al propio chiste.

De este modo, el humor y la risa, tantas veces armas de liberación o resistencia, según Bajtín, se pueden convertir también en instrumentos de opresión en tanto se estarían utilizando para atacar y ridiculizar a un grupo de personas. Pero el objetivo de Bajtín y la cultura popular, sobre el carnaval, lo grotesco o las expresiones humorísticas en general, estaban dirigidos a algo más interior, profundo, no a las actuaciones físicas o manifestadas, tampoco a la fealdad relativa de la clase dominante, sino al cuestionamiento al status, al poder a lo que no se puede ver a simple vista –así como Bourdieu manifiesta sobre la violencia simbólica como forma del poder simbólico–, de esa manera también se trata nuestro estudio en las láminas del cronista Guamán Poma de Ayala.

2.2.2 Dibujos y caricaturas andinas

La caricatura es, junto con el dibujo, la modalidad de imagen periodística más antigua que se conoce. Según Gubern (1987, p. 215), citado por Carlos Abreu² (2001), la caricatura deriva del vocablo italiano "caricare" que significa cargar,

² Carlos Abreu es doctor en Ciencias de la Información por la Universidad de La Laguna. Profesor titular de la Universidad Central de Venezuela. Este texto se publicó en Revista Latina de Comunicación Social, número 38, de febrero de 2001. La Laguna (Tenerife), y se reproduce con la autorización expresa de su editor, José Manuel de Pablos.

acentuar o exagerar los rasgos y, según algunos autores, fue acuñado por Aníbal Caracci hacia finales del siglo XVI.

Pero mucho antes de estos primeros intentos por definir esta forma expresiva ya habían sido empleadas imágenes con rasgos de caricatura. Por ejemplo, se ha dicho que, en la antigüedad, se llegaron a utilizar representaciones gráficas caricaturescas en dibujos (Abreu, 2001, p. 1). A sí mismo, Carlos Abreu presume que algunos dibujos precolombinos podrían tener características de la caricatura. Señala que muchas figuras de la Antigüedad y de la Edad Media deben considerarse representaciones caricaturescas, aunque el propósito de sus autores no haya sido humorístico o satírico.

Desde esta perspectiva, es importante saber sobre el dibujo y la caricatura, debido a que existen estudiosos donde reconocen el origen de la caricatura en los dibujos de la *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. *Es cierto que muchos autores ya reconocían el origen de la caricatura en los dibujos de cronistas como Felipe Guamán Poma de Ayala, (...) (Infante, 2010, p. 126)³.*

Eso significaría que los primeros rasgos de la primigenia de la caricatura fueron plasmadas en los dibujos del cronista, o sea donde da sus primeros pasos como un bebe recién nacido; debido a que Guamán Poma, consagrado al dibujo, también expuso sus virtudes, concentró la técnica del trazo en la cabeza y en los rasgos fisonómicos de los personajes que caricaturizaba. Carlos Infante (2010, p. 126) señala que la caricatura, como forma elaborada por medio de la lámina o tira

³ Véase también el artículo del mismo autor: “El humor gráfico en el Perú: inicio, desarrollo y consolidación de la caricatura”. Publicado en Pacarina del Sur (en línea).

cómica, reclama su carta de nacimiento a la escuela de arte de la familia Carracci, allá por los umbrales del siglo VX en Bolonia, Italia⁴.

Claro, sabemos por historia que la caricatura, en su sentido moderno, nació en Bolonia a finales del siglo XVI, en la escuela de arte fundada por una familia de pintores, los Carracci. Los estudiantes de esta academia se divertían haciendo retratos de los visitantes bajo la apariencia de animales u objetos inanimados, esto llegó a ser compartido por Bernini.

Así mismo, en *Guamán Poma: Testigo del mundo andino* (2003), Carlos Gonzales señala que los dibujos del cronista se representan como una suerte de caricaturas.

(...) aquí está representando a un español y a una española cabezones y regordetes, por ende se trata de una caricatura de un tipo de españoles con los que el autor tuvo alguna relación. Sin duda alguna hay algo de sátira o de burla por parte de Guamán Poma de Ayala al representar de esta manera a esta pareja española (González, Rosati, y Sánchez, 2003, p. 354).

Cuando Gonzales habla de una caricatura de tipo español, se refiere a esa caricatura personal en los dibujos del cronista; por ende, las láminas de las crónicas no son caricaturas en sí, sino es donde aparecen los primeros elementos caricaturescos en los dibujos de Poma, diríamos algo primitivo. Porque un dibujo no siempre es una caricatura, pero todo caricatura es siempre un dibujo. Así como Baudelaire (1988, pp. 21-22) dice que la caricatura es doble: el dibujo y la idea.

Según Mérida González (s/f, p. 6), es muy poco lo que se ha escrito acerca de la caricatura personal, quizá se deba a que esta forma del humor es relativamente joven; pues, empieza en el siglo XX. Pero Henry Bergson, en su ensayo *La Risa*,

⁴ En cambio, la aparición de la caricatura en el Perú se remonta a los umbrales del siglo XIX. Durante la instalación del régimen republicano, se publicaron en los periódicos algunas caricaturas de corte político. Se recuerda, por ejemplo, aquella estampa de 1820, en donde José de San Martín fue presentado en medio de una muchedumbre, ebrio y montado en un asno. El animal tenía el rostro del general chileno Bernardo O'Higgins.

citado por Infante (2010, p. 75), señala que la esencia del humor no está en la deformación o la exageración. De ahí que Bergson empezó a entender acerca de la caricatura personal y declara que, en una fisonomía, las líneas por flexibles que nos parezcan sus movimientos, nunca se encuentra en perfecto equilibrio. Siempre podremos descubrir en ella la indicación de una arruga que se apunta, el esbozo de una mueca posible, una deformación en fin, por lo que parece torcerse la naturaleza (Mérida, s/f, p. 6).

Según el punto de vista de Robles Piquer (1995), citado Mérida González, manifiesta que, en la caricatura personal, no procede el uso de lo cómico y lo satírico; en este tipo de caricatura, esos aspectos no necesariamente tienen que estar incluidos. “Pienso y luego dibujo una línea alrededor de mi pensamiento”. En esta frase, está definida exactamente la caricatura personal. Además, las caricaturas personales representan a los personajes en solitario o acompañados, o dentro de una escena, realizando sus actividades (Hernández Ríos, s/f, p. 162).

En el siglo XXI, el dibujo, como la caricatura, recibe definiciones abundantes. Sabemos que es más antiguo que la caricatura debido a su nacimiento. Por ejemplo, los dibujos en el Perú y el mundo (Agencia Alta Voz, 2013, párr. 1), ya el hombre trazaba dibujos en las paredes de roca de las cuevas. Un buen ejemplo se encuentra en las cuevas de Toquepala y en toda la costa del Perú. La tradición lítica de la sierra está estrechamente ligada a la aparición del arte rupestre en las cuevas alto andinas. Estas cuevas estarían destinadas a ritos vinculados a las actividades de caza y recolección.

Entre las definiciones, Daniel Barbieri (1993) señala que el dibujo, como cualquier otra técnica de reproducción de imágenes, se ve obligado a hacer una selección de las características del objeto que se quiere representar. Añade que el

problema del dibujo será precisamente el de saber subrayar y que se puede hacer de diferentes modos: con la línea del dibujo, con el encuadre, con la exasperación caricaturesca de ciertas características, con la ambientación (Barbieri, 1993, p. 26).

Asimismo, Carlos Aranibar⁵, citado por Kissy Aguirre (2015, párr.1), manifiesta que estos famosos dibujos, trazados a pluma con destreza y mano firme (...), a veces con rasgos de caricatura y notable fuerza expresiva para transmitir estados de ánimo y sentimientos de los personajes (...) quizá sean la porción central y la más importante de la *Nueva Corónica*.

En cambio, la caricatura ha llegado a considerarse como micro-categoría del humor; si bien, en ocasiones, es considerada como género menor (Baudelaire, 1988), en cambio Martínez de Sousa (1992, p. 73), citado por Mérida González, señala que en el diccionario de información, comunicación y periodismo, la “caricatura es un dibujo en el que se deforman, resaltándolos, los rasgos más peculiares, las facciones y el aspecto de una persona o cosa”. Por otro lado, Barbieri (1993) indica que la caricatura es una arte; aunque estén ligados al humorismo y a la comicidad, no todas las caricaturas son, sin embargo, cómicas. Pero lo que hace el autor es dar mayor prioridad no a una caricatura de denuncia o crítica, sino a la comicidad. Aunque, de pasada, dice:

La caricatura es ese modo de representar personas y objetos que destacan ciertas características, deformándolos para expresar alguno de sus aspectos en detrimento de los otros. Más que lo cómico, aquello que caracteriza las caricaturas es lo grotesco, y lo grotesco puede a su vez ser utilizado para diversos fines expresivos: situaciones humorísticas, situaciones marginalmente irónicas, situaciones de

⁵ Carlos Aranibar (1928) es historiador. Destaca en su *Ensayo: historia, literatura, música*, tesis de doctorado, que estudió los sacrificios humanos en tiempos de los incas a través de los cronistas del siglo XVI (1961), por lo que recibió el Premio Javier Prado. Entre sus publicaciones está: *Notas heurísticas sobre las crónicas, El principio de la dominación; Nueva historia general del Perú: un compendio, la selección de la Nueva Crónica y buen gobierno de Guamán Poma de Ayala*, y la edición anotada de *Los Comentarios reales de los incas*, publicado en Biblioteca Nacional del Perú.

pesadilla, de alucinación, exasperaciones expresivas (Barbieri, 1993:75).

En ese caso, la caricatura tiene una gran variedad de representaciones y fines, es el instrumento para evidenciar las características de cada personaje o situación; no solo se basa al humorismo, sino también a una caricatura de grotesco y mucho más; los dibujos del Guamán Poma de Ayala, a pesar que son caricaturas primigenias, no tiene que ver nada con el humor de la actualidad.

Ya que en la antigüedad no conocían las caricaturas, salvo por las estatuillas de terracota, que exigían un procedimiento mecánico. Por lo tanto, con esta aclaración, podemos decir que el cronista hizo dibujos en sus crónicas, pero con la exaltación caricaturesca de ciertas características en los personajes y objetos representados; de ahí que existen estudiosos que reconocen el origen de la caricatura. Por ejemplo, existen dibujos donde el español le da con la punta del pie a un cargador indio, somos conscientes que se observa una violencia explícita o física, pero el objetivo de esta investigación no es estudiar esa violencia. En términos de Roland Barthes (1986, p. 29), a nivel denotativo, solo vamos a identificar los signos que conforma la imagen en cuanto a su representación.

Barthes mismo señala que la connotación es la interpretación simbólica y se asocia a significado ideológico y cultural; ante ello, la finalidad es coger esa lámina de la violencia explícita como operación de identificación (denotación), pero el objetivo es ese furor caricaturesco donde son representadas con los pies torcidos, las manos dobladas, las lágrimas dibujadas, exasperaciones expresivas en los rostros tanto del español como del indio; ya que la violencia simbólica se manifiesta también desde ese ángulo como forma del poder simbólico. Así como el objetivo de Bajtín, dirigidos a algo más interior, profundo, no a las actuaciones físicas o manifestadas, sino

al cuestionamiento, al status, al poder. En términos de Mario Trevi, la representación es símbolo de algo, así como revela, esconde y manifiesta algo de algo.

2.2.3 La estética de la representación caricaturesca

Con el transcurso del tiempo, la caricatura ha evolucionado en forma y contenido, pero su esencia de difundir algo se mantiene. Ramón Columba señala que uno siempre es caricaturable y que la caricatura no depende de la fealdad o de la belleza, sino de que uno tenga “personalidad”, “particularismo”, “carácter”, algo que nos individualice: *Muchos creen que uno se presta para la caricatura cuando tiene nariz grande o chica, o los ojos abiertos o pequeños, o “dos dedos” de frente, o el mentón (prognato), o alguna desarmonía (...)* (Columba, 2007, p. 20).

Entonces, no necesariamente una caricatura tiene que tener cabeza grande como lo representa. Guamán Poma, en sus dibujos, caricaturizaba sin exageración corporal, sino de acuerdo a su intencionalidad. Las caricaturas antiguas se conformaban con una cabeza muy trabajada y de gran tamaño y cuerpo diminutivo; pero señala Columba que eso fue el estilo de la mayoría de los caricaturistas y que, en la actualidad, aparece Sem en Francia, contrariando a Leándre, destacado representante de aquel estilo. Sem observa el conjunto y lo caricaturiza dentro de las proporciones que ofrece el modelo y declara: *es necesario que la caricatura denuncie el origen y la raza del tipo... hasta por la forma de los pies*. Y terminó con el mito de la cabeza grande y el cuerpo chico (Columba, 2007, p. 20).

Ante ello, podemos destacar que el cronista Guamán Poma de Ayala, sin haber llegado a conocer la caricatura, ya había terminado con el mito del que habla Columba. Resumiendo a Barthes (1999, p. 119), podemos decir que el mito prefiere

trabajar con ayuda de imágenes pobres, donde el sentido este desbastado, pero está preparado para una significación; tal es el caso de las caricaturas, dibujos, imitaciones, símbolos y otros. De esa manera, la función del mito es eliminar lo real; es decir, el mito no niega las cosas; sino, cuando el lector o espectador se fija en el sentido y forma de la significación, percibe el mito como deformación o significación intencional. Por ello, entendemos que la función del mito en las imágenes es hablar de ellas, pero deformándolos y transformándolos en sentido, en forma.

Entonces, podemos decir que Guamán Poma, aparte de ser considerado cronista indígena, es dibujante y caricaturista (Fresneda Páez, 2008); porque, en sus dibujos, caricaturiza el Purgatorio, Infierno, la hechicería y otros. Columba señala también, dentro de las líneas generales, que los pies tienen también su lenguaje y hasta proclaman la nacionalidad; al igual que la ropa cuando se acomoda al cuerpo representado, el caricaturista lo sabe y analizando la vestimenta puede tener un concepto aproximado de sus ideas, gustos, carácter, sentimiento y condición social; saltará a la vista si es mezquino, medido o exuberante, pulcro o descuidado.

El cronista Guamán Poma representa a los españoles y a la sociedad andina con sus respectivas vestimentas, sus armaduras, rasgos fisiológicos propios de esa época, y no necesariamente con cabezas y narices grandes. Hasta hoy son recordadas y son retomadas como referentes para otros trabajos de diseño en proyectos modernos. Por ejemplo, apreciamos esta imagen que el caricaturista Carlos Tovar realizó, solo dio algunos trazos en las narices.



Gráfico n.º 1. Actualiza un dibujo histórico del célebre cronista indígena Guamán Poma de Ayala elaborado por el genial caricaturista peruano Carlos Tovar "Carlín" (Vásquez Rodríguez, 2010, p. 64)

Lo que interesa aquí es que la caricatura ha sido recompuesta, renovada, actualizada; ha sido manipulada no solo en el cambio de rostro de los conquistadores, sino también en la parte estructural originario. Dándole Carlos Tovar un toque de humor e ironía, como si tratara de decirnos que lo que ha hecho solamente son retoques convenidos a su intencionalidad.

Además, en colaboración con los historiadores Pablo Macera y Santiago Forns, el caricaturista Miguel Det realizó 200 quilcas para el libro *La Nueva Crónica del Perú 2000* (Yatasto Noticias, 2014).

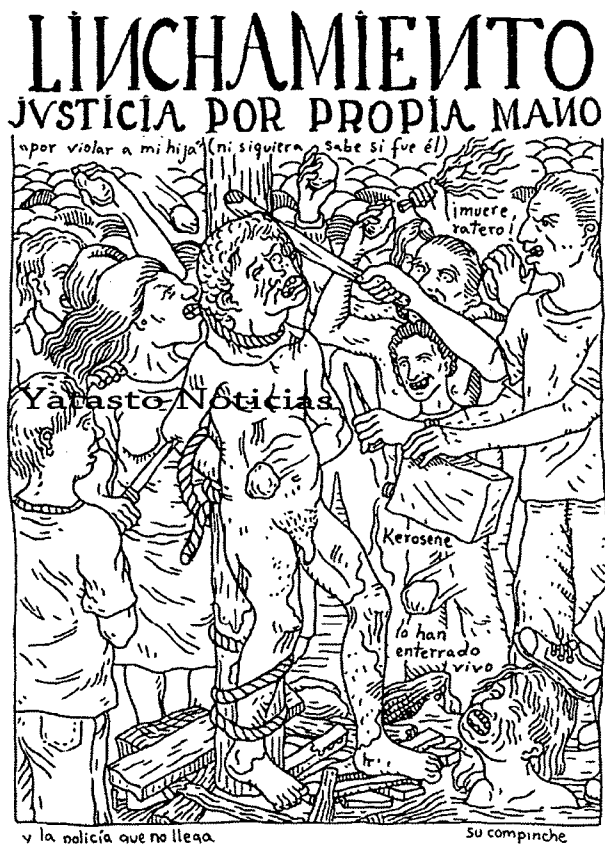


Gráfico n.º 2. Esta obra es notable por su amplitud y la dedicación al detalle con que Det retoma el estilo de Guamán Poma (Yatasto Noticias, 2014)

Se trata de un dibujo donde la base es la línea, tan solo utilizando un lenguaje caricaturesco expresivo en lo que respecta a su capacidad de observación y retención de los detalles: gestos, posturas, movimientos y anécdotas, registrados en una encantadora instantánea (Hernández Ríos, pp. 181-182).

La caricatura y la historieta latinoamericana reconocen en Guamán Poma una de sus grandes predecesores (Historiología, 2011). Para algunos expertos, Guamán Poma fue alguien que estuvo muy cerca; hacer de lo que podría considerarse "historieta antigua", lo cual lo relaciona directamente con el diseño gráfico (*Historia y teoría del diseño latinoamericano*: 2004). Sin embargo, el cómic o historieta "en sí" se define precisamente por la narración de una historia o idea por medio de imágenes en serie; es decir, un modo de arte secuencial.

En cambio, el caricaturista Lucho Rosselen, en el libro *Nueva crónica del Perú siglo XXI* (2000-2003), con textos de Santiago Forns e Ismael Vega, se vale de recursos de abstracción y símbolos para darle una nueva vuelta de tuerca al estilo de Poma⁶ (*Historiología*, 2011).



Gráfico n.º 3. Lucho Rossel plasma la realidad política y social del país en sus caricaturas y, aunque a muchos hacen reír, a otros les quita la sonrisa del rostro al verse reflejados (*Historiología*, 2011)

Es por eso que, al arte moderno o contemporáneo, les parece una deformación de lo humano sin comprender su verdadero sentido; expresado por otros lenguajes, donde existen diversas caricaturas desde el punto de vista pragmático como: caricatura personal, expresivo, política, social (esta caricatura refleja una determinada sociedad

⁶ El trabajo de Rossel, dibujos hechos a base de tinta china sobre papel bond, escaneados y coloreados por manipulación digital (todo píxel, nada vector), para luego ser impresos, han circulado en periódicos, revistas y diversas publicaciones. Rossel es coautor de las siguientes publicaciones: “RUPAY: Historias Gráficas de la Violencia en el Perú 1980-1984”; “Entre Cuadernos y Barrotes: Una Visión Crítica del Sistema Educativo”; y “Nueva Crónica del Perú Siglo XXI”.

en plan de crítica, burla o chanza), costumbrista, simbólica (representa a un objeto determinado, adquiere una fuerte carga política o social), festiva y finalmente la caricatura fantástica (Mérida González, s/f, pp. 6-9).

Además, se aprecia la clasificación de caricatura según su finalidad (Mérida González, s/f, pp. 9-13). Por ejemplo, tenemos: la caricatura de prensa, la caricatura en relación a la comunicación, que cumple la función de comunicación visual y entra en el juego todo tipo de proceso comunicativo: emisor, mensaje (contenido de la comunicación), código (sistema de signos utilizados), medio, receptor, contexto y función (la intención que tiene el emisor). En esa situación, el cronista Guamán Poma de Ayala tenía una intención al hacer las crónicas y se vale, se podría decir inconscientemente, del poder de la comunicación escrita y visual (Amaya Farías, 2012, p. 11).

Finalmente, Mérida González nos habla sobre la caricatura como medio de masas: tanto es así que autores como (Fuch, 1973, p. 133) señala que “no se puede hablar de caricatura en la historia hasta que no aparecen los nuevos sistemas de reproducción en la época contemporánea”. Por lo tanto, la estética de la caricatura parece sobrevivir con su sentido primigenio, navegando entre el dolor y la risa, entre el ingenio y el estereotipo.

2.2.4 La imagen en la sociedad andina y española

Algo que destacar es que las imágenes en las crónicas de Guamán Poma de Ayala tiene dibujo y texto, tanto lo icónico como lo verbal escrito son actos sociales que trata de reflejar, representar o producir a través de varias figuras retóricas (hipérbole, metáfora, polisemia, símil, personificación, alusión y otros). Como señala Roland

Barthes (1986, p. 45), la imagen también tiene su retórica, que es un conjunto de connotadores y aparece como la cara significante de la ideología.

Según Barthes, si el anclaje limita la imagen, el relevo la amplía; en ese caso, el texto verbal completa el mensaje que la imagen comunica. De ahí, que López-Baralt (1980, p. 464) señala que el anclaje asume formas muy diversas en los dibujos del cronista como la identificación de personajes, objetos, animales, caracterización de los personajes y otros.

En tanto, López-Baralt comprende que la narración visual de la *Nueva crónica* está emparentada con el género moderno del comic, por el frecuente uso del anclaje y su dependencia del relevo (aparte de su manejo del humor, en este caso ciertamente negro) (p.467). Por ejemplo, las formas más corrientes del relevo en la pintura medieval, y aun en las modernas, están presentes en los dibujos a través de monólogos y diálogos. Concretando más, podemos notar que el relevo asume en los dibujos del cronista las formas siguientes: monólogo, oraciones, canciones, bilingüe en español y quechua.

Tanto el mensaje icónico como lingüístico son ambiguos en este caso; también lo es el texto verbal explicativo que sigue al dibujo (p. 469). En la segunda parte de la obra, dedicada a la conquista y colonización del mundo andino y a la propuesta de buen gobierno, el relevo se hace más frecuente. El choque violento y la incomunicación cultural entre los dos grupos étnicos que entran ahora en contacto, se dramatiza a través del diálogo bilingüe. Por ello, Barthes (1986, p. 29) señala que la imagen es una representación con un mensaje continuo juntamente con el dibujo. Sabemos que Barthes analiza la imagen publicitaria por considerar que la significación es sin duda intencional, lo mismo es aplicable a una caricatura, así como tiene dibujo y texto, que conllevan a tres tipos de mensajes: lingüístico (tiene la

función de anclaje y de relevo), denotado (imagen literal) y connotado (llamada también simbólica o cultural).

Pero lo interesante de Barthes está en el mensaje simbólico de acuerdo a nuestro estudio de investigación; recalca que la imagen es más imperativa que la escritura a partir del momento en que es significativa. Por lo tanto, una imagen, una fotografía, hasta los objetos (el quipu inca o dibujos como los pictogramas), sea verbal o visual, podrán transformarse en habla (mito), siempre que signifiquen algo (Barthes, 1999, p. 109). Entonces, podemos decir que en los elementos que acompañan a las imágenes andinas también está presente el mito, los símbolos, divinidades y otras representaciones. Como también lo recalca Rolena Adorno (1984), los elementos de las imágenes visuales de las crónicas son cuatro clases básicas, y que estos son de dos miembros en posición fundamental: los dioses/los humanos, lo sagrado/lo secular, lo masculino/lo femenino, y los amos/los siervos.

Trevi también lo señala, que el símbolo depende de su significado; por eso que Adorno señala que los dibujos de la *Nueva crónica y buen gobierno*, de Guamán Poma, contiene dos niveles de significación; el primero está determinado por los objetos y eventos representados; el segundo, por la distribución espacial de las imágenes-signos o íconos. La posición de los iconos en el espacio y las propiedades expresivas del campo pictórico, tales como alto y bajo, derecha o izquierda y direccional, han sido específicamente analizadas como portadores de significado simbólico (Adorno, 1984, p. 68).

Lo que prevaleció en el análisis de Adorno fue la distribución espacial y la orientación direccional en los dibujos del cronista y no la representación simbólica sobre esa violencia simbólica. Barthes (1986, p. 49) distingue en las imágenes o signos icónicos tres niveles de sentido: nivel informativo (es el nivel de

comunicación, como ropaje, vestimenta y otros, ¿qué es lo que veo en la imagen?), nivel simbólico (es el nivel de la significación, lo obvio, el poder, la riqueza) y nivel de significancia (nivel de significado, sentido obtuso, algo irrisorio).

Entonces, los dibujos de la *Nueva crónica* cumplen los tres niveles de Barthes, con decir que se registran imágenes de violencia ejercida hacia los indígenas. Claro que podemos tomar como referencia esa violencia explícita, para luego pasar al nivel simbólico, sobre todo la representación de la violencia simbólica, donde esta situación es legitimada mediante la imposición a través de los diferentes sistemas simbólicos, con el objetivo de lograr una efectiva colonización. En términos de Bourdieu, establecer un orden del mundo social.

Como ejemplo de subversión de la estructura simbólica de dominación y subordinación, en los dibujos de las crónicas de Guamán Poma. Como señala Adorno, podríamos indicar, también en la imagen, que la concepción andina Hanan-Hurin se encuentra expresada en todo su esplendor, donde los vencedores (Hanan-arriba) se encuentran en la posición de los vencidos (Hurin-abajo) y viceversa. Por otro lado, dice Adorno, que existe en las imágenes una línea de autoridad y jerarquía. Advierte que estas líneas se invierten y van formando un centro vacío a medida que van desapareciendo las jerarquías tradicionales y desarrollando el "caos de la vida colonial" (Adorno, 1984, p. 83)

Para González Vargas (2001, p. 11), al realizar una observación acuciosa de las láminas de la crónica, se debe tener en cuenta un patrón de observación basado en los modelos de pensamiento indígena que consideran. Por ejemplo, que un vegetal, un animal, una piedra o un cerro tienen espíritu, lo que hace natural pensar que para Guamán Poma, formado en la tradición indígena, las láminas también lo tengan. Como puede verse, la dualidad está siempre presente en el mundo andino.

Por ejemplo, la jerarquización del pensamiento incaico ordena valóricamente los cuatro cuadrantes del Tahuantinsuyu, de tal modo que el Chinchaysuyu es más que el Antisuyu dentro del mundo Hanan, y el Collasuyu es más que el Cuntisuyu en el mundo Hurin (González, 2001, p. 12). Esto se ve reflejado en las láminas de Guamán Poma cuando se refiere al Consejo del Inca, que estaba conformado por un representante de cada uno de estos rumbos; los cuales se ordenaban de la siguiente manera: al centro la figura del Inca, a su derecha un personaje que representa a Hanan y dos Apos, el representante del Chinchaysuyu y del Antisuyu. A la izquierda del Inca, un personaje representando Hurin y dos Apos, representantes del Collasuyu y del Cuntisuyu.

Además, a modo de ejemplo, González Vargas, al igual que Adorno, cita la lámina referente al "Primer Mundo", donde se observa la relación arriba-abajo según la jerarquización andina, expresada en la presencia del Sol y la Luna en la parte superior (mundo divino); en la parte inferior, el hombre y su familia. Lo masculino y lo femenino quedan así claramente diferenciados y vinculados con el segmento de la lámina que los representa e identifica (González, 2001, p. 15).

Ahora bien, considerando a Bajtín, la dominación simbólica del mundo urbano sobre el mundo rural se sirvió de muchos instrumentos, siendo el principal de ellos esa línea de la lucha simbólica de dos culturas: la cultura popular y la cultura oficial medievales. Por ejemplo, la imagen de "un rey o dos" sirvió para designar el grado de satisfacción del quisquilloso; pero, en realidad, la imagen del "rey" está asociado especialmente a las alegres batallas y a los insultos. En determinado nivel, los golpes e injurias no tienen una cualidad individual o cotidiana, sino son actos simbólicos dirigidos contra la autoridad suprema, contra el rey; que son representaciones de las imágenes, aunque no exclusivamente durante el carnaval (Bajtín, 1971, pp. 177-178).

Dice Bajtín que detrás de las imágenes que parecen más fantásticas, se perfilan los acontecimientos reales, figuran personajes vivos, reside la gran experiencia personal del autor y sus observaciones precisas.

Considerando desde este punto, podemos decir, al igual que Maruja Barrig (2001), que durante el sistema colonial también hubo una lucha simbólica de dos culturas: andina y española. Donde muestra imágenes de hondo sufrimiento en las lágrimas delineadas en los rostros de los nativos (Barrig, 2001, p. 3). Está claro que la dominación de los conquistadores no solo fue material como los impuestos; sino también hubo una dominación en el campo del pensamiento, de la cultura, de lo simbólico; por ello fueron indispensables imaginarios sobre el indio que justificaran su eliminación (Gómez Alarcón, 2010, p. 6): *El icono o representación fue para los andinos una modalidad del lenguaje figurado mediante el cual representaban sus concepciones revestidas de un simbolismo* (Gonzales Carré, 1983, p. 50).

En ese caso, Guamán Poma se vale, se podría decir inconscientemente, del poder de la comunicación escrita y visual; tiende a representar una serie de personajes de la sociedad española y andina. Se posiciona frente a una realidad y defiende a los indios con las herramientas que posee: escritura, imagen, letra y efecto visual de los dibujos, como estrategia mediadora del texto (Amaya Farías, 2012, p. 11).

Por ejemplo, en las caricaturas primigenias de las crónicas de Guamán Poma, plasma los seis animales, que son las representaciones de los seis personajes de la administración colonial, quienes humillan e insultan a los indios. Así como Bajtín manifiesta, los golpes e injurias son el equivalente perfecto de ese disfraz o metamorfosis. Los insultos ponen en evidencia el verdadero rostro del injuriado: lo despojan sus adornos y de sus mascara; los insultos y los golpes destronan al

soberano (Bajtín, 1971, p. 178). Bajtín nos habla de ese poder simbólico que estuvo en manos de la cultura popular durante las festividades; pero, en este caso, es al revés, donde la cultura dominante española toma esas posiciones simbólicas que destronan a la sociedad andina.

Los conquistadores, ávidos de oro, se preocuparon más bien en probar los derechos del rey de España a estas nuevas tierras y a evangelizar a los naturales, manipulando los esquemas religiosos y políticos con el objeto de adaptarlos y acomodarlos a sus propios fines (Rostworowski de Diez Canseco, 1983, p. 180).

Esto significa que la cultura occidental se presentó en América como lo desarrollado y evolucionado, como un estadio superior de la humanidad. Pero esta mentalidad no solo se guardó para enriquecimiento de su propia cultura, sino que parte de su cosmovisión se convirtió para los españoles en una responsabilidad histórica que se cubría bajo el argumento de designio divino y que se sustentaba en una razón de fondo que era la propiedad privada y la acumulación de capital.

Con esto, los conquistadores no permitieron desarrollar nuevas formas de comunicación, no existió el predominio del diálogo, el respeto mutuo y hacia las normas sociales de la cultura andina. La censura, como dice Bourdieu, resulta especialmente eficaz e invisible cuando los agentes no dicen más que aquello que están objetivamente autorizados a decir. En efecto, así ocurrió con la cultura popular en la época del renacimiento cuando Bajtín planteaba que las celebraciones carnavalescas ocupaban un importante lugar en la vida de las poblaciones medievales. En ese caso, la influencia de la cosmovisión carnavalesca sobre la concepción y el pensamiento de los hombres era radical: les obligaba a renegar en cierto modo de su condición oficial (como monje, clérigo o sabio) y a contemplar el mundo desde un punto de vista cómico y carnavalesco (Bajtín, 1971, pp. 13-14).

Esta breve presentación del tratamiento del indígena en las primeras décadas de la ocupación de América por los españoles muestra la implantación de un sistema socio-político basado en un poder asimétrico que pone a los indígenas en una posición de inferioridad. Al usar la violencia, tanto física (con las matanzas y trabajos forzados) como simbólica (con la imposición del cristianismo y otros), para conquistar, los españoles se impusieron como dueños de grandes territorios y como los líderes en la propagación de la fe cristiana y del sistema económico mercantil.

Así como Gonzales Carré (1983) señala, los españoles son representados con vestimentas de la época y un conjunto de otros elementos propios de su cultura occidental. Su imagen es de poderío, triunfo y dominio. La relación y enfrentamiento entre el Inca y Pizarro, a pesar de los diálogos que sostiene, es de incompreensión, simbolizado por un mensaje en lenguaje extraño que el Inca no conocía y que no tenía para el ningún significado (Gonzales Carré, 1983, p. 56). Es así que la representación permite que el indio “describa” e interprete al español y lo represente dentro de los términos de la comprensión y explicación andina que él tiene de los hechos.

En ese caso, las caricaturas primigenias en las crónicas muestran dibujos satíricos de un fondo de violencia simbólica y de relaciones de poder. En la cual hay imágenes sobre las principales autoridades españolas e indígenas que destacaron durante el Virreinato del Perú (González Vargas, 2001, p. 6), poniendo de relieve sus cualidades y defectos que dentro de un contexto especial adquiere una fuerte carga social y simbólica, como la Cruz de los cristianos y el Sol de los incas.

Efectivamente, como dice también Silvia Federici (2010, p. 327) “el azote, la horca, el cepo, la prisión, la tortura, la violación y ocasionalmente la muerte se convirtieron en armas comunes para reforzar la disciplina laboral” en el Nuevo Mundo. Por ejemplo, tenemos una imagen donde Guamán Poma nos muestra a una

mujer andina que es obligada a trabajar en los obrajes, talleres de manufacturas que producían para el mercado internacional (Guamán Poma, 2006, p. 11). Además, existen imágenes donde los huacas son representados como el diablo, hablan a través de un sueño.

Uno de los objetivos de la sociedad española era intimidar a la población andina, con el fin de crear un “espacio de muerte”, donde los rebeldes potenciales se sintieran tan paralizados por el miedo, que aceptaran cualquier cosa con tal de no tener que enfrentarse a la terrible experiencia de aquellos que eran golpeados y humillados públicamente, quien lo realizaba la campaña anti-idolatría.

Como indica Flores Galindo (1994), los españoles trasladan a América su noción de culpa. La introducen en los vencidos como medio para dominar sus almas. La imaginación europea de entonces está poblada por demonios y genios del mal. San Miguel decapitando, el dragón acompaña a ese apóstol Santiago, que de matamoros se convierte en mata indios (Flores, 1994, p. 32). Ambos combaten junto a Pizarro y los indios, como seres humanos, no estaban exentos del pecado original. El pecado eran sus prácticas calificadas de idólatras, sus costumbres consideradas como aberrantes, su vida sexual, su organización familiar, sus ritos religiosos, todo sin omitir desde los presumibles sacrificios humanos (p. 33).

En las fuentes escritas de los cronistas españoles e indios, la mayor parte de los españoles dan cuenta interesada y sesgada para justificar y legitimizar la agresión, rapiña y destrucción. Otros documentos importantes son referidos a los extirpadores de idolatrías, donde también hay que leer entre líneas; ya que sus versiones son doblemente interesadas; tanto desde el punto de vista religioso como del político. En su afán de “extirpar el tumor” de la cosmología y religión india e implantar el cristianismo, sus versiones están interesadas en ingresar en el panteón andino para

demostrar la correspondencia y prevalencia de la cosmovisión judeo-cristiana y la religión católica sobre la “demoníaca” aborigen (Ruiz Durand, 2002, p. 11).

Por otra parte, los cronistas indios escriben tratando de aparentar una inobjetable conversión y dan prueba de ser buenos muchachos, correctos cristianos y dignos súbditos del rey de España. Sin embargo, el cronista indio Guamán Poma constituye la versión del lado agredido como lo demuestra en sus dibujos. Como señala Manuel Marzal (1998, pp. 237-238), mientras Garcilaso es mestizo biológica y culturalmente, admite sus dos herencias sociales y por su situación económica, tiene formación intelectual para hacer su propia síntesis y aceptar lo indigno desde lo español. Guamán Poma es un indígena aculturado que admite también la doble herencia social, pero que vive el conflicto colonial en todo su dramatismo; por su posición social y formación intelectual, no ha podido terminar su propia síntesis y ver lo español desde lo indígena.

2.3 Contexto sociocultural en el Perú

2.3.1 La cosmovisión andina y cristiana

Según Clifford Geertz (2003), la cosmovisión es el retrato de la manera en que las cosas son en su pura efectividad; es su concepción de la naturaleza, de la persona, de la sociedad. La cosmovisión contiene las ideas más generales de orden de ese pueblo. Los ritos y la creencia religiosa se enfrentan y se confirman recíprocamente; el ethos se hace intelectualmente razonable al mostrarse que representa un estilo de vida implícito, por el estado de cosas que la cosmovisión describe, y esta se hace emocionalmente aceptable al ser presentada como una imagen del estado real de cosas del cual aquel estilo de vida es una auténtica expresión. (Geertz, 2003; p. 118).

En ese caso, como cosmovisión, podemos entender al proceso histórico-natural y cultural de la creación de un imaginario en un pueblo, referido a sus orígenes, y a las interrelaciones con el ambiente y la sociedad.

Según John V. Murra (1975), tradicionalmente, el estudio del hombre andino anterior a la invasión europea, se ha realizado partiendo de las crónicas, escritas mayoritariamente por españoles y excepcionalmente por andinos en los siglos XVI y XVII. Se utilizó para ello los criterios históricos provenientes de la experiencia vivida y el pensamiento europeos, considerando casi siempre que los “testimonios” dejados por los hombres de aquel tiempo en forma de crónicas podían ser tratados como documentos escritos y no como las tradiciones orales que eran transformadas y mediatizadas al momento de escribirse (Murra, 1975, p. 10).

Como dice Murra, el imperio inca, tal como ha sido numerosas veces presentado, fue un agregado de cientos de grandes unidades étnicas, con linajes nobles propios, que se incorporaron bajo control cusqueño por la acción de los principios de la reciprocidad y de la redistribución que los incas aplicaron como resultados exitosos.

Pero muchas veces la fantasía y la realidad casi siempre están entremezcladas en los testimonios de los cronistas (Manuel Burga, 2005, p. 101). Por ejemplo, Garcilaso de la Vega, virtuoso en fantasía y comentarista por excelencia, dice que durante el gobierno de Huayna Cápac hubo anuncios de desgracias futuras: un águila real (anca), perseguida por seis cernícalos y seis halcones, cae herido en la plaza principal del Cusco y luego muere. La intención de Garcilaso era indicar que presagios, impotencia y resignación comenzaron a invadir la conciencia de las noblezas gobernantes antes que los españoles desembarcaran en Tumbes. En cambio,

Guamán Poma indica que ha podido ser una idea consensual en las conciencias campesinas de su época.

Por otro lado, también señala Murra que podemos encontrar importantes símbolos de la cultura en la cosmovisión andina. Por ejemplo, el símbolo de la resistencia, el símbolo del contribuyente: la mita, y en cuanto a los mitos tenemos lo simbólico de las llamadas “luminarias” en el acervo cultural andino, como la imagen del *Inti* (Sol) y al otro lado como correspondencia la *Killa* (Luna), dando cuenta de la alta consideración y valor significante. Además, uno de los fundamentales centrales de la cosmovisión andina, y de la explicitación filosófica de la misma, es la concepción de *Pacha*, tomada en su manifestación más conocida significa Tierra, Universo, Tiempo; en la zona central andina y en el altiplano, *el mullu* era considerado indispensable para hacer llover (Murra, 1975, p. 257).

Las fiestas, las danzas y las libaciones rituales eran los aspectos visibles casi materiales de los cultos indígenas; de la misma manera que los ídolos, los mallquis, las conopas y otros objetos que servían en las ceremonias. Por ello, el mito y los rituales constituían la memoria viva de estos pueblos; mientras tenían rituales, podían tener memoria y conservar sus identidades. *La música, la danza y el canto, de carácter sagrado o profano, estaban profundamente arraigados en las costumbres andinas, formaban parte de su cosmovisión religiosa* (Burga, 2005, p. 224).

Este desarrollo milenario se vio abruptamente cortado por la invasión europea, inaugurando una época de oscuridad y sometimiento, que se ha denominado como un *pachakutin* descendente. A pesar de todo el cataclismo que significó la llegada de los españoles a América, el poder y el orden civilizatorio andino no se vino abajo de una sola y única vez, sino que estuvieron en constante resistencia y adaptación.

Burga señala que los indígenas consideraban que la llegada de los españoles significaba el regreso de los dioses; esta explicación la encontramos mucho más elaborada en el texto de Titu Cusi Yupanqui de 1570, los consideraba viracochas (nombrado antiguamente como el creador de todas las cosas). Esta misma explicación también la encontramos en Guamán Poma, los indígenas se espantaron de que los cristianos no durmiesen y que finalmente se asombraron porque confundieron las guardias con un insomnio generalizado (Burga, 2005, pp. 108-109).

En el siglo XVII, en los andes peruanos, como reproduciendo la conducta ortodoxa de represión e intolerancia de la contrarreforma europea, es la centuria en que los religiosos y los administradores coloniales bregan incansablemente por imponer una cultura oficial cristiana. Para un indígena, ser cristiano significaba renunciar a sus dioses, mitos, costumbres y su propia moral. Como dice, Manuel Burga, este enfrentamiento entre cultura española y cultura indígena, entre cultura de las élites y cultura popular, se convierte en la contradicción que conduce a la creación de una cultura sincrética.

La risa, la fiesta popular, la alegría profana, como lo demuestra Mijaíl Bajtín para la Europa renacentista, también tuvieron en los andes un valor semejante para enfrentar a la cultura impuesta por el sistema colonial. Además, así como Garcilaso nos ofrece un valioso testimonio al decirnos que los indígenas, al observar la codicia de los españoles, comprendieron que no eran dioses, sino simplemente hombres y más aún que eran la misma encarnación del zupay (demonio), es Guamán Poma quien transmite esa toma de conciencia y describe la codicia de los conquistadores por pensar en oro y plata.

Burga, al igual que Murra, comprende que el inca cusqueño aparece como la ampliación de los curacas locales; de igual manera, el Sol se superpone a los huacas

étnicos. En cambio, los españoles imponen un Estado que desconoce los principios de reciprocidad y redistribución; igualmente, se impone el dominio de un grupo social y racialmente diferente. De la misma manera, se impone, con intolerancia y vehemencia, una religión considerada la “única verdadera”. Finalmente, se esforzaron por quebrar la autosuficiencia de los *ayllus* y lanzarlos a una economía de mercado. Todos estos cambios traerán consigo profundas modificaciones socioeconómicas (Burga, 2005, p. 129). La caída demográfica es probablemente la más impresionante y dramática consecuencia de la conquista. Burga no dice que Noble D. Cook (1981, p. 94) nos ofrece las cifras más razonables y seguras de este proceso de despoblación: en 1530 había una población de 2 738 673 y en año de 1620 llegó a 671 505.

Las exigencias organizadas y canalizadas por las instituciones de Estado Colonial lanzaron a los indígenas, durante los primeros cuarenta años de la dominación colonial (Burga, 2005, p. 131). Además, de esta vieja división tripartida de la propiedad de los recursos productivos, Inca (Estado), Sol (Iglesia) y comunidades (*ayllus*), los españoles se consideran los nuevos señores de las nuevas tierras conquistadas; así, los encomenderos se convierten en propietarios de tierras, rebaños y hombres.

Otro cambio fundamental fue el tributo, como señala Burga. Comienzan a introducirse cambios importantes que modificaron la esencia del tributo inca, particularmente con el virrey Toledo (1569-1581); ya no comenzó a pagarse en productos, como se hacía en el imperio Inca. Asimismo, contrariamente a lo que hicieron los incas, los españoles obligaron a tributar a muchos jefes étnicos; quienes, además, como en el caso de los curacas Cari de Chucuito, perdieron privilegios, tierras y yanás. Finalmente, el tributo debe pagarse en monedas; a través de ello, los españoles esperaban crear o generalizar un mercado de fuerza de trabajo. En ese caso, los indígenas, para pagar sus tributos, debían trabajar en las minas, haciendas y obrajes.

También permitieron una mayor explotación de las poblaciones andinas de parte de los encomenderos y corregidores, dentro de un escenario de la economía natural.

Por otra parte, cuando Pizarro designa como sucesor a Manco Inca, hermano también de Huáscar, hijo cusqueño de Huayna Cápac, el Inca trató de respetar los acuerdos establecidos con los europeos entre 1533 y 1536. Posteriormente, este se convirtió en una resistencia andina. Los españoles, en su cosmovisión, difundieron que la Virgen María y el apóstol Santiago habían intervenido para lograr la victoria de los españoles al apoderarse de la fortaleza de Sacsayhuaman (Burga, 2005, p. 140).

Lo otro que señala Burga es que la cosmovisión andina más importante diríamos fue el Taki Onqoy. El padre Cristóbal de Molina sostuvo que esta “herejía” se difundió ampliamente por las ciudades de Chuquisaca, La Paz, Huamanga, Lima y Arequipa (1943, p. 78). Los encargados de propagarla eran unos sacerdotes indígenas llamados Taki Onqoy, quienes difundían creencias peligrosas como la destrucción de las injusticias y la resurrección de los huacas andinas.

Según Steve J. Stern, resume dos hechos fundamentales: la resistencia contra la dominación y la solidaridad con el mundo andino (1982, pp. 51-59). Los takionjos sostenían que muchas huacas fueron derrotadas por dioses cristianos, pero que algunos habían resistido, luchado y ahora estaban prontos a triunfar. Estos dos huacas eran Pachacamac y Titicaca (Burga, 2005, p. 152). De acuerdo con Steve J. Stern, el Taki Onqoy tiene más elementos de una lucha racial y cultural que una de clases.

En 1572, y desarrollando la política toledana de terminar con la resistencia indígena, un cuerpo expedicionario al mando de Martín García de Loyola partió hacia Vilcabamba. La aceptación del bautismo cristiano y la abjuración de su propia religión, según los españoles, debían tener un gran impacto en el comportamiento futuro de los indígenas derrotados; es así como Túpac Amaru I es ejecutado.

Solo en la época de Toledo (1569-1581) el Estado colonial interviene casi directamente en el terreno religioso debido al problema de la supervivencia de los cultos andinos que preocupaba a la iglesia colonial. Las religiones andinas se habían degradado, por la aculturación y la predica cristiana, hasta convertirse en magia, brujería y prédica cristiana.

Por lo tanto, Guama Poma, juntamente con Garcilaso y Santacruz Pachacuti, contribuye al desarrollo de una teoría de la utopía andina, que transmite una época de conciencia, una idealización de los incas y una crítica al sistema colonial (Burga, 2005, p. 262). Por lo tanto, Guamán Poma de Ayala dará el paso siguiente en el proceso de creación de ideas andinas, a través de sus caricaturas primigenias: él agrega la crítica dura a los excesos del sistema colonial.

CAPÍTULO III

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

3.1 La representación de la violencia simbólica en la caricatura de las crónicas

A continuación, hemos analizado las siguientes láminas de acuerdo a nuestros variables e indicadores (véase capítulo I, universo y muestra). Las imágenes que hemos seleccionado proceden de las ilustraciones del manuscrito hecho en el Perú colonial por el indio Felipe Guamán Poma de Ayala. Para el análisis hermenéutico y semiológico, en la imagen visual, se retomó principalmente la orientación de Roland Barthes y John B. Thompson, así como elementos de la teoría sobre la representación de la violencia simbólica desarrollados por Bourdieu y su círculo.

3.1.1 Representación simbólica

3.1.1.1 Imposición simbólica, figuras y alegorías

Ahora bien. Veamos cómo se presenta esta idea en los siguientes gráficos.



Pág. 293, Tomo I: Milagro de Santa María en el Cuzco

Lo que hace Guamán Poma es caricaturizar al régimen, que es símbolo de la búsqueda de control y hegemonía; emplea una figura divina omnipresente: el juego del poder divino o, como diría Bourdieu, el monopolio de poder. En relación con la tradición europea, Guamán utiliza con frecuencia imágenes cristianas como Jesucristo, Virgen María o los santos y con respecto a la iglesia solamente aparecen sus figuras alegóricas y sus símbolos abstractos: la cruz, el crucifijo, *La Biblia*, la compañía de santos. Este proceso simbólico, con todos sus elementos, ya sean representaciones, figuras, alegorías; si es aceptado por el grupo social o reconocidas como legítimas, también lo recalca Bourdieu, obtiene su valor social.

Esta imagen no podría despojarse de su sentido histórico; donde la resistencia imperial desde Vilcabamba en el siglo XVI señala tres momentos importantes protagonizados por Manco Inca, Tito Cusi y Túpac Amaru I. Manco Inca, pese a ser inicialmente un rey títere de Francisco Pizarro, coronado con apoyo de los españoles y defendía a Huáscar, inclusive perdió el respeto de los indios, posteriormente se convirtió en el símbolo de la resistencia contra España. En la lámina n.º 1, se representa la figura de la Virgen María pisando una nube y acompañada de un ángel ocupando todo el lado superior derecho; de sus manos fluyen pequeñas líneas que se dirigen hacia un grupo de indígenas. Varios de ellos caen al suelo cegados y algunos alcanzan a huir. Según el cronista, la Virgen le echaba tierra en los ojos a los indios infieles. Es una forma que utiliza el autor para insistir que no se puede estar en contra de la religión cristiana, porque cuenta con ayuda sobrenatural. Sin embargo, la imagen de la Virgen atacando con poderes sobrenaturales simboliza el caos social, el conflicto civil entre los españoles por el poder y la lucha por la hegemonía, la tiranía, la imposición, como las características del abuso del poder.

Todos esos elementos aluden al anhelo de “decisión psíquica y exterminación física”. Como nos aclara Cirlot, es el significado profundo de sus funciones simbólicas y que pueden enriquecerse con sus funciones secundarias. La significación simbolista de un fenómeno tiende a facilitar la explicación de esas razones misteriosas, porque liga lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo desordenado a lo ordenado (Cirlot, 1992, p. 16). La Virgen lleva sobre su cabeza una corona, además un manto que cae hacia su espalda que permite ver su rostro de perfil. Tiene sus manos levantadas dirigiéndolas hacia los indígenas. Los indios abatidos juntamente con sus lanzas y escudos simbolizarían el fracaso, la derrota total, sin el cual no habría forma de operativizar el poder: sometimiento, pobreza y exclusión.

La nube sobre la cual está la Virgen da la idea de una aparición que proviene de lo alto. Así como dice *La Biblia*, Jesucristo vendrá con las nubes. No debemos olvidar que Guamán Poma nos muestra este dibujo debido al levantamiento de Manco Inca y que dichos soldados cristianos pedía misericordia hincado de rodillas; llamaban a Dios con lágrimas, a voces, del mismo modo a la virgen María y a sus santos. Esa fue la idea que Guamán Poma quiso caricaturizar, el poder sobrenatural de la oración. El profundo asombro es dibujado en los rostros de los incas guerreros porque no pueden llevar a cabo su cometido.

El milagro es un elemento simbólico en la imagen del cronista, definido como un hecho no explicable por las leyes naturales, y que se le atribuye a la intervención sobrenatural de origen divino. Este suceso extraordinario causa profunda admiración y asombro. Es así que Mario Trevi dice que el símbolo oculta y revela al mismo tiempo: revela transformado oportunamente lo revelado para que la conciencia pueda soportarlo. El símbolo vuelve accesible la verdad escondiéndola; a la vez, genera un sistema de representaciones que se mantiene en el tiempo, es decir se proyecta.

Por ello, la figura simbólica se halla entre el espanto, el asombro y el milagro, la aparición milagrosa y resplandeciente de la virgen. Ese fue el propósito en la ilustración del cronista, el gráfico irá formando parte del imaginario, de su cosmovisión y que la figura de la virgen. En términos de Trevi, se proyecta su significado (1996, p. 23), recalca que un símbolo está vivo solo mientras esté cargado de significados; más cuando ha dado a luz su significado.



Pág. 341, Tomo I: Martín de Arbieto y Don Tomás Topa Inga

La lámina n.º 2 ofrece una posición de derecha e izquierda, debido a que los dibujos de Guamán Poma no están subordinados al texto escrito, sino guían a la escritura; el cronista ha dibujado, como dice Rolena Adorno, siguiendo códigos simbólicos de orientación espacial andina.

En la imagen, podemos observar al español y a un indio con sus armaduras respectivas, símbolo de defensa y la cosmovisión de los dos mundos antagónicos, al lado derecho lo occidental y al lado izquierdo lo andino. Se aprecia la distribución jerárquica, acompañado de algunos símbolos relacionados con el rango y poder: un escudo de armas, una lanza, un casco, reforzado por los detalles de la vestimenta.

En ese caso, podemos decir que el español y el indígena son representados con la vestimenta de la época y un conjunto de otros elementos propios de su cultura. La imagen del español representa poderío, triunfo y dominio; también caricaturizado con los rostros ceñudos y mal afeitados de los españoles "soberbios", sus gestos autoritarios. En cambio, el indígena es símbolo de resistencia, imaginación y desafío, fortalecido en situaciones más críticas por parte de la cultura dominante.

Se mantienen activos los significados culturales propios. Con seguridad, podemos decir que la representación del español se encuentra situado al lado derecho del gráfico, que es punto dominante. El escudo y las armas señalan símbolo de poder y dominio, como señala Cirlot (1992, p. 82); el arma se convierte en genuina representación del estado de conflicto. Cuando el modelo andino se superpone en el gráfico lo coloca en la inferioridad por parte del dominante. Podemos decir que, en el dibujo, se observa esa relación de dominación y subordinación; dominación política y subyugación. Como dice Bourdieu, las clases dominantes se imponen no solo en el plano económico sino también en lo cultural e ideológico, ya que es disposición del poder simbólico, al tiempo que favorece la violencia simbólica mediante la dominación.

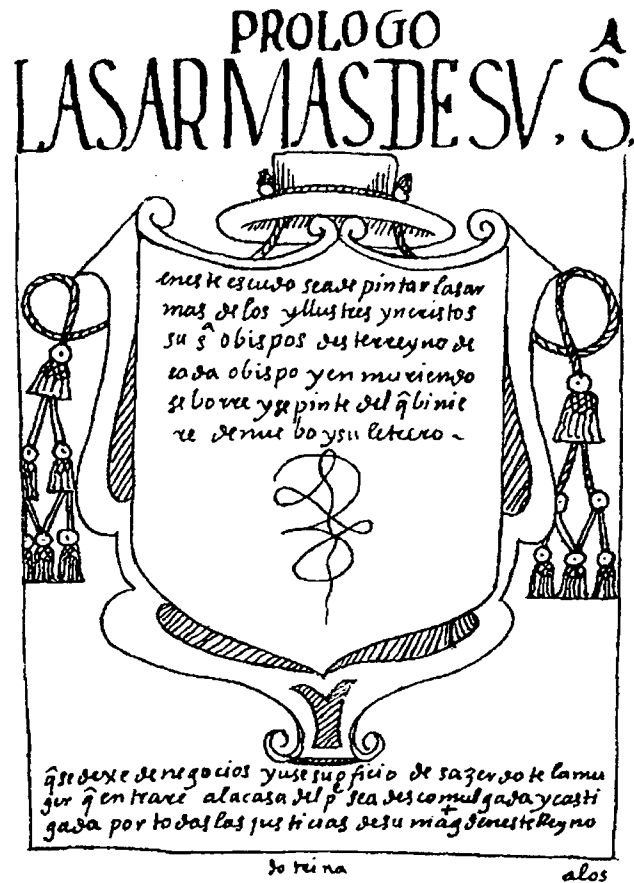


Pág. 416, Tomo I: La Santa Fe Católica, armas y corona reales

En la lámina n.º 3, se observa que el gráfico fue el resultado de la necesidad de adaptar el misterio cristiano a la mentalidad del indígena contra las costumbres idolátricas. Representa al Dios de los cristianos y los invasores que lo trajeron. Se aprecia a Cristo Crucificado; en este caso, a pesar de situarse en el espacio derecho, las relaciones de lateralidad no son de oposición, sino de igualdad y equilibrio, antes bien de complementariedad. El uno sin el otro no puede tener efecto simbólico, como dice Bourdieu. Además, se observan las armas y la corona real, ubicado a la izquierda.

La figura de Cristo Crucificado representa la llegada del evangelio cristiano al Perú y que trae la promesa de la salvación espiritual a los conquistados; debemos recordar que la cruz es símbolo de martirio. La Corona Real personifica al Rey, símbolo de poder y dominio; en cambio, las armas reales, que están ubicadas al centro del escudo, se hallan cerca de la figura de Castilla y el león, ambos personifican al corregimiento, que corresponde a un signo de prestigio, como dice Guamán Poma (2006, p. 371). El corregidor era considerado señor absoluto, más que el rey. Por lo tanto, en la imagen, se aprecia el símbolo de la imposición política e ideológica, representa la evangelización y conquista; además, sustituye la noción política de emblema, entendido como muestra de la buena soberanía, por la de tiranía de la administración colonial.

Si percibimos aún más, en la imagen, podríamos reparar una distribución jerárquica en la que aparecen dos niveles: el Papa y el Rey acompañados de algunos símbolos relacionados con el rango que tienen los conquistadores. Cuando el cronista ubica al lado superior derecho de la lámina al Cristo Crucificado, le da el valor jerárquico a los seguidores del Papa y su relación con el mundo divino; en cambio, la Corona del Rey es símbolo del poder absoluto sobre los conquistados y conquistadores. Actitud que corresponde a un signo de respeto frente a la autoridad religiosa y a la autoridad real.



Pág. 90, Tomo II: Prólogo a las armas de su señoría

Se puede observar una imposición simbólica dominante hacia los dominados, que es la escritura como símbolo de imposición. Como indica Bourdieu (2000, p. 98), el poder simbólico no reside en los sistemas simbólicos, sino quienes ejercen el poder y lo sufren. Genera el poder las palabras, es la creencia la legitimidad de las palabras y de quien las pronuncia.

Tomando a Bourdieu, esta ilustración o gráfico nos revela una obsesión del autor andino por la escritura en sí; dibuja, por ejemplo, un escudo en blanco en cuyo interior escribe lo que se ha de pintar, propone que se deben colocar las armas del rey con el lema: “Temed a Dios”, que representaría esa orden moral, persuasiva y preventiva. Como dice el cronista, es necesario que, en la puerta de los tambos y en

las parroquias, se coloquen letreros para que dichos padres lo lean. Pero el mensaje o palabra por sí sola no simboliza una forma de conciencia, en términos de Bourdieu.

Sin embargo, lo que no supo Guamán Poma es que el letrado también puede ser utilizado con fines negativos; ya que, el escudo, como dice Cirlot, aísla o defiende al que lo usa. Por lo tanto, con esta imagen, el autor quiso representar que los curas doctrinantes abusen de las doncellas indígenas. Sin embargo, analizando a profundidad la ilustración, encontramos la función clara y precisa de este icono visual y verbal, “para que la letra lo tenga en los ojos”, como indica el autor.

Entonces, las letras escritas en el medio del escudo colocan al español en posiciones de poder sobre los andinos; representa el instrumento de dominación agresiva y la nueva forma de comunicación para el mundo andino. Como dice Bourdieu (1979, p. 51), el poder de la violencia simbólica se ejerce en una relación de comunicación, que solo puede producir su efecto propio, o sea, propiamente simbólico. Así como Adorno ha estudiado las fuentes escritas castellanas y la manera como Guamán Poma habla de ella, las corrige, las crítica en el ámbito de las ideas y de no transcribir o entender correctamente la lengua quechua.

Además, la escritura es un instrumento tradicional de explotación que Guamán Poma quiere subvertir conscientemente a través de sus dibujos, poniéndola al servicio de la reivindicación nativista. Por ejemplo, la escritura no solo se asocia a cultura cristiana, sino a la buena administración propuesta para los funcionarios nativos de la colonia: el contador aparece con un quipu y un libro; el mayordomo, con llave y libro, así sucesivamente. Ejercer esta violencia simbólica, en términos de Bourdieu (propagandistas, publicitarios, vulgarizadores científicos, curanderos, etc.), tiende a buscar un reconocimiento social usurpando las apariencias, directas o inversas, de la práctica legítima.



Pág. 235, Tomo II: Obligación a cristianarse y bautizarse

Guamán Poma recrea la Santísima Trinidad, la paloma representa al Espíritu Santo; del cual, el Dios Creador y el Salvador constituyen la base. Esta imagen se ajusta al tema religioso, representa la figura de un niño indígena al ser bautizado y a dos de ellos.

No obstante, esta relación de lateralidad no siempre responde a la oposición. Debido a los intereses del cronista, puede traducirse en complementariedad; nos fijamos en el gráfico que el otro indígena acepta el bautizo, no se opone a que el niño sea bautizado. A través de este símbolo, los signos de la raza indígena y la ideología religiosa extranjera están sobrepuestos; prueba de ello son las vestimentas del nativo, ya convertido. Los dos indígenas dibujados al extremo simbolizan el Cielo y

el Infierno, entre el padre y el hijo; en cambio, el niño bautizado ubicado al medio del gráfico, así como la Santísima Trinidad del Espíritu Santo, no simbolizan la salvación ni el Purgatorio, sino esa lucha de fuerzas entre el bien y el mal, entre los convertidos y los rebeldes, entre los nuevos católicos y los idolátricos.

El indígena convertido, sin ser sacerdote, hecha el agua al niño en el nombre del padre, del hijo y de Espíritu Santo. Como dice el cronista, en lugares donde no hay sacerdote, el indio cristianizado ha de echar el agua sin interés alguno. De ahí que el bautismo se nutre del agua, como indica Cirlot (1992, p. 56), el símbolo del agua solo se subordina al simbolismo dominante de la tempestad.

Además, Cirlot manifiesta que las aguas simbolizan la unión universal de virtualidades, pero la inmersión significa muerte y disolución. De esa manera, esta situación es legitimidad mediante la imposición del bautismo, con el objetivo de lograr una efectiva colonización. El poder simbólico en el campo religioso, como en cualquier otro, se ejerce mediante lo que Bourdieu llama el orden de las cosas. De ahí que este gráfico es símbolo de imposición de la moral, como nos recalca Cirlot, que el simbolismo del bautismo, relacionado con el agua, representa la muerte, sepultura, vida y resurrección.



Pág. 323, Tomo II: Consideración, ciudad de infierno, penas graves

Entre los procesos de monoteísmo e idolatría, legitimidad y usurpación, dominio de algunos y después de otros, Guamán Poma nos muestra esta figura donde refleja simultáneamente un pasado preocupado y un futuro cambiante.

La representación de este gráfico o lámina sintetiza la idea al momento de tener que enseñar la catequesis a los indígenas; los evangelizadores debieron recurrir a imágenes europeas para ilustrar conceptos no andinos, entre ellas las escenas de la boca del Infierno, que se impuso en Europa en la Edad Media. La ilustración representa una gigantesca “boca del infierno” con la figura de un monstruo feroz: la ciudad del Infierno. Las oscuras fuerzas del mal se mantienen a la expectativa y se ve

a un grupo de hombres como españoles e indígenas. Según Guamán Poma, es la ciudad el Infierno penas graves, castigo a los soberbios pecadores que no temen a Dios. Cirlot lo recalca, la idea del Infierno posee un valor mítico y constante en la cultura humana y que las imágenes aparecen irracionalmente en el arte, que alude el inconsciente en el pensamiento.

Siguiendo con el análisis, la cabeza del monstruo simboliza la Santa Inquisición en lucha contra la brujería y hechicería que practicaban los indígenas; debido a que eran condenados por el sistema religioso y cultural de la Colonia, se consideraba la idolatría como enemiga abierta del orden social. La tortura fue el procedimiento preferido por la justicia de la Inquisición durante los siglos de la Colonia en América. Debemos tener en cuenta que los casos de hechicería andina eran juzgados bajo criterios específicos por un tribunal de "extirpación de idolatrías".

La figura de los indígenas representa al sacerdote, debido a que hablaban con los huacas, que es símbolo de desconfianza contra fe cristiana. La figura del príncipe de las tinieblas representa a las autoridades del sistema colonial, especialmente a los padres de la fe que no temen a Dios, debido a que estaban a la expectativa de los indígenas. En cambio, es interesante que en la parte del Infierno muestra a un conquistador (lleva bigote) personificando el pecado de la "ira", por ellos simboliza el pecado, la iniquidad; además, el cronista decía que los ricos y poderosos maltrataban a los pobre y débiles.

Ese fue el propósito en la ilustración del cronista, que trata de mostrar que las penas y condenas son igual para todos en el Infierno, sean indígenas o españoles. En la imagen, se aprecia ese símbolo de imposición ideológica articulada con la figura del Infierno para imponer el cristianismo. Como dice Geerts (2003, p. 122), en los mitos y ritos sagrados, los valores se pintan no como preferencias humanas

subjetivas, sino como las condiciones impuestas implícitamente en un mundo con una estructura particular.

Lámina n.º 7



Pág. 194, Tomo I: El gran hechicero que había

Entre los elementos simbólicos caricaturizadas por el cronista está el sol, la luna y las estrellas, forman parte del espacio sideral, que representa la cosmovisión andina, el “mundo de arriba”, una divinidad que les ve y escucha.

Sin embargo, desde un ámbito de violencia simbólica, representa la discriminación a la cosmovisión andina, a las creencias durante el sistema colonial. Esta cosmovisión se halla dirigida a la explicación del "cosmos" y las fuerzas que se manifiesta a través

de los fenómenos de la naturaleza. Sin embargo, los españoles no entienden las

creencias de los indígenas, lo que se observa al ser caricaturizado hablando con el demonio, que está sentado en el fuego; no son los rasgos de idolatría, que era prohibida durante el gobierno colonial, más bien es el reconocimiento de la cosmovisión andina.

Además, en la imagen, muestra al hechicero con su mujer, ambos simbolizan las creencias de la población andina y la religiosidad que los mismos practicaban, con ciertos rasgos perturbadores, dado sus vínculos con seres demoniacos, no respetando las dimensiones cosmológicas de los incas como: Kay Pacha (esta tierra), Uku Pacha (mundo de abajo, mundo de los muertos, relacionado a todo lo desconocido) y Hana Pacha (mundo de arriba). De ahí que el cronista lo representa en esta imagen.

Si percibimos aún más, en la imagen, podríamos reparar, al simbolizar que los antepasados y huacas seguían siendo esenciales para su supervivencia. Como indica Silvia Federici (2010, p. 345), las mujeres se convirtieron en las principales enemigas del dominio colonial, negándose a ir a misa, a bautizar a sus hijos o a cualquier tipo de colaboración con las autoridades coloniales y sacerdotes. Porque la religión aseguraba el poder de los recursos simbólicos para formular ideas analíticas en una concepción con autoridad sobre la realidad (Geertz, 2003, p. 100).



Pág. 354-355, Tomo II: Mapa Mundi del reino de las indias

En esta lámina, se observa el Mapa Mundi de las Indias del Perú con la división cuatripartita del imperio incaico del Tawantinsuyu, es decir la organización andina. Sabemos que el territorio ocupado por los incas, su patria o nación, era el Tawantisuyo, nombre compuesto que proviene de dos voces quechuas, "tawa": cuatro y "suyo": nación o Estado. Pero nuestro estudio no consiste en ello, sino de ese símbolo que se incorpora, transforma el mapamundi europeo en una representación simbólica propia.

Por ello, es interesante apreciar algunos elementos simbólicos en el "mapa mundi". Por ejemplo, el viejo mundo no aparece, solo se observa el mundo conquistado, nos hace entender que los españoles se olvidaron de su vieja patria y pertenecen a una nueva España. Entonces, todas las tierras que se ven en el mapa no

representan las tierras conquistadas, sino la falta de identificación por parte de los españoles con su patria. Como dice Poma, los españoles estaban cegados por tanto oro y plata encontrados en la India.

Al contrario de los mapas de los navegantes, el Mapa Mundi era el producto de los sabios que reorganizaban los datos geográficos, según los criterios puramente abstractos de imponer significado y orden en el universo. El mapa de la India en manos del enemigo Español representó el poder político y religioso que aparece en circunstancias de posesión y dominio debido al mantenimiento del orden simbólico; imponiendo e inculcando esquemas de percepción de pensamiento y de acción, acorde a la estructura política; como Bourdieu (2009, p. 84) señala: “como la Iglesia, se encuentra investida de una función de mantenimiento del orden simbólico por su posición en la estructura del campo religioso, contribuye siempre, por añadidura, al mantenimiento del orden político”.

En el mapa, se observan también las fuerzas cósmicas, que representan a la víctima martirizada, en este caso, son los indígenas, que simboliza la sumisión. Es evidente que la violencia simbólica ha conducido a la invisibilización de los indígenas, a su inexistencia jurídica como sujetos de derecho y a la ausencia de órganos de representación política propios.

3.1.2 Formas de la violencia simbólica

3.1.2.1 Humillación contra los indios

Ahora bien, veamos cómo se presenta esta idea en los siguientes gráficos.



Pág. 289, Tomo I: Francisco Pizarro le quema en una casa a Cápac Apo en el Cuzco

La representación de este gráfico sintetiza la idea dominante del periodo de hegemonía de la conquista. Representa a dos indígenas encerrados con las lágrimas dibujadas en los rostros, que alude al tema de la cárcel, al simbolizar la oscuridad, culpa y el dolor en espera de la muerte. La víctima martirizada es Cápac Apu Guamanchau, que se encuentra al lado de otro indígena encerrado en una casa y el español Pizarro, que porta en las manos una antorcha, dispuesto a quemarlos vivos.

Los elementos que configuran la violencia simbólica, como aspecto de representación de dominio, son el fuego y el palo quemado, que obedece a un solo

fin; la primera simboliza la destrucción y el caos social; el segundo, como afirma Cirlot (1992, p. 353), es símbolo de muerte.

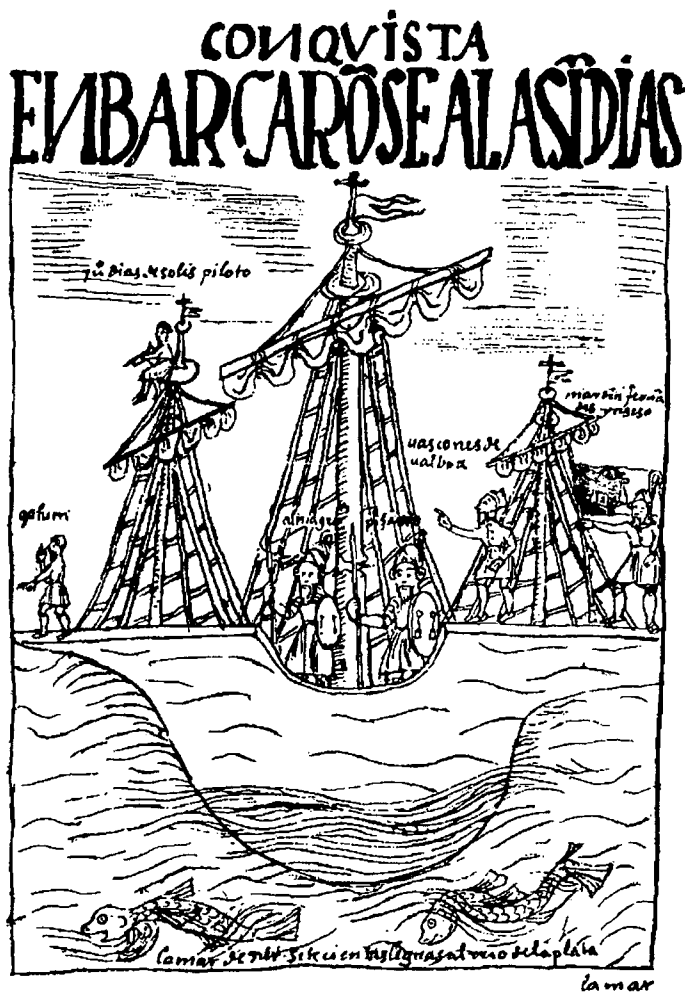
Así mismo, la balanza de poder depende del capital simbólico acumulado por aquellos que aspiran a imponer las diferentes visiones o construir una visión del mundo (Bourdieu, 2000, pp. 127-128). La dominación, dice Bourdieu, independientemente de las armas más concretas de las que se valga, tiene siempre una dimensión simbólica, en la medida en que los actos de obediencia y sumisión son actos de conocimiento y de reconocimiento (de una legitimidad). Los dominantes se esfuerzan por imponer su propia visión y en desarrollar representaciones; en cambio, los dominados tienen un conocimiento práctico del mundo social.

Como afirma el cronista, tanto en dibujo como en texto, los cristianos no dormían, comían plata y oro. Así, Pizarro y Diego de Almagro le mandaron a tapiar al excelentísimo señor Cápac Apu Guamanchaua, segunda persona del Inca, al encontrarse muy anciano y juntamente con sus acompañantes le piden oro y plata como interesados y codiciosos; al no entregárselo, los prendió fuego y los quemó vivos (Guamán Poma. 2006, p. 291). Con esto, se muestra la avaricia y la ambición de riquezas que han llevado al colonialismo, de ahí que propone Bourdieu que el poder simbólico no se reduce al poder económico o político, sino que añade su fuerza específicamente simbólica a esas relaciones de poder.

Esta es una forma que utiliza el cronista para representar la imagen de Pizarro juntamente con el fuego; ambos simbolizan la ambición por el poder, el control y el dominio hegemónico del orden social. Como afirma, Guamán Poma, los españoles conquistaron la tierra con solo dos palabras que aprendieron “ama mancha ñoqa inga” (que no tenga miedo que él era Inca); de esa manera, pedían oro y plata; estos se espantaban y

huían de ellos por miedo, mucho más las mujeres. Esta lámina es quizá la más fuerte de la violencia simbólica, representada acerca de la forma de ver al conquistador.

Lámina n.º 10



Pág. 270, Tomo I: Conquista, embarcaciones a las Indias

Así como en los demás análisis y elementos simbólicos que representan la violencia simbólica en las láminas, utilizaremos dos de las operaciones dentro de la semiología, que es reconocimiento o identificación (denotativo) y la interpretación (simbólica o connotativa). En este dibujo, los personajes caricaturizados son: Francisco Pizarro, Diego de Almagro, Gonzalo Pizarro, Factor Gelín, Martín Fernández de Enciso, y el dicho Colón, Juan Díaz de Solís (piloto) y Vasco Núñez de

Balboa, todos ellos simbolizan la jerarquía de la cultura española. El contexto o el lugar donde se encuentran es el mar del sur, setecientos leguas al Río de La Plata; por ello decimos que el mar del sur representa a la cultura andina, debido a que está siendo sometido por el gran barco que está navegando con rumbo hacia la derecha, ilustrando la llegada de los españoles al reino del Perú.

La lámina presenta un elemento simbólico que rodean la imagen de la violencia simbólica: el barco, que simboliza el poder del orden que se alza como energía y fuerza. Así como dice Cirlot (1992, p. 98), símbolo del cuerpo o vehículo de la existencia. Comulgan una misma idea, el barco con los personajes representados, un poder simétrico.

Estos conquistadores están representados de pie en diferentes lugares de la nave, que simboliza las relaciones de poderes. Lo más curioso es la figura retórica de la metonimia en los dos peces que han sido caricaturizados por Guamán Poma; muestran una expresión corporal, reflejan que están desesperados, atemorizados, pues simboliza a la víctima, que es la población andina.

Esta imagen simbólica muestra la decisión y voluntad del conquistador a través del poderío que tiene para mantener bajo su control a los indígenas, sin información de derecho y justicia. Los ve como peces del mar, con debilidades.

Ahí la fuerza del poder simbólico que tienen los conquistadores. Como advierte Bourdieu, el poder simbólico reside en una relación determinada entre quienes ejercen el poder y quienes lo sufren; es decir, donde se produce y se reproducen las creencias en la legitimidad de las palabras.



Pág. 373, Tomo I: El corregidor y su teniente hacen la ronda nocturna en las provincias

El cronista presenta el trabajo compulsivo que estuvo a cargo de los curas doctrineros, frailes, encomenderos y corregidores, quienes cometieron muchos abusos, especialmente con las mujeres indígenas. En esta imagen, lo que llama la atención es la mujer desnuda, despojada de toda vergüenza, alude a la parte genital de las mujeres; el pecado de lujuria se representa aquí con la imagen del abuso por parte de las autoridades metropolitanas.

Al respecto, Cirlot (1992, p. 168) señala que el simbolismo cristiano ya diferenciaba en la Edad Media entre *nuditas virtualis* (pureza e inocencia) y *nuditas criminalis* (lujuria o vanidosa exhibición). La víctima, en este caso, es una indígena; el corregidor y teniente se acercan a ella indecorosamente; el corregidor, entendido como fuente de pecado, levanta la sábana señalando y exhibiendo el lado íntimo de la mujer.

Atribuyen a la escena el significado del vicio de la lujuria: la mujer desnuda y el fuego de la tea que porta el teniente. Como indica Cirlot, en su significación espiritual, simboliza la pasión amorosa y atracción sexual, que es atributo de Venus.

Asimismo, el desnudo femenino en las indígenas expresa en los dibujos de Poma la idea de colaboración con la corrupción de las autoridades coloniales; pues, las responsabiliza de la despoblación y mestizaje; debido a que señala que los corregidores, padres de las doctrinas y los tenientes de las ciudades, villas y provincias andan rondando y mirando la vergüenza de las mujeres casadas; mientras violan a las doncellas y paren muchos *mesticillos* y no multiplican los indígenas.

Lámina n.º 12



Pág. 387, Tomo I: Jueces de comisiones roban a los indios en las provincias.

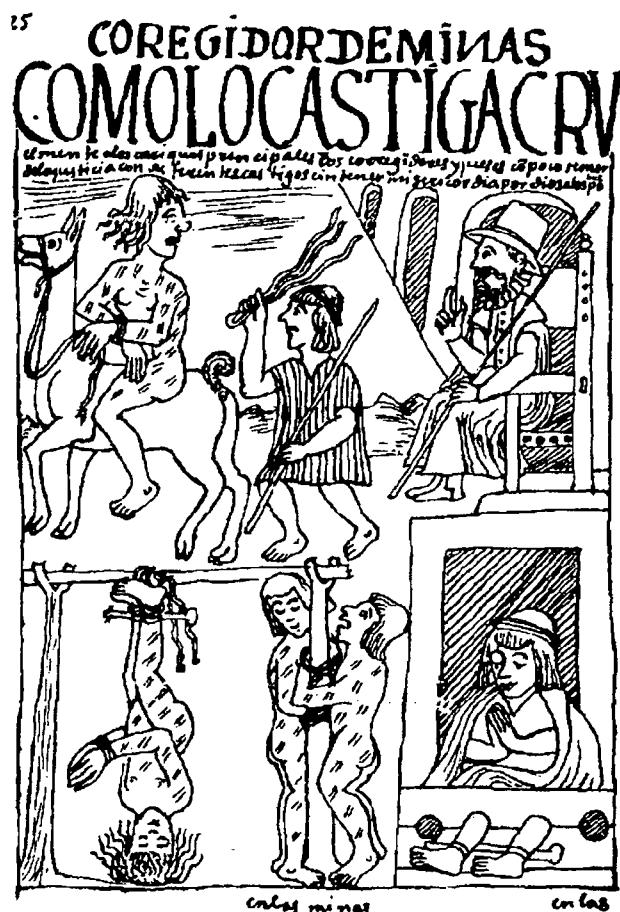
La comprensión de dicha carga simbólica es el verdadero objetivo de la violencia simbólica, debido a que no solo hubo colonización de tierras y riquezas, sino de representaciones en cuanto al pensamiento y sentimiento.

La lámina representa bajar la dignidad de los indígenas, porque se observa al juez de comisión cabalgando. El caballo no toca el suelo, posición que le otorga movimiento; pues, según testimonio del cronista, el hurto lo realiza en el trayecto de viaje. La personificación del español con el caballo no solo es adjudicada a la patria de la colonia sino al gobierno mismo; que simbolizan al objeto de deseo para dominarlo.

La víctima es un pastor pobre. Se observa que solo lleva una manta, que alude la colonización del sentimiento, al simbolizar el sacrificio contra su voluntad. Un sacrificio no necesariamente está asociado a la muerte, sino también a los signos físicos negativos: mutilación, castigos, humillación, grandes penalidades o trabajos, simbolizan posibilidades contrarias en el orden espiritual del que habla Cirlot (1992, p. 395).

Las humillaciones de los españoles tienden a imponer a la cultura andina o clases dominadas al reconocimiento de sus culturas como únicas y verdaderas. Como dice Bourdieu (1979, p. 81), una formación social tiende a imponerles, por inculcación o exclusión, el reconocimiento de la ilegitimidad de su arbitrariedad cultural.

Denuncia las actividades de los funcionarios españoles. El primero a quien señala es al juez de comisiones, quien ha sido enviado a las provincias desde "Los Reyes de Lima", centro administrativo de la colonia, para resolver algún conflicto. Relata que, en el trayecto de su viaje de Lima a la provincia, los jueces de comisiones roban ganados, lanas, etc. Agrega que uno de estos magistrados fue muerto por tanto agravio. En represalia de este hecho, fueron "colgados diez indios" y que los corregidores callan y disimulan (Guamán Poma, 2006, p. 389).



Pág. 391, Tomo I: El corregidor de minas castiga cruelmente a los caciques principales

Se aprecia una violencia explícita, en términos de Roland Barthes, se observa un mensaje icónico literal (nos refiere a la denotación), pero nuestro estudio no consiste en ello, sino se toma esta lámina para hacer conocer que la violencia simbólica (proceso de connotación icónico o simbólico) va más allá que la violencia física o explícita.

Por ejemplo, en esta imagen, aparecen elementos simbólicos como la llama y los sujetos participes en el proceso de paz, que simboliza a los castigados; es decir, no tienen derecho a la paz; para trasladarse de un lugar a otro, los caballos son remplazadas por las llamas. Para algunos, los indígenas son colgados y azotados en el cuerpo, podrían simbolizar aspectos de debilidad y malas condiciones de salud y

que el mismo cronista ha priorizado en ilustrar esta violencia explícita con las formas de tortura, aplicados en las minas y a los mitayos. Pero, analizando a profundidad las formas de tortura, simboliza las estrategias de la resistencia, el desafío frente al poder hegemónico del corregidor, que está ubicado al espacio superior izquierdo y viendo al lado derecho. Las huellas en el cuerpo aluden a un tema religioso que simboliza el emblema común de la pasión de Cristo.

También se demuestra una resistencia andina, se identifica un fuerte rechazo desde los rostros dibujadas en los nativos castigados; como dice Barthes, al clasificar los signos, los arbitrarios son los que no comparten atributos y solo se acepta por convención social. La expresión caricaturesca del otro indio que castiga a su semejante es elocuente, no goza con lo que hace, siente que es una obligación y actúa en ese sentido. No es lo mismo en el español, cuya tranquilidad y satisfacción evidencian su poder.

Entonces, esta imagen representa una violencia simbólica de contraposición de ideas entre los personajes. Ahí el abuso de poder de los conquistadores sobre el capital acumulado como son las minas. Como indica Bourdieu, el capital es trabajo acumulado que puede ser en forma de materia o incorporada; y cuando los agentes individuales o grupales se apropian del capital privado, posibilitan también la apropiación de energía social en forma de trabajo vivo o de trabajo cosificado (Bourdieu, 2000, p. 131). Pero la acumulación de capital requiere tiempo.

Sabemos que el tiempo de duración que la colonialidad ha ejercido su dominio, posterga al grupo poseedor natural de los bienes avasallados a una posición subordinante del cual será difícil revertir; tiempo adecuado para la acumulación del capital, ya sea en su forma objetiva o interiorizada por parte del Estado Colonial. Como dice Guamán Poma, con los años, los indígenas murieron en las minas debido

a que no soportaban el ritmo de trabajo y los abusos en “Guancabilca de azogue”; así mismo, en Potosí y Choclococha, de plata y Carabaya, de oro. A través de esas imágenes, exigía a las autoridades mayores como el Rey, el gobernador y la audiencia que remedien esta situación, ya que representaba el temor de la población indígena.

Por otra parte, el cuerpo desnudo se presta a una doble significación, que analiza Adorno (1981, pp. 70-77), el desnudo sin genitales aparece allá donde se trata de expresar la inocencia de los santos, una representación deudora, una vez más, de la tradición iconográfica piadosa del catolicismo. Pero, en otras representaciones del cuerpo, sí se muestran los genitales, y se simboliza entonces la vulnerabilidad del cuerpo del indígena sometido a los abusos.

Lámina n.º 14



Otra de las ilustraciones que representó la violencia simbólica fue el acto de “crueldad sin sentido”, porque en esta imagen no se observa un enfrentamiento entre fuerzas: la violencia que se ejerce es unidireccional. El objetivo del cronista es claro: al testimoniar en imágenes la crueldad colonial; al mismo tiempo, los malos tratos que sufren tienen un significado real, tanto por la gravedad de los golpes como por el propósito con el que estos son administrados. Ahí se advierte que las formas de agresión de la violencia no siempre son explícitas.

El indígena cargando las cosas representa, desde el ámbito de la violencia simbólica, la destrucción del trabajo andino, para imponerlas con otros. En la Colonia, algunos indígenas servían para cargar las cosas y lo hacían por obligación; también se muestra patentemente en la expresión caricaturesca en el rostro del indio. Además, el hecho representa un tema religioso, que es un emblema común del Cristo crucificado, al momento de llevar su cruz, cae y es azotado; al simbolizar la muerte en vida. Porque la violencia simbólica no solo contribuye a reproducir determinados arbitrios culturales, sino también a destruir otros.

En cambio, los efectos de la violencia simbólica de la colonización generan un alto grado de perjuicio que pueden tener resultados irreversibles en la víctima. Como Bourdieu lo menciona y asegura, los “sistemas simbólicos” son instrumentos estructurados de comunicación y conocimiento que cumplen su función política de instrumentos de imposición o de legitimación de la dominación, contribuyen a asegurar la dominación de una clase sobre otra (violencia simbólica).



Pág. 11, Tomo II: Padre que hace tejer ropa por la fuerza a las indias y le da de palos

Guamán Poma no escatima esfuerzos para reforzar con sus dibujos los relatos de dichos abusos, en especial los cometidos por los eclesiásticos; como recalca Rolena Adorno (1984, p. 74), el poder y la autoridad están localizados exclusivamente en la diagonal, alto/bajo.

La imagen representa a una mujer andina que es obligada a trabajar en los obrajes o talleres de manufacturas; si trazamos una línea imaginaria horizontal que divida en dos partes iguales la imagen que nos ofrece el cronista, la mujer representaría la inferioridad en su estado descendente, simboliza su vulnerabilidad. La víctima se

halla totalmente inválida por el avasallamiento de su victimario, que es ejercido por el religioso hombre ubicado en el plano superior, símbolo de dominio.

La lámina presenta el elemento simbólico palo, que representa el encadenamiento por parte del autoritarismo eclesiástico. Cirlot (1992, p. 353) habla que el palo es un símbolo material, así como la escalera, la cruz, la estaca de sacrificio. En este caso, es una mujer indígena discriminada, la violencia se torna en un acto extremo de perversidad, debido a su condición de vulnerabilidad. La violencia de la colonización aplicada físicamente sobre el cuerpo de los indígenas es finalmente legitimada por la necesidad de luchar contra los engaños del demonio y sus aliados; como dice Bourdieu, la violencia simbólica es un poder simbólico, es un poder invisible o soterrado, que no es reconocido como tal, sino como algo legítimo.

La denuncia de la violencia en la colonialidad en las escenas dibujadas demuestra una violencia ejercida hacia el cuerpo para controlarlo, subyugarlo y obtener beneficios en la expansión y consolidación del coloniaje; como reitera Bourdieu, la violencia simbólica no mata cuerpos, pero esclaviza mentes; lo cual, en cierta manera, es un modo de morir en vida. Por ello, Guamán Poma reitera en sus imágenes tres acusaciones fundamentales hacia los padres de doctrina: primero, emplean para su servicio doméstico mujeres viudas y solteras; que, por su condición de desamparo, son las que sufren; segundo es que muchos de ellos no solamente las maltratan, sino que "pecan" con ellas, la población indígena disminuye. Finalmente, la actitud de los padres de doctrina es de tal crueldad, soberbia y "con poco temor a Dios" (Guamán Poma, 2006, pp. 12-13).



Pág. 99, Tomo II: Maestros de coro y de escuela de este reino

El dibujo puede revelar algo extraño a simple vista, donde la mirada del maestro se encuentra perdida por la furia y el descontrol, indicando jerarquía de autoridad: el maestro sobre sus alumnos.

La imagen representada es una violencia explícita referente al modo de castigo: es directo al cuerpo, que se encuentra totalmente desprotegido y este lleva huellas por los golpes efectuados. Pero, como dijimos antes, nuestro estudio no se refiere a este tipo de violencia o denotada, sino a la interpretación simbólica. Por ejemplo, en el primer nivel de la imagen, en términos de Roland Barthes, identificamos (denotativamente) a un maestro azotando cruelmente a un indígena con un látigo,

mientras otro lo sostiene, los demás se encuentran sentados cantando o escribiendo. El maestro dibujado es un indio ladino, por la vestimenta y por el conocimiento que se fija en el libro que lleva cerrado. Uno de los niños escribe claramente: "Sepan Cuanto". Probablemente, esta frase signifique que los niños se estén alfabetizando para ocupar cargos o ser buenos escribanos en la colonia.

Entonces, el niño azotado cruelmente por el docente representa la vida perecedera del viejo mundo incaico; el otro, en movimiento, que le carga a su semejante, simboliza el nacimiento de una nueva concepción. Así como dice Bajtín, los golpes tienen una significación simbólica más amplia y ambivalente: matan (en un extremo) y dan una nueva vida, terminan con lo antiguo y comienzan con lo nuevo (Bajtín, 1971, p. 184); también, los indios representan el derecho antiguo, la vieja concepción, el viejo mundo incaico y están vinculados a lo fugaz y agonizante, la vida.

Entonces, podemos decir que el accionar de la violencia simbólica de la colonización es perecedero, debido a que la violencia es "medio" o "instrumento" para alcanzar un objetivo, principalmente de posesión y avasallamiento.

Hay aquí un punto importante respecto a los símbolos que atribuyen a la escena, el significado de la autoridad del maestro: el látigo y el libro que porta en sus manos, símbolos de dominación y superioridad. En el caso del látigo, Cirlot expresa la idea de explotación y abuso, como el garrote y la maza. Guamán Poma también emplea con frecuencia el libro como símbolo de civilización, como síntesis de todas las connotaciones del libro: civilización, cultura, cristianismo y buen gobierno.

La imagen del maestro colonial, diríamos, personifica a los padres de la doctrina; debido a que el cronista representa también un dibujo donde "Castiga cruelmente los padres de las doctrinas a los niños" (tomo II, Poma, 2006, p. 30). Bourdieu, señala al respecto, que "toda acción pedagógica es objetivamente una

violencia simbólica..., por un poder arbitrario” (Bourdieu, 1979, p. 45). En ese caso, el sistema escolar necesita recurrir a la violencia, simbólica, que puede tomar formas muy diversas e incluso refinadas, pero que tiene siempre efecto la desvalorización y empobrecimiento de toda otra forma cultural.

El cronista habla de la necesidad de que los indígenas se eduquen, así como de las cualidades morales que el maestro debe tener; pero representa a estos desde una posición privilegiada y superior.

Lámina n.º 17



Pág. 103, Tomo II: Visitador Cristóbal de Albornoz, visitador general de la Santa Iglesia

La más remota ilustración de Felipe Guamán Poma de Ayala representa la preocupación de la iglesia colonial ante la supervivencia de los cultos andinos. Esta

imagen muestra al visitador de la Santa Iglesia con una actitud acusadora, portando un rosario; según el cronista, el visitador Cristóbal de Albornoz fue un Juez bravo, que castigaba cruelmente a los padres, demonios huacas, ídolos de los indios; quebrantaba y quemaba a los hechiceros indios, indias y Taki Ongoy durante una campaña anti-idolatría.

Con la imagen del visitador, es representado el objeto de amenaza contra todos aquellos ídolos andinos. La víctima martirizada, en este caso, es un indígena semidesnudo, que es llevado por un oficial bajo la dirección del visitador, que simbolizaría la terrible humillación pública, que terminó por destruir su moral, así como como el azote público, el exilio, y otras formas de humillación.

El elemento simbólico que podemos destacar al portar la amenaza es el rosario, que significa ser buen cristiano; sin embargo, al igual que los libros abiertos representados por el cronista en sus dibujos, puede cargarse de valores negativos también, según el personaje que lo lleve. Clifford Geerts (2003, p. 121) ha señalado ya la necesidad de que los símbolos sagrados dramatizan no solamente valores positivos, sino también negativos. Ellos apuntan no solo hacia la existencia del bien, sino también hacia el mal y hacía en conflicto entre ambos.

De esta manera, la decisión de la Corona Española de introducir un sistema mucho más severo de explotación en las colonias americanas en la década de 1550 constituyó uno de los momentos cruciales de la propaganda anti-india y la campaña anti-idolatría que acompañaron al proceso de colonización (Silvia Federici, 2010, p. 333). También, en Perú, el primer ataque a gran escala contra lo diabólico tuvo lugar en 1560, coincidiendo con el surgimiento del movimiento Taki Ongoy.



Pág. 120, Tomo II: Pobre de los indios, de seis animales que comen y temen

En el dibujo, la figura central del indígena está rodeada por la *sierpe o dragón*, que personifica al Corregidor, que se encuentra en el lado izquierdo superior (funcionario español, con quien tenían contacto mediante los repartos obligados de mercaderías que los endeudaban de por vida). El cronista afirma que este funcionario era peor, porque come no solo la vida, sino también les "arranca el alma"; es decir, los dejaba desmoralizados de por vida. Un *león rampante* figura al Encomendero (otro español); en tanto que el Cacique Principal (quien se aprovecha de los pobres, de diez indios, los cinco se hacen curaca principal) es simbolizado con un *ratón*; los españoles *dej tambo* (pasajeros arbitrarios, exigentes) fueron representados por un

tigre furioso, en tanto que el cura o padre de la doctrina (mañoso y letrado) fue una *zorra*; el *gato*, un escribano del gobierno (que, en el contexto andino, podía ser español como indio o mestizo).

Con este gráfico, muestra en síntesis el signo de caos colonial y la situación de vida que llevan sus compatriotas; donde el indígena soportaba todos los significados, no importándole al español si el indio actuaba bien o mal. La imagen en cuestión representa a un pobre indígena de rodillas como si estuviera buscando a su creador, de ahí alude al tema religioso de la oración, al simbolizar caridad, justicia, humildad, y mansedumbre frente a la ira de los seis animales, que simboliza la ira, soberbia, lujuria y pereza del español.

Como se aprecia en todas las ilustraciones del cronista, separa a los indígenas (virtuosos) y españoles (viciosos). Como lo ha visto Bourdieu, ejercer el poder de la violencia simbólica tiende a conseguir y reconquistar el reconocimiento social usurpando las apariencias, directas o indirectas, de la práctica legítima (Bourdieu, 1979, p. 60).

Además, Geertz señala que el problema del mal consiste en formular, desde el punto de vista de la cosmovisión, la verdadera naturaleza de las fuerzas destructivas que moran en la persona y fuera de él; en interpretar los homicidios, fracasos en las cosechas, la enfermedad, los terremotos, pobreza y opresión, de manera tal que sea posible llegar a una especie de acuerdo con esos fenómenos. De manera que lo que un pueblo valora y lo que teme y odia están pintados en su cosmovisión, simbolizados en su religión y expresados en todo el estilo de vida de ese pueblo (Geertz, 2003, p. 122).

Sabemos que Guamán Poma escribió su crónica a fines del siglo XVI, en una época asignada por la simplicidad de las metáforas del bien y el mal. Los animales

peligrosos eran representaciones del Diablo al que el buen cristiano reconocía y repudiaba; algunos animales eran salvajes y otros domésticos, pero a todos se los tenía por perjudiciales. Geertz dice que declarar que el mal es fundamentalmente irreal (como ocurre en las religiones indias y en algunas versiones del cristianismo) es solo una solución del problema más bien infrecuente; con mayor frecuencia, se acepta la realidad del mal y se la caracteriza; y cierta actitud frente al mal (resignación, oposición activa, evasión hedonista, recriminación a uno mismo y arrepentimiento o humildes súplicas para obtener misericordia) es considerada razonable y apropiada, dada su naturaleza.

3.1.2.2 Rechazo a los españoles

Lámina n.º 19



Pág. 271, Tomo I: Conquisia, el primer embajador

La distribución de las imágenes de los emblemas de Guamán Poma se basa en la relación existente entre ícono, espacio y símbolo. En estas imágenes, se puede apreciar el primer encuentro entre españoles e indígenas; los últimos son representados con las caras de preocupación, temor y miedo a la derrota; que simbolizaría el rechazo a los extraños; en cambio, los españoles son dibujados con los rostros de sonrisa engañosa, que concede en la simbología como una especie de poder. Así, los españoles representan en esta imagen, con sus vestimentas y armas, la autoridad de un soberano.

Entonces, el encuentro no es amistoso; no podemos decir, según la imagen que los indígenas demostraron, amistad y que los españoles lo traicionaron; según el cronista, se está dando la paz; es decir, previniendo la guerra, debido a la postura adoptada por ambos, frente a frente, pero de rodillas y la manera cómo se tomaron los antebrazos uno al otro.

Cirlot (1992, p. 296) dice que las manos enlazadas expresan la unión ante el peligro; en opinión de Jung, la mano posee significación generadora y que también puede ser indicación de lo sospechoso. Según Guamán Poma (2006, p. 275), en su relato, se ve a un ancestro, su padre Martín Mallqui de Ayala, a quien le presenta como segunda persona y embajador de la ciudad del Cuzco ante Francisco Pizarro y Diego de Almagro.

La imagen también expone el dualismo existente entre los dos arrodillados; al fondo, los dos reinos reunidos, cada uno con sus propias costumbres; representan configuraciones opuestas y a la vez complementarias. Podemos decir, entonces, que la pequeña figura arrodillada del indio representa el orden; el conquistador español simboliza la desorganización y desorden. De ahí lo que Bourdieu nos habla de que las luchas simbólicas tienen por principio, la oposición entre las condiciones

materiales de existencia y las posiciones sociales donde se engendran esos dos tipos opuestos de representaciones transfiguradas del orden social y de su porvenir (Bourdieu, 2009, p. 64).

Finalmente, la ausencia de la personificación del Inca como figura del presente representa una inherente debilidad de la autoridad incaica. Don Felipe Guamán Poma de Ayala expresa, desde su nombre mismo, esa intención de acabar con los antagonismos y conciliar los dos mundos enfrentados para dar un sentido a aquella realidad; como se muestra en el dibujo que, por ese entonces, se desgajaba bajo la poca realista acepción jurídica de "república de indios" y "república de españoles".

Lámina n.º 20



Pág. 277, Tomo I: En los baños de Cajamarca, estaba en Inca Atahualpa

La ilustración fue el resultado de la necesidad de adaptar la muerte y caída del hijo del sol; la degollación del Inca Atahualpa representó el fin del imperio incaico, por consiguiente la ruptura del cosmos, por tanto el caos andino. En esta imagen, según el cronista, la población andina se espantaba al ver a los españoles cristianos en Cajamarca.

Se observa dos caballos y dos españoles, Hernando Pizarro y Sebastián de Balcazar, ambos en movimiento. Simboliza la persecución a la sociedad andina. El Inca no está sentado tranquilo, sino de pie y en posición de ataque; no ve a los españoles con ojos de agrado, mucho menos como dioses, sino muestra una expresión de rechazo a algo extraño.

Entre los elementos simbólicos de la violencia simbólica, está, sobre todo en el movimiento, el caballo; que tiene una complementariedad con los bigotes de los españoles; en cambio, para los andinos, no existían tales cosas. Roland Barthes (1999, p. 31) decía, en su circuito mitológico, que la barba puede ser simplemente el atributo de un hombre libre, desprendido de las convenciones cotidianas de nuestro mundo y a quien repugna perder el tiempo en afeitarse. En ese caso, hay una complementariedad entre los españoles bigotones y sus caballos; ambos simbolizan el tiempo, la época de los cristianos, el imperio de la evangelización. Entonces, los españoles simbolizan la primitividad, la barbarie. En cambio, los andinos lampiños son considerados más temporales, los barbudos más evangélicos.

La imagen alude al tema de la resistencia andina, al simbolizar el primer movimiento del Inca en el imaginario de los indios durante la conquista. Este desafío de fuerzas se realiza en un espacio cuya área de accionar se encuentra delimitado por la contienda entre las dos fuerzas: colonialistas extranjeros y los nativos andinos; en palabras de Bourdieu (1979, p. 50), toda relación de fuerza, por mecánica y brutal

que sea, ejerce, además, un efecto simbólico. Este espacio, donde solo existe desconcierto y desproporción, se expande en función a la intensidad de las fuerzas.

Ese fue el propósito, que en esta pugna de fuerzas, el cuerpo ejerce mayor coacción, no solo logra neutralizar al otro, sino puede lograr ejercer su dominio absoluto; por tanto, el empoderamiento racional logra legitimar y perpetuar. Los europeos, bien al ocupar la posición incaica, simbolizarían la usurpación de posición de dominación política. Según el cronista, una vez que el inca Atahualpa fue muerto, algunos capitanes murieron en jauja en manos de los españoles, como Challcochima, Quisquis; en cambio, algunos huyeron como Quisquis Quizo Yupanqui y Rumiñai (Guamán Poma, 2006, p. 286).

Lámina n.º 21



Guamán Poma dibujo siguiendo códigos simbólicos de orientación espacial andina, según Rolena Adorno. El libro, en tanto signo icónico de civilización, aparece abierto o cerrado, en manos de diversos personajes representados como: enseñanza, pacificación, confesión, lectura abierta, buen letrado o cristiano. El resultado de la combinatoria de la figura del libro con el rosario y otros objetos nos indica diversos significados, como se puede apreciar en los dibujos del cronista. Por ejemplo, libro y rosario simbolizan a los buenos cristianos; libro y quipo, a los buenos administradores indígenas; libro y llave, a los buenos mayordomos; libro y látigo, a la explotación y el abuso, la violencia de la imposición (maestros de escuela).

En la imagen n.º 21, se ve al conquistador español, su teniente, el sacerdote católico y el inca. En cuestión, representa ese rompimiento del diálogo; es decir, la incomunicación se convertirá en silencio en los dos momentos más importantes de la sección de la conquista: la escena del enfrentamiento entre Atahualpa y Pizarro en Cajamarca. Como señala Bourdieu, la liturgia es un lenguaje ritualizado que está enteramente codificado (ya se trate de gestos o palabras) y cuya secuencia es totalmente previsible. Pero, en situaciones de crisis, este lenguaje deja de funcionar: ya no produce su principal efecto, que es el de hacer creer, hacer respetar, aceptar hacer que se le acepte, aunque no se le comprenda; es decir, cuando un lenguaje está en crisis y surge la pregunta de qué lenguaje se debe hablar, es que la institución está en crisis y se plantea la cuestión de la autoridad delegadora: de la autoridad que dice cómo se debe hablar y que otorga autoridad y autorización para hablar (Bourdieu, 1990, p. 100).

De esa manera, la incompreensión que representa Guamán Poma en su dibujo anticipa la conquista, la crisis del reino inca, que está ocupado por el ilegítimo Atahualpa. En tanto la representación de imagen de Atahualpa sentado en su trono

simboliza el orden que está a punto de ser derrocado, la caída de su reino; cuando le tira *La Biblia*, representa el rechazo de los valores morales del español dentro de la sociedad incaica. Los señores que están a las espaldas del inca representan lo diferentes reinos, testigos del decaimiento andino.

La representación icónica del libro juega un papel de primer orden en los dibujos sobre la conquista del Perú. Atahualpa rechaza el Evangelio; la no aceptación de un libro precipita la destrucción del Tawantinsuyo. Según el cronista, este le dice a Atahualpa que *La Biblia* habla la verdad, y cuando el Inca acerca el libro a su oído y no escucha sonido alguno, lo tira al suelo, desencadenando la ira de los españoles, que entonces toman las armas (Guamán Poma, 2006, p. 280).

Por lo tanto, la imagen del fraile Vicente Valverde, junto con los demás españoles, simboliza el desorden silencioso de la imposición del nuevo gobierno. *La Biblia* representa, en este caso, el remplazo de los huacas incas al cristianismo; debido a que el inca, después de su muerte, es remplazado por un devoto creyente cristiano; así como los símbolos del cristianismo, como la eucaristía y el crucifijo reemplazan la noción de la deidad del antiguo testamento. Como indica Cirlot (1992, p. 277), es un símbolo del poder para alejar a los espíritus malignos. Por otra parte, en un sentido simbólico, en el dibujo, se encuentran arrodillados los dos españoles, el conquistador y sacerdote, portando el poder de *La Biblia*, que simbolizaría jerarquía y permanencia.



Pág. 316, Tomo I: Batalla que se hizo en servicio de Martin de Ayala en Uatacocha

Esta imagen no podría despojarse de su sentido histórico y es representada –además de dibujarlo y describirlo en *Nueva Crónica*– en una pieza dramática de dos fuerzas culturales, de dos mundos antagónicos; los indígenas se enfrentan contra los invasores españoles.

Una vez de la conquista, empieza la guerra civil entre españoles por el poder de gobernar; según el cronista, Francisco Hernández Girón se alzó en 1553 contra la Corona Real con setenta soldados; entró a la ciudad de Cuzco con frases diciendo: *¡Viva el rey! ¡Libertad!* Al no encontrar al corregidor en su casa, dio muerte al capitán Alonso Palomino y a Morales. Además, plasma un dibujo donde Francisco

Hernández Girón dio la batalla en el pueblo de Chuquinca, donde venció al Mariscal con mil soldados (Guamán Poma, 2006, p. 315).

La figura de los indios con sus armas, vestimenta, fisionomía y con un rostro de rechazo aparece en la lámina n.º 22. Según Guamán Poma, se dio una batalla que emprendió el padre del autor, Don Martín Guamán Malque de Ayala Cápac Apo, con cien soldados indios, contra el traidor Francisco Hernández, que tenía en mano trecientos españoles y cien yanacunas mestizos y mulatos, dándole muerte en Jauja. En ese sentido, la ilustración nos muestra que el mestizaje se convierte en forma de resistencia a la dominación española. Los indígenas han resistido a la dominación desde el momento mismo en que se encontraron; si bien la mezcla ha aclimatado la relación de oposición, el indígena ha tenido que aceptar el pensamiento occidental y esconder el suyo, manteniéndolo en silencio.

La unión de los indígenas en el gráfico radica en la representación del rechazo debido a la imposición española; cuando están con sus armas en la mano, simboliza el proceso de resistencia "invisible"; es decir, "no violenta", debido a que, en la imagen, se muestra a un grupo de españoles huyendo, que simboliza el fin de la conquista y las sonrisas dibujadas en los rostros de los españoles, el cambio a un nuevo gobierno.

Ese fue el propósito en la ilustración del cronista, que el poder no alcanza su real sentido sin la participación de quienes son sometidos. A los indígenas, lo representa como el silencio conspirativo, que calla con cautela, pero no renuncia al combate. Según el cronista, desde el encuentro de los dos hermanos Atahualpa y Huáscar, pasaron 32 años; luego, desde la conquista y todo el alzamiento contra la Corona Real de los traidores Francisco Pizarro, Diego de Almagro, *El Mozo*, Gonzalo Pizarro, Carvajal y Francisco Hernández Girón, había durado 24 años.



Pág. 333, Tomo I: A Túpac Amaru le cortan la cabeza en el Cuzco

El autor nos entrega una representación discursiva proveniente de la tradición oral andina sobre Túpac Amaru Inca. El cronista hace memoria acerca de todas las ejecuciones de los españoles contra los príncipes: Inca Atahualpa y Túpac Inca, así como los numerosos ataques a indígenas indefensos, que están regularmente orientados a la dirección de las cabezas y el cuerpo.

Se contempla la muerte de Túpac Amaru Inca, con profundo acento dramático. En el plano superior, se hallan dos soldados que se encuentran ubicados en los extremos, uno sostiene la cabeza del inca y el otro toma sus pantorrillas. El que se encuentra en posición central es el responsable de la ejecución. El inca lleva un

crucifijo entre las manos. En el plano inferior, encontramos a cinco indígenas principales: tres orejones y dos señoras principales.

Alude al tema de Cristo en el Crucifijo, la cabeza de la víctima está colocada hacia la izquierda (nuestra derecha) como un signo de condena del acto. La cruz que tiene en la mano no representa la sustitución de la idolatría incaica por la tradición religiosa judío-cristiana, sino como un mediador posible entre el mundo antiguo y el nuevo.

Si observamos aún más, Túpac Amaru Inca se encuentra en una madera, en la misma posición que Cristo Crucificado; por ello, simbolizaría el sufrimiento y sacrificio indígena en mano de los invasores extranjeros. En la parte inferior, se encuentra una multitud de indígenas, simbolizaría el malestar en contra de este nuevo gobierno; así como dice *La Biblia*, la madre de Jesús y sus hermanos se encontraban llorando en el momento de la crucifixión de Cristo.

Por otra parte, presenta dos elementos simbólicos importantes que rodean la imagen de la barbarie: la cruz y el cuchillo. Los vocablos que guardan relación con la palabra cruz son crucifijo y crucifixión. El primero es un sustantivo, es el objeto en sí; mientras la crucifixión señala la acción de castigo que se efectúa sobre el crucifijo. Si se aprecia lo que dice Cirlot, veremos que la cruz se ofrece en primer lugar como una derivación dramática y que, en resumen, es la de conjunción de contrarios, lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal); lo superior y lo inferior, la vida y la muerte.

Esta imagen adquiere una connotación especial debido a que, en el mundo católico, hace referencia al padecimiento humano y el amor al prójimo. La cruz debió conmover a los indígenas en el proceso de conversión religiosa, porque introdujo un elemento que posiblemente no era considerado en la religión prehispánica, ni en las ceremonias y ritos. Además, recalca Cirlot, en el sentido ideal y simbólico, estar crucificado es vivir la esencia del antagonismo base, que constituye la existencia, su

dolor agónico, su cruce de posibilidades y de imposibilidades, de construcción y de destrucción. Además, los clavos de Jesucristo son reemplazados por el cuchillo, que es símbolo de venganza y muerte, pero también sacrificio, como indica Cirlot (1992, p. 159).

Sin embargo, al incluir la cruz católica como fundamento básico de su crónica, el autor nos ofrece un puente; en otras palabras, una salida, resolución cosmogónica entre el mundo de las Indias y Europa; esto debido a que muestra dibujos al transferir la historia del nacimiento de Jesucristo en Belén y al afirmar que el nacimiento cristiano se realizó en el tiempo que gobernaba el segundo inca. Finalmente, la degollación del Inca es una imagen que no solo simboliza la eliminación corporal, sino la eliminación del poder de un mandatario; que, en el campo de las simbolizaciones, es el fin del orden que representa. De esa manera, aparece lo que Bourdieu propone, que el poder simbólico es de construcción de la realidad, que aspira a establecer un orden del mundo social.

Lámina n.º 24

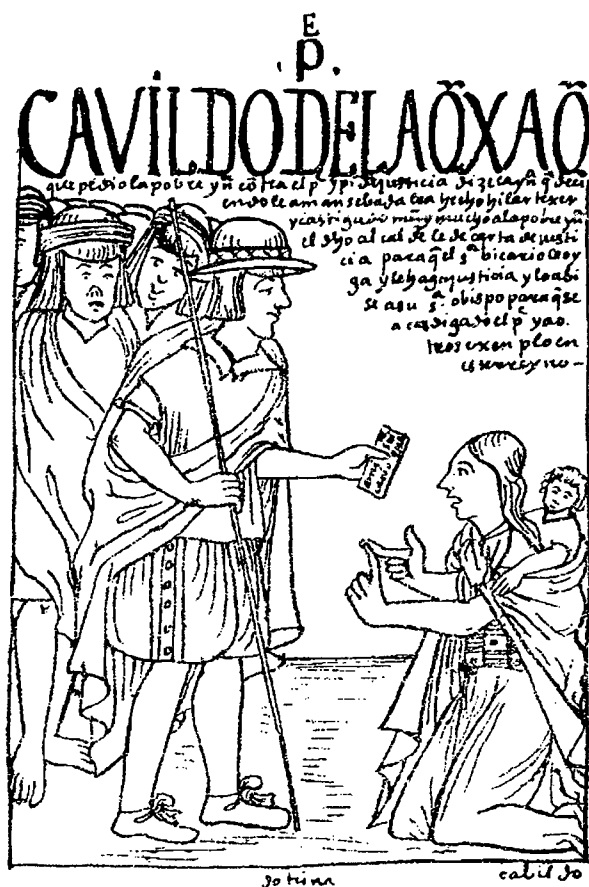


Guamán Poma caricaturiza a los españoles como gordos; que simboliza la soberbia, lujuria y astucia. Manifiesta él mismo que quienes tienen estas características fisiológicas son flojos, pusilánimes, incapaces y de gran comelón; quienes tienen la cabeza grande los representa como tontos, farsantes, entre hombres y mujeres. También, manifiesta que son monas las personas que tienen ancho de cuerpo, grande o chico.

Según nuestro análisis, Guamán Poma caricaturiza a una pareja de españoles con todo lo que dijo; vemos que no hay mucha exageración, lo caricaturiza de acuerdo a su intencionalidad. Ahí se reconoce el origen de la caricatura en todos sus dibujos, como algo primigenio.

Además, el cronista, señala a los hombres y mujeres de buena talla y rostro como animosos, trabajadores, caritativos y que sirven a Dios; mientras los ladrones son aquellos que tienen gran pecho, espalda y manos anchas. En el dibujo, esta pareja de españoles representan a la familia colonial, incluida la rosa que posee la mujer, que simbolizan los futuros hijos nacidos en América.

Trasciende la representación hacia la violencia simbólica, por ser considerada la verdadera existencia del tipo de familia en el sistema colonial y rechazando la existencia de la familia india. Debido a que el que español, junto a su familia, representa la posición; en cambio, la familia india representa el desplazamiento social. Como dice el cronista, los indígenas dejaban sus pueblos debido a que les quitaba a sus mujeres e hijas, entre ellos estaban los corregidores, escribanos, el padre y su hermano, el encomendero (Tomo II, Poma, 2006, p. 263). De esa manera, Poma nos muestra en sus ilustraciones una cultura dominante como legitimadora del poder; pero, como dice Bourdieu (2009, p. 152), el poder dominado no puede dominar a los dominantes, sino afectando dominar en sí mismo el deseo de lo que poseen los dominantes y que a sus ojos los posee.



Pág. 86, Tomo II: Cabildeo de la queja, doctrina

Observemos una vez más que, en la concepción del autor, lo visual (dibujo) y lo verbal (escritura) son componentes de una forma comunicativa. La ilustración en cuestión representa a una indígena arrodillada con su bebe en la espalda, alude al tema como víctima del poder, al simbolizar la queja y el sometimiento.

En la imagen, se aprecia la vestimenta del indígena alcalde, que indicaría su elevado status social en la sociedad colonial; su peinado y posiblemente el sombrero, la camisa y su pantalón corresponden a la moda o tradición de entonces, de los caballeros españoles; quien le da una carta para que el señor Vicario le oiga y le haga justicia y avise a su Señorío el Obispo para que castigue al padre, según el autor

Ayala. Entonces, podemos decir que el alcalde indígena, con la carta, representa el desafío al poder hegemónico.

De acuerdo a los gestos dibujados en los personajes, en el primer plano, indica que se trata de una conversación animada y de contenidos importantes. Por ello, podemos rescatar la carta como uno de los elementos simbólicos en la lámina, que representaría esa posibilidad entre lo positivo y negativo, entre la vida y la muerte. Esto debido a que la carta es empleada por lo general para iniciar actos de habla con el objetivo de lograr justicia o cometer abusos y aplicar venganza. Como indica Mario Trevi, el símbolo revela y esconde; también, manifiesta algo que, en cierta forma, es símbolo de algo.

3.2 Discusión de resultados

En el análisis de la representación de la violencia simbólica, en las ilustraciones de las crónicas de Guamán Poma de Ayala, encontramos, en primer lugar, una representación del indígena como víctima martirizada; por ello, aparece con fuerza la humillación contra los mismos, que resulta una agresión simbólica, violentada por la cultura dominante, que pertenece al simbolismo cristiano. En el dibujo, está representando al tema religioso, pero no solamente al emblema común de la pasión de Cristo. En términos de Rolena Adorno, al simbolizar el sufrimiento, el indígena está simbolizado con la muerte y resurrección; es decir, está constituyendo la pasión, muerte y resurrección de Cristo (ver láminas n.^{os} 9, 11 y 13).

El símbolo de muerte es presentado en vida, porque no solo hubo usurpación de sus tierras, sino una colonización del pensamiento, lo corporal y el sentimiento. Como indican Bourdieu y Passeron, la violencia simbólica se ejerce sin coacción

física a través de las diferentes formas simbólicas que disponen las mentes y dan sentido a la acción. Por ello, la violencia simbólica no mata cuerpos, pero esclaviza mentes; lo cual, en cierta manera, es un modo de morir en vida. Como se aprecia en el dibujo, la víctima solo lleva una manta (gráficos n.ºs 12 y 14), que alude a la colonización del sentimiento; el hurto lo realiza el español contra la voluntad del indio. Además, Mario Trevi (1996, p. 10) recalca que la simbología proyectante de la muerte incluye la muerte misma en la vida, representando aquel signo de contradicción; es decir, concedora de la muerte en la vida. Añade que, alrededor de esa muerte, vista como polo fundamental de la dinámica de la vida, se agrupa una serie de figuras menores: odio, agresividad, tendencia a la pasibilidad, resistencia a la transformación y aun otras.

Por último, el emblema común de la resurrección del indígena. Como dice Cirlot (1992, p. 385), son símbolos de la muerte, considerada no como destrucción total, sino como reintegración del espíritu en el espíritu. Con esta apreciación, Guamán Poma nos muestra en sus dibujos la resurrección de la cosmovisión andina; donde la muerte de los incas representa esa relación entre lo humano y lo divino, donde el inca era hijo del Sol y protegía a los súbditos (gráficos n.ºs 6, 7 y 18). También, representó en los dibujos la ejecución de Atahualpa y Túpac Amaru, que es símbolo de la resurrección anunciada en los mitos. Al respecto, Mario Trevi refiere que un símbolo está vivo mientras está cargado de significado. Entonces, podemos decir que la resurrección se ha vuelto fuente de vida y esperanza para los indígenas; de ahí que, con el deseo de recuperarla, hayan ido apareciendo múltiples mitos y movimientos mesiánicos como el del Taki Onqoy.

Así mismo, dentro de la esfera única de los rostros caricaturizados, los españoles representan la soberbia y lo indios simbolizan el desafío y sacrificio. Como

indica Cirlot, el sacrificio no necesariamente está asociado a la muerte, sino también a los signos físicos negativos: mutilación, castigos, humillación, grandes penalidades o trabajos; simbolizan así las posibilidades contrarias en el orden espiritual. Pero nuestro estudio no se refiere a sacrificios o violencias explícitas, muchas veces palpadas por el cronista, sino a la violencia simbólica, que va más allá de ese tipo de violencia.

Por otro lado, Poma presenta a un pueblo andino sereno y poco violento. Dibuja a sus compatriotas luchando, pero manipulado por la cultura dominante (láminas n.ºs 1 y 22). Propone Bourdieu que son la verdad objetiva de la imposición, como pura relación de fuerza y la verdad objetiva de los significados impuestos; es decir, está presente la arbitrariedad de la imposición y la arbitrariedad impuesta (Bourdieu, 1979, p. 50). Claro que hubo algunas rebeliones; por ejemplo, la muerte de un español en manos de los indígenas rebeldes. Pero el cronista no lo plasma en sus dibujos debido a que más le interesó poner de manifiesto el tipo de gobierno colonial, que es señal de la debilidad del nuevo gobierno español y anticipa la destrucción del mundo andino. Como dice Trevi –a partir de Jung– el símbolo genera un sistema de representaciones que no es solo utopía, sino que se proyecta. De ahí que el cronista también proyecta en sus dibujos otro tipo de orden social o gobierno para la cultura andina.

Además, los indígenas son representados a los inicios con las caras de preocupación, temor y de miedo a la conquista; después de ello, son caricaturizados con rostros de resistencia y desafío (gráficos n.ºs 19 y 20), que es símbolo de rechazo a los extraños. En cambio, los españoles son dibujados con los rostros de sonrisa engañosa, que concede en la simbología una especie de poder. Los españoles son representados con vestimentas de la época y un conjunto de elementos propios de la cultura occidental (gráficos n.ºs 2 y 24). Muestra a los caballos, las armas de fuego y

las armaduras; sin duda, para explicar el poder simbólico que tenían los españoles. En términos de Bourdieu, es un poder legitimador. Cirlot recalca que el arma se convierte en genuina representación del estado de conflicto, que es símbolo de poder. En cuanto al imperio político español, el cronista plasma dibujos sobre las armas y escudos del reino de España; aunque el rey mismo nunca está presente, lo simboliza a través de la corona (figura n.º 3), evidencia búsqueda del control y el protagonismo.

Cuando el Inca tira *La Biblia*, representa el rechazo a los valores morales del español dentro de la sociedad incaica. Como señala Bourdieu, el poder simbólico no emplea la violencia física, sino la violencia simbólica; es un poder legitimador que supone la capacidad de imponer los medios para comprender y adaptarse al mundo social. Por ello, la violencia simbólica en las ilustraciones de las crónicas aparece en circunstancias de la manipulación, sometimiento y complicidad; debido a que el cronista nos muestra en sus dibujos esa relación de confabulación entre las autoridades coloniales. Todos ellos son elementos complementarios del poder simbólico, se ejerce mediante lo que Bourdieu llama el orden de las cosas.

Por ello, la representación de la violencia simbólica, plasmada en las caricaturas del cronista, plantea esa contradicción entre indígenas y españoles, la oposición de sus costumbres y el antagonismo de sus dioses; es decir, representa una fuerte carga simbólica, como la cruz y la escritura de los cristianos y la cosmovisión andina. Clifford Geertz (2003, p. 118) señala que su cosmovisión es su retrato, es su concepción de la naturaleza, de la persona, de la sociedad.

Con todas esas imposiciones simbólicas (gráficos n.ºs 1, 4 y 8), su imagen es de poder, dominio y hegemonía; estos tres elementos aparecen en las láminas del cronista. Como propone Bourdieu, para legitimar la hegemonía de un grupo social,

sobre otro, se presenta bajo distintas formas dentro del espacio subjetivo. En las imágenes del cronista, no solamente el nuevo orden fue impuesto con los emblemas institucionales como el Estado y la Iglesia Colonial, como indica Rolena Adorno (1984); sino, también, dependió de la imposición simbólica. Señala Bourdieu que la distribución de las propiedades es capaz de otorgar fuerza y poder a sus poseedores; es el capital económico, cultural, social y la forma que adoptan los diferentes poderes sociales una vez que son percibidos y reconocidos como legítimos, es el capital simbólico (Bourdieu, 2000, p. 106).

En cambio, para algunos investigadores, el régimen colonial careció de un gobierno eficaz. La iglesia y el gobierno son vistos como la incapacidad de mediar y ofrecer estabilidad política apropiada (Adorno, 1984, p. 89) y la mayoría de los investigadores han analizado las láminas de las crónicas a través de las composiciones o planos diagonales y horizontales; sobre todo desde el mensaje lingüístico, como Mercedes López Baralt (1980), hasta llegar a estudios iconográficos o etnográficos; es decir, las ilustraciones de las crónicas han sido investigadas sistemáticamente desde muchos puntos de vista. Para su estudio, se ha utilizado una gran variedad de documentos, pero no hay estudios desde el ámbito de la representación de la violencia simbólica en las láminas del cronista.

Finalmente, la dimensión de la violencia simbólica es un componente esencial de la realidad, en la que los agentes viven y actúan, mucho más en las imágenes y medios de difusión; así como Bourdieu explica sobre la estructura social a partir de los campos. Al igual que Mijaíl Bajtín, traslada el poder simbólico al escenario de la risa y Ronald Barthes traslada el poder simbólico en las imágenes. Por ello, la violencia simbólica en las láminas de las crónicas está representada a través de ese símbolo, la imposición ideológica, política, moral y cultural.

A MANERA DE CONCLUSIONES

De los datos obtenidos a través de la investigación que los justifica, se puede dar las siguientes afirmaciones, a manera de conclusiones:

1. Las imposiciones simbólicas, figuras y alegorías que convivieron con la lógica de los conquistadores: manipulación, sometimiento, complicidad, corrupción, traición, poder, entre otros, han quedado en evidencia luego de haber impuesto el nuevo orden en la sociedad andina. La violencia simbólica, como una práctica presente en la construcción cultural de la sociedad colonial sobre la cual descansan las representaciones actuales, tienden a criminalizar a los indígenas. Todos ellos son elementos complementarios del poder simbólico, se ejerce mediante lo que Bourdieu llama el orden de las cosas.
2. La violencia simbólica en las ilustraciones de las crónicas de Guamán Poma de Ayala representa al simbolismo cristiano y político; que, en efecto, fue uno de los elementos dominantes. En los dibujos, se alude al tema religioso, que representa la pasión, muerte y resurrección de Cristo; en cambio, la imagen del español es de poderío, triunfo y dominio. Así mismo, dentro de la esfera única de los rostros caricaturizados, los españoles representan soberbia, lujuria y astucia; los indígenas, resistencia, imaginación y desafío. Esto debido a la debilidad del Estado Colonial y la impunidad, que han provocado actos de justicia por su propia mano.
3. En la representación de la violencia simbólica, la cultura andina fue vista como una alteridad ajena a la modernidad, e identificada como producto del atraso por las élites religiosas y políticas. De este modo, los indígenas se convierten en

sujetos potenciales de la violencia del Estado, de las instituciones encargadas de impartir y administrar justicia. Pero, también, se pone en evidencia la recuperación del honor, la dignidad y la honra de los dominados; debido a que el mestizaje representó la resistencia, el desafío al poder hegemónico. Los indígenas han resistido a la dominación desde el momento mismo en que se encontraron, y han tenido que aceptar el pensamiento occidental y esconder el suyo, manteniéndolo en silencio; es decir, calla con cautela, pero no renuncia al combate.

4. El cronista plasma en los dibujos escenas múltiples no solo descriptivas, sino imaginativas. El sistema simbólico fue el instrumento de dominación en los dibujos, de esa lucha simbólica entre las clases (violencia simbólica); donde la cultura dominante tiende a imponer y ejercer la legitimidad de su dominación a través del poder simbólico (vestimenta, armadura, caballos, etc.); en cambio, la cultura dominada se representa en los dibujos como víctima, tienden a sufrir los efectos simbólicos del capital.
5. En su existencia cotidiana, el hombre andino se ocupó de cuidarse de algo o de este otro durante el periodo de la conquista y colonia. Nos remiten a una cierta concepción de la sociedad: la cosmovisión andina siente el cosmos como un constante flujo, una infinita interacción de reciprocidad de la sociedad con el entorno ecológico y natural, y el vínculo con las fuerzas divinas y sagradas. En la cultura occidental, por el contrario, ha prevalecido una imagen del mundo donde el hombre se ha ubicado en el centro; que representa el humanismo, la ilustración y la modernidad. Con ello, la ocupación, que es un componente estructural de la vida cotidiana, simboliza en las láminas esa imposición ideológica, política, moral y cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amaya Farías, Fernando. (2012). *Conflicto colonial andino y mediación teológica en la crónica de Guamán Poma*. S/C. Universidad Hamburg.
- Adorno, Rolena. (1984). *Paradigmas perdidos: Guamán Poma examina la sociedad española colonial*. Revista Chungará n.º 13, noviembre. Chile: Universidad de Tarapacá. pp. 67-91.
- Abreu, Carlos. (2001). *Periodismo Iconográfico. La caricatura: historia y definiciones*. Recuperado de: <http://www.saladeprensa.org/art250.htm>.
- Agencia Alta Voz. (7 de abril de 2013). *Historia del Diseño Gráfico en el Perú Pre-Hispánico*. Recuperado de: <http://altavozagencia.blogspot.pe/2013/04/historia-del-diseno-grafico-en-el-peru.html>
- Aguirre, Kissy (8 de mayo de 2015). *Crónicas Visuales: Guamán Poma de Ayala*. Recuperado de: [http://qisintel.wix.com/disenoperuano#!"Crónicas-Visuales"---Guamán-Poma-de-Ayala/cmbz/955AD612-8007-445E-91A7-9C1EA5B265A3](http://qisintel.wix.com/disenoperuano#!)
- Bajtín, Mijaíl. (1971). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barcelona: Barral Editores.
- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.
- (1999). *Mitologías*. México: Editores, S. A. de C. V.
- (1993). *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Paidós.
- Barbieri, Daniele. (1993). *Los lenguajes del Cómic*. Barcelona: Paidós.
- Baudelaire, Charles. (1988). *Lo Cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.
- Barrig, Maruja. (2001). *El mundo al revés: imágenes de la mujer indígena*. Argentina: Clacso.
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean. (1979). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Laia.
- Bourdieu, Pierre. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. S.A Bilbao: Desclée de Broker.
- (2009). *La eficacia simbólica: religión y política*. Argentina: Biblos.

- Burga, Manuel. (2005). *Nacimiento de una Utopía: muerte y resurrección de los incas*. Lima-Perú: UNMSM - Fondo Editorial.
- Cirlot, Juan-Eduardo. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor. S.A.
- Columba, Ramón. (2007). *Qué es la caricatura*. Buenos Aires: Dunken.
- Dejo, Juan. (1990). *Guamán Poma de Ayala y la lógica andina de la conciliación*. Art.; Apuntes 26. Primer Semestre, pp. 77-92.
- Fresneda Páez, María Angélica. (18 de septiembre de 2008). *Los dibujos de Guamán Poma de Ayala: cronista indígena y caricaturista*. Recuperado de: <http://angelica-losincas.blogspot.pe/2008/09/los-dibujos-de-guaman-poma-de-ayala.html>
- Federici, Silvia. (2010). *Calibán y la Bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Flores Galindo, Alberto. (1994). *Buscando un Inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Lima-Perú: Horizonte.
- Geertz, Clifford. (2003). *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa. S.A.
- González Carré, Enrique y Rivera, Fermín. (1983). *Antiguos dioses y nuevos conflictos andinos*. Ayacucho-Perú: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- González Vargas, Carlos. (2001). *Sinopsis del estudio de la iconografía de la Nueva Corónica y Buen Gobierno escrita por Felipe Guamán Poma de Ayala*. Art.; Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 1-66.
- Gómez Alarcón, Tania. (2010). *Dominación y resistencia del aborigen. Del periodo colonial al independentista en América Latina*. Revista Electrónica de diálogos de Derecho y Política. Universidad de Antioquia, número 4, mayo-agosto, pp.1-14.
- González V. Carlos, Rosati A. Hugo, Sánchez C. Francisco. (2003). *Guamán Poma: Testigo del Mundo Andino*. Santiago: Barros Arana.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. (2006). *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Tomo I y II. México D.F.: Siglo XXI. Impreso.
- Hernández Ríos, Luisa. (s/f). *Antonio López Sancho y el mundo deformativo: caricatura y dibujo de humor*. s/c, pp. 139-220.
- Historiología. (30 de mayo de 2011). *Narrativa Indígena: Guamán Poma de Ayala: ¿Quién es?*. Recuperado de:

<http://historietologo.blogspot.pe/2011/05/narrativa-indigena-guaman-poma-de-ayala.html>

Historia y Teoría del Diseño Latinoamericano. (21 de junio de 2014). *Historia del Diseño en Perú*. Recuperado de:
http://historiadeldisenolatinoamericano.blogspot.pe/2014_06_01_archive.html.

Hernández Sampiere, Roberto y otros. (2003). *Metodología de la investigación*. México: Editores S.A. de C.V.

Infante Yupanqui, Carlos. (2010). *Poder, tensión y caricatura. Durante el período final del régimen fujimorista*. Lima-Perú: Editores Manoalzada.

..... (23 de abril de 2015). *El humor gráfico en el Perú: inicio, desarrollo y consolidación de la caricatura*. Recuperado de:
<http://www.pacarinadelsur.com/editorial/51-dossiers/dossier-15/1119-el-humor-grafico-en-el-peru-inicio-desarrollo-y-consolidacion-de-la-caricatura>

Ibarra Cifuentes, Patricio. (2009). *Caricaturas chilenas de la Guerra del Pacífico 1879 -1884*. Tesis para obtener al grado de Magíster en Historia. Universidad de Chile.

Kriesberg, Louis. (1975). *Sociología de los conflictos sociales*. México: Trillas.

López-Baralt, Mercedes. (1980). *La crónica de indias como texto cultural: articulación de los códigos icónico y lingüístico en lo dibujos de la "Nueva Crónica" de Guamán Poma*. Universidad Puerto Rico.

Yatasto Noticias. (abril, 2014). *Editorial: Democracia a las patadas*. Recuperado de:
<http://www.yatasto.com/editorial-democracia-a-las-patadas/>

Marzal, Manuel. (1998). *Historia de la antropología: antropología indigenista*. Vol. I. Ecuador: Ediciones Abya-Yala.

Mérida González, Aracelly Krisanda. (s/f). *La caricatura, tipos, cualidades y categorías*. Doctorado en Comunicación Social. Universidad de San Carlos de Guatemala. Carné 1004941, pp. 1-15.

Murra, John V. (1975). *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima-Perú: IEP ediciones.

Nisbet, Robert; et. Al. (1979). *Cambio Social. Revoluciones en el pensamiento*. Madrid: Alianza Editorial. S.A.

Ortega, Delfín. (2009). *Palabra, Imagen y Símbolo en el Nuevo Mundo: De las "imágenes memorativas" de Fr. Diego Valadés (1579) a la emblemática política de Guamán Poma de Ayala (1615)*. Art. España: Universidad de Extremadura. pp. 1-59.

- Pease, Franklin. (1994). *Los incas: una introducción*. Perú. Vol. I.
- Pietschmann, Richard. (2012). *Informe del manuscrito iluminado de don Felipe Guamán poma de Ayala que se ha encontrado en la gran biblioteca real de Copenhague*. Revista Electrónica Virtual "Runa Yachay". Berlín, pp. 1-6. <www.alberdi.de.>
- Rostworowski de Diez Canseco, María. (1983). *Estructuras andinas del poder: Ideología religiosa y política*. Lima-Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Ruiz Durand, Jesús. (2002). *Introducción a la Iconografía andina: muestrario de iconografía andina referida a los departamentos Ayacucho, Cusco y Puno*. Lima-Perú: IDESI.
- Sierra Bravo, Restituto. (2001). *Técnicas de Investigación Social. Teoría y Ejercicios*. España: Paraninfo.
- Trevi, Mario. (1996). *Metáforas del símbolo*. Barcelona: Anthropos.
- Thompson, John B. (1993). *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: UAM-Xochimilco.
- Todorov, Tzvetan. (1981). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores. C. A.
- Vásquez Rodríguez, War Antonio. (diciembre, 2010). *Desencuentro de dos mundos*. Umbral, revista de educación, cultura y sociedad. Lambayeque, año IX, n.º 19, pp.57-69.
- Zúñiga Tinizaray, Vanessa Alexandra. (2006). *Aproximación a un vocabulario visual básico Andino*. Tesis de Maestría en Diseño. Argentina: Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

ANEXO

1. Matriz de consistencia
2. Estructura de la guía de análisis hermenéutico y semiológico

Anexo n.º 1
MATRIZ DE CONSISTENCIA

TEMA: La representación de la violencia simbólica en la caricatura de las crónicas de Guamán Poma de Ayala (1580-1613)

<p>Problema principal ¿De qué manera se representó la violencia simbólica en las caricaturas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala?</p> <p>Problemas específicos ¿Cuáles son las formas de violencia simbólica representadas en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala? ¿Qué aspectos de la vida cotidiana del periodo de la Conquista y Colonia se representó en la lámina de las crónicas de Guamán Poma de Ayala? ¿En torno a qué personajes, escenarios y temas se representó la violencia simbólica en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala?</p>	<p>Objetivo general Analizar y describir la representación de la violencia simbólica en la caricatura primigenia de las crónicas de Guamán Poma de Ayala.</p> <p>Objetivos específicos - Identificar principales formas de violencia simbólica representadas en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala. - Determinar los aspectos de la vida cotidiana del periodo de la Conquista y Colonia que se representan en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala - Identificar personajes, escenarios y temas que se representa la violencia simbólica en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala.</p>	<p>Hipótesis principal La violencia simbólica en la caricatura de las crónicas de Guamán Poma de Ayala representó el despotismo, desigualdad y discriminación, contribuyendo a asegurar la dominación en la sociedad andina, naturalizando la subordinación de los indígenas por medio del conflicto entre poder dominante y el poder subalterno, el desafío y el dominio.</p> <p>Hipótesis específicas - Las formas de violencia simbólica representadas en las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala fueron la exclusión, inferioridad ajena a la modernidad, marginación, contraposición de ideas, censura, desprecio y rechazo. - Son los aspectos culturales y religiosas los que se consideraron haber grabado una representación en la vida cotidiana de los andinos, durante la invasión y ocupación española. - Se representó la violencia simbólica en torno a los seis personajes de la administración colonial dentro de la Familia, Iglesia, Escuela y Estado. Además, se registró escenas explícitas de la violencia ejercida hacia los indígenas al margen de los controles de la conciencia y de la voluntad en torno al poder simbólico: "del corregimiento", "de los encomenderos de los indios" y "de los padres de doctrina".</p>	<p>Variable Representación simbólica</p> <p>Indicadores - Imposición simbólica, figuras y alegorías</p> <p>Variable Violencia simbólica</p> <p>Sub variables - Formas de violencia simbólica</p> <p>Indicadores: - Humillación contra los indígenas - Rechazo a los españoles</p> <p>Unidad de Análisis Las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala</p>	<p>Tipo de investigación La investigación es de naturaleza básica, de profundidad descriptiva y de diseño cualitativo.</p> <p>Universo y muestra Nuestra unidad de análisis comprendió las láminas de las crónicas de Guamán Poma de Ayala, uno de los más grandes tesoros de la historia del Perú; vale decir, su primer libro Nueva Crónica y Buen Gobierno contiene 227 láminas y el segundo libro tienen 173 láminas; por lo tanto, el universo comprende un total de 400 láminas. El muestreo es no probabilístico y está conformado por 25 ilustraciones (8 láminas sobre la imposición simbólica, figuras y alegorías, 10 láminas sobre la humillación contra los indios y finalmente 7 láminas contra el rechazo a los españoles). La selección de muestra se realizó por conveniencia, puesto que permitió distinguir a la unidad de análisis, que tuvo las características buscadas por el presente estudio; lo que implica la identificación de la violencia simbólica más importante ocurrida durante el periodo citado, tomando en cuenta dichos acontecimientos, a propósito del estallido, desarrollo y consecuencias del conflicto de la conquista y colonia española.</p>	<p>Métodos de investigación Método: hermenéutico y semiológico. Técnicas: Análisis de contenido Instrumentos: guías de análisis</p> <p>Procedimiento de investigación Antes de realizar el análisis bibliográfico y documental, hicimos algunas aproximaciones conceptuales de las categorías violencia simbólica y la cultura popular. En una segunda fase, hemos procurado ubicar todo el material bibliográfico, para luego realizar el fundamento científico (revisión literaria); al tiempo, se hizo un análisis documental, que sirvió para reconstruir el contexto social del periodo de estudio tomando en cuenta el campo específico definido de la investigación. En la tercera fase, hicimos el trabajo de gabinete, siendo la unidad de análisis las láminas de las crónicas; que, luego de seleccionar los datos, fue conveniente no descuidar la variable en nuestra investigación, como la representación de la violencia simbólica y luego se procedió con el análisis hermenéutico y semiológico. Finalmente, se desarrolló la discusión de resultados, teniendo en cuenta los indicadores, las ideas centrales, la teoría científica y los antecedentes existentes; para luego formular algunas conclusiones preliminares.</p>
---	---	---	---	--	--

ANEXO N° 2

Estructura de la guía de análisis hermenéutico y semiológico

INDICADORES	CATEGORÍAS
Humillación contra los indígenas	Sometimiento, manipulación
	Agresión, homicidio
	Desprecio
Rechazo a los españoles	Conflicto
	Desafío
	Indignación y oprobio
Imposición simbólica, figuras y alegorías	Dominio
	Hegemonía
	Mitología y jerarquía