

Washington University in St. Louis

Washington University Open Scholarship

All Theses and Dissertations (ETDs)

5-24-2009

El arte de la resistencia: música, literatura y tradición oral en la región andina desde el período pre moderno hasta el siglo XVII

Catalina Andrango-Walker
Washington University in St. Louis

Follow this and additional works at: <https://openscholarship.wustl.edu/etd>

Recommended Citation

Andrango-Walker, Catalina, "El arte de la resistencia: música, literatura y tradición oral en la región andina desde el período pre moderno hasta el siglo XVII" (2009). *All Theses and Dissertations (ETDs)*. 880.
<https://openscholarship.wustl.edu/etd/880>

This Dissertation is brought to you for free and open access by Washington University Open Scholarship. It has been accepted for inclusion in All Theses and Dissertations (ETDs) by an authorized administrator of Washington University Open Scholarship. For more information, please contact digital@wumail.wustl.edu.

WASHINGTON UNIVERSITY

Department of Romance Languages and Literatures

Dissertation Examination Committee:

Stephanie Kirk, Chair

Elzbieta Sklodowska

Tabea Linhard

Nina Davis

John Turci-Escobar

Bret Gustafson

EL ARTE DE LA RESISTENCIA: MÚSICA, LITERATURA Y TRADICIÓN ORAL

EN LA REGIÓN ANDINA DESDE EL PERÍODO PRE MODERNO HASTA EL

SIGLO 17

By

Catalina Andrango-Walker

A dissertation presented to the
Graduate School of Arts and Sciences
of Washington University in
partial fulfillment of the
requirements for the degree
of Doctor of Philosophy

December, 2009

Saint Louis, Missouri

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

El arte de la resistencia: música, literatura y tradición oral en la región andina desde el período pre moderno hasta el siglo XVII.

by

Catalina Andrango-Walker

Doctor in Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

Washington University in St. Louis, 2009

Professor Stephanie Kirk, Chairperson

This dissertation addresses the construction of Andean subjectivity through the use of musical depictions in 16th and 17th century texts in which European chroniclers characterize the natives based on aspects of sonority, on rudimentary instruments or on musical practices that they considered as paganistic. Music classified as diabolical does not pass out of the category of noise in order to express savagery and disorder. In the grip of a fervent desire for the evangelization of the Andeans the Spaniards translated many sermons into native languages, and adapted the indigenous melodies dedicated to local deities by changing the lyrics so as to worship the Virgin Mary or Jesus. The performance of these “new” songs serves as a dynamic vantage point from which to explore models of transculturation. On the other hand, the natives devised several tactics to continue their own traditions by inserting them into new ones, thus converting this music into an art of resistance.

The first chapter outlines the creation of the Incan Empire, aided in part by the songs that were composed to celebrate each military conquest, which at the same time contributed towards the preservation of memories that were passed down to successive generations. In the second chapter I study the introduction of music in the New World through war, heroism and religion. The third chapter is an analysis of the native's religious instructions. Clerics, through *memoriales*, *instrucciones* and other similar works, attempted to explain how their own failures compromised the expansion of Christianity, by not only identifying these mistakes, but also by proposing solutions. Among these were the translation of many important sermons into native languages, as well as, and especially, the use of song. Finally, the fourth chapter focuses on the biography of Gertrudes de San Ildefonso, a nun musician who lived during the seventeenth century in the convent of Santa Clara in Quito. An unpublished document that I discovered in this convent provides details not only about her personal life and her efforts to survive in a male world, but also about colonial life itself.

Agradecimientos:

Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de personas claves que influenciaron en mí de manera profunda. Gracias a mi directora Stephanie Kirk, cuya ayuda empezó mucho antes de la tesis; sus cuidadosas lecturas y relecturas de todos mis proyectos me han llevado a culminar con éxito diversas etapas de mi carrera. Los excelentes comentarios y sugerencias de mis lectoras, Elzbieta Slodowska y Nina Davis, aportaron mucho para fortalecer mi trabajo. Mi gratitud también para mis profesores de WashU, en cada una de sus clases adquirí valiosos conocimientos. Gracias a la guía de Stephanie y al apoyo de Elzbieta pude realizar investigaciones en Ecuador y Perú de cuyo resultado se beneficiaron especialmente los dos últimos capítulos. Así mismo, durante la investigación conocí a personas que me prestaron su ayuda desinteresada, especialmente el personal de los Archivos del Banco Central del Ecuador, el Archivo del Convento de Santa Clara de Quito y el Archivo del Convento de San Francisco en Quito. Mil gracias también a Carmen Fernández Salvador por compartir conmigo sus conocimientos y a Ximena Carcelén por su ayuda con las traducciones paleográficas de algunos documentos.

Gracias a Paola y a José por todos los momentos compartidos en la escuela graduada. Finalmente, quiero expresar mi gratitud a mi familia, a mis padres Manuel y Zoila por su amor incondicional, a mis hermanas Imi, Marion y Crix con quienes por muchos años visité las iglesias coloniales que terminarían siendo parte de mi estudio. A mis suegros Jack & Carol Walker, quienes no alcanzaron a ver este proyecto terminado, pero que me brindaron todo su apoyo. Finalmente, gracias a John por su amor, paciencia y dedicación, su compañía no sólo en la vida, sino también en los archivos hace de cada día una experiencia increíble.

Índice:

Abstract	p.ii
Agradecimientos	p.iv
Introducción	p. 1
Primer capítulo: Cuerpo, poder y arte: representaciones de la música andina en algunas crónicas de los siglos XVI y XVII	p. 11
Segundo capítulo: Hacia la creación de una sociedad armónica: la construcción de la alteridad en la región andina en el discurso religioso de los siglos XVI y XVII.....	p. 49
Tercer capítulo: Cantando la subalternidad: estrategias pedagógicas para la conversión espiritual en los siglos XVI y XVII.	p. 93
Cuarto capítulo: “Porque me vencí, vencí...”: música, poesía y resistencia en el espacio conventual	p. 137
Conclusiones	p. 181
Notas	p. 187
Bibliografía	p. 195

Ilustraciones

1. Instrumentos prehistóricos. Museo del Banco Central del Ecuador.
2. Botella escultórica representando dos hombres muertos. Uno de ellos toca la antara. Cultura Mochica. Museo Larco (Perú).
3. Cuenco escultórico representando a un muerto tocando la quena. Cultura Mochica. Museo Larco (Perú).
4. Portada. La perla mystica escondida.
5. Getrudes recibiendo el hábito.
6. Getrudes abrazando a Cristo

Introducción

En mi niñez presencié un ritual en el que un grupo de trabajadores había terminado de plantar una sementera de papas en uno de los terrenos de mi abuela; repentinamente, ella en el centro del grupo comenzó a cantar en quichua y a tirar pequeños manojos de tierra a las otras mujeres y ellas la imitaban. Aquel acto a parte de parecerme divertido incitó mi curiosidad, de tal manera que nunca más se iría de mi memoria. Cuando le pregunté que por qué hacía eso, entre risas y cantos me contestó que era para que la cosecha sea buena, como lo había aprendido de sus padres y estos a su vez de los suyos. En esas pocas palabras resumió los cantos que nunca logré entender. Años más tarde en mis primeras clases de literatura colonial en la Universidad Católica de Quito me enfrenté a varios textos que me hicieron pensar que tal o cual historia ya la había escuchado antes contada por los abuelos. Un episodio en particular llamó mi atención, la narración del Inca Garcilaso de la Vega de los rituales de la siembra y la cosecha en donde las mujeres entonaban el *haylli*, el canto para dominar la tierra (342). Mis experiencias de la infancia sumadas a las lecturas universitarias de textos coloniales me llevaron a reflexionar acerca de la continuidad de las manifestaciones culturales pre modernas hasta nuestro días. El estudio del origen de ciertas costumbres permite pensar en la manera en que la literatura, la música y la tradición oral asociadas a ellas han logrado sobrevivir, negociado sus relaciones con los diferentes momentos históricos.

Después de arribar a la zona andina, los españoles a través de sus escritos trataron de explicar el espacio de encuentro, concibiendo sus percepciones mediante la comparación y el contraste con lo europeo. Así, la construcción imperialista de la otredad se basó en la auto representación, como lo explica Rolena Adorno: "...creyendo [no] en

la alteridad sino en la identidad” (55). Consecuentemente, para dar paso a la idea que ellos tenían de progreso, instituyeron una nueva forma de gobierno, de cultura y de vida en general. Esta imposición resultó en la fragmentación de los vínculos identitarios del mundo indígena. Sin embargo, los nativos no se conformaron con las demandas extranjeras y complejizaron las dinámicas de poder y resistencia. Una manera creativa fue ocultar ciertos modos de comportamiento para mantener sus tradiciones. Esto fue posible muchas veces gracias a la adaptación de las mismas representaciones occidentales que los europeos trataron de implantar; de esta manera como asegura de Certeau: “...they escaped [colonization] without leaving it” (xiii). Es posible entonces asegurar que las formas de resistencia no se dieron únicamente por medio de levantamientos y violencia, sino que también se expresaron en diversas tretas escondidas en las actividades de la vida diaria.

En este trabajo quiero proponer otras alternativas para la lectura e interpretación de textos y artefactos culturales verdaderamente heterogéneos en su mayoría correspondientes a los siglos XVI y XVII; ya sean estos crónicas, informes, documentos legales, leyendas, ritos, tratados teológicos o vidas ejemplares. Apoyada en los paradigmas metodológicos generados no únicamente dentro de los estudios literarios, sino también en diversas disciplinas como la etnomusicología, la historia, la historia del arte, la antropología, la filosofía, los estudios coloniales y postcoloniales, para citar unos cuantos, pretendo adentrarme en otros aspectos de los procesos de dominación y resistencia a la imposición de la hegemonía europea. La música, por ejemplo, por estar conectada con la tradición oral en diversas expresiones populares como los cantos que formaron parte de las celebraciones tradicionales, y de los actos cotidianos (cantos de:

enamoramiento, muerte, siembra, cosecha, trabajo colectivo, etc) y más tarde como apoyo fundamental en la instrucción religiosa, llegó a constituirse como un espacio de resistencia cultural. Mi planteamiento es que la música es un instrumento útil para medir las tensiones y conflictos sociales en los diferentes momentos históricos de la región andina. En los primeros escritos acerca del Nuevo Mundo existen reincidentes ejemplos en los que los cronistas construyen la otredad basándose en los aspectos sonoros, en los instrumentos rudimentarios o en prácticas musicales que consideraban paganas. Más tarde la música se convierte en un instrumento de poder para mestizos y criollos. De una manera conflictiva, éstos utilizan sus conocimientos y habilidades musicales para lidiar/negociar con el orden hegemónico y a la vez para intentar de insertarse en la sociedad de su época.

Aunque la música ha jugado un rol importante en la cultura andina a través de las diferentes etapas, ésta ha sido ignorada por mucho tiempo; es así que sólo a comienzos del siglo 20 aparecieron estudios que reconocían su valor. Raoul y Marguerite d' Harcourt publicaron en 1925 *La Musique des Incas et ses survivances*, esta obra constituye uno de los intentos más tempranos por recopilar melodías e instrumentos trazando su origen desde la época pre colombina. A partir de los años 50 el panorama para la música colonial es un poco más alentador ya que empieza el rescate de documentos y composiciones existente en los archivos de catedrales, conventos y seminarios, especialmente en Cuzco y Lima. Los trabajos de Samuel Claro, Andrés Sas, Robert Stevenson, Rubén Vargas Ugarte, José Quezada Macchiavello, y los más recientes de Juan Carlos Estensoro, Dale Olsen y Geoffrey Baker han aportado de manera

significativa a los campos de la antropología, la historia, la musicología y la etnomusicología.

En el presente estudio en cambio, me aproximo a los diferentes artefactos culturales desde la literatura. En los dos primeros capítulos partiendo del análisis de escritos en los que la música tiene la función de dar a conocer la cultura andina al público europeo trato de interpretar los juegos de “verdaderas historias” con que los cronistas desde su propia perspectiva y agenda política construyen la alteridad. Por lo tanto, las crónicas e informes a los que recurro distan mucho de enmarcarse dentro de la categoría de documentos históricos transparentes. Más bien los analizo como textos literarios en los que la ansiedad de sus autores por contar la verdad los lleva a hacer uso de una prosa mezclada con elementos ficticios que responde en gran medida a su propia ideología y sobre todo, al momento político en el que se desenvuelven los letrados.

En los documentos, tratados teológicos y el manuscrito de la *Vida* de Sor Getrudes de San Yldefonso que analizo en los dos últimos capítulos así mismo presto más atención a las formas literarias, figuras retóricas y dramatización de la propia escritura. Conuerdo con Geoffrey Baker cuando asegura que: “...by focusing on musical practices rather than on musical works, we are better able to demonstrate the central role of music in colonial society...” (9). Es así que las actividades musicales y extra musicales de los protagonistas de mi estudio permiten llegar a un mejor entendimiento de la forma de vida en los diferentes centros urbanos de la época virreinal. La inclusión de la música en mi trabajo surge de la necesidad de ampliar los panoramas de los estudios coloniales yendo más allá de la escritura para introducir otras formas discursivas como cantos, tradiciones orales, composiciones religiosas y demás manifestaciones rituales que por

mucho tiempo permanecieron ignoradas debido a la falta de diálogo entre las diferentes disciplinas.

La difusión del castellano y su imposición como la nueva lengua de los territorios sometidos contribuyeron a abrir una brecha irreconciliable por demasiado tiempo entre alta y baja cultura. De esta manera, la oralidad, la literatura creada en los idiomas nativos, y demás expresiones artísticas autóctonas quedaron al margen y no sólo que estas tradiciones fueron degradadas, sino que muchas de ellas cayeron en el olvido y eventualmente se produjo su irreparable pérdida. Antonio Cornejo Polar trata de explicar esta confrontación entre lo letrado y lo no letrado mediante el concepto de heterogeneidad. Esta noción explora, entre otros aspectos, la controversial naturaleza de la irrupción de la escritura y de su consecuente apropiación cultural e ideológica dentro de los procesos representacionales en el área andina. Cornejo Polar parte de la problemática de la construcción de la identidad homogénea que a la vez se opone a las disparidades de la realidad; este es el resultado de un largo proceso en el que se nacionalizó la tradición literaria prehispánica y la colonial bajo la presunción que, al menos la primera, dejó de producirse con la conquista (13-4). Para el crítico, en América Latina se producen una multiplicidad de literaturas que se reconfiguran y este proceso “reconfigurador supone la reducción de la literatura latinoamericana exclusivamente a la escrita en lenguas europeas y bajo normas estéticamente propias o derivadas de las de occidente” (125).

A partir de algunas nociones claves planteadas por Cornejo Polar como la heterogeneidad y la totalidad contradictoria, la literatura andina viene experimentando algunas innovaciones que provienen principalmente del cuestionamiento de intentos

homogeneizadores como por ejemplo la construcción de la modernidad del concepto de nación en el siglo XIX. Su carácter excluyente tiene efecto directo en una literatura que también adquiere esa misma condición debido al transplante problemático del criterio europeo de literatura nacional en Latinoamérica. En consecuencia, en los años 80 intelectuales como Walter Mignolo y Rolena Adorno ven la importancia de un replanteamiento que posicione a la literatura como una parte integral de la historia social de América Latina.¹ Esto obligó a repensar el concepto mismo de literatura y especialmente llevó a una concientización de la urgencia de ampliar sus horizontes.

Adorno manifiesta que:

...estamos concibiendo la cultura literaria colonial no como una serie de momentos culturales sino como una red de negociaciones que tienen efecto en una sociedad viviente. La noción de "literatura" se reemplaza por la de "discurso", en parte porque el concepto de la literatura se limita a ciertas prácticas de escritura, europeas o eurocentricas, mientras que el discurso abre el terreno del dominio de la palabra y de muchas voces no escuchadas. (11)

De esta manera, se pretende integrar otras manifestaciones culturales definidas hasta entonces únicamente en términos de categorías problemáticas por no estar ligadas a la escritura, y/o a la lengua española.

El presente trabajo está desarrollado en cuatro capítulos que trazan la disonancia y la consonancia con la que se construyen las percepciones de alteridad-identidad en el área andina. En el capítulo uno me centro en el análisis de la representación de la música en las obras escritas por cronistas europeos y nativos desde el inicio del asentamiento español hasta las primeras décadas del siglo 17. Las formas de representación de la

música en las diversos escritos permite un acercamiento a la construcción europea de la subjetividad americana. Estas representaciones están asociadas con rituales, fiestas y con el cuerpo humano que se convierte en una extensión del cuerpo social en el sentido que para la mentalidad eurocentrista éste es visto como símbolo de salvajismo, desorden y fragmentación.

El capítulo dos es una mirada hacia el discurso religioso cuya misión fue la de producir documentos para facilitar la evangelización y justificar la presencia española en el Nuevo Mundo. Me refiero principalmente a tres momentos complejos de la producción literaria; el primero son los discursos utilizados para describir las tradiciones autóctonas con el objetivo de apoyar una extensa campaña de censura de las costumbres nativas. Un segundo momento en cambio corresponde a los argumentos de los defensores de los nativos como Fray Bartolomé de las Casas y el padre José de Acosta quienes sin oponerse a la colonización española de las tierras americanas, apuntan a probar que los nativos no carecían de moral y de razón, por lo que fomentan las estrategias para la conversión utilizando ya no la violencia sino la música. Un tercer momento vuelca la mirada hacia el misionero como sujeto y su nostalgia por la patria que quedó atrás; estas narraciones resaltan la cotidianidad en el proceso civilizatorio de los nativos. Para religiosos como Miguel Cabello Valboa “cantar los salmos del Señor en tierra ajena” es una forma de soportar las adversidades y lo desconocido y hallar al mismo tiempo una conexión con la tierra y la cultura occidental a la que pertenece.

El capítulo tres es un estudio de la instrucción religiosa llevada a cabo en espacios institucionales ya sean estos las escuelas o las iglesias como parte de los métodos y tareas evangelizadoras y su repercusión en la construcción de la alteridad. Mediante la fusión de

instrumentos propios y foráneos, de melodías nativas y occidentales con letras en español y/o en quechua la música adquiere un rol preponderante como un componente vital en este proceso y un apoyo en la construcción y fijación de las nuevas memorias en la región andina. Partiendo de documentos de la época conservados en el Convento de San Francisco y en los Archivos del Banco Central del Ecuador, así como de textos casi olvidados que se publicaron a finales del siglo XVI y comienzos del XVII como el *Symbolo Catholico Indiano* de fray Jerónimo de Oré y el *Ritual Formulario* de Juan Pérez Bocanegra, demuestro cómo los nativos vieron su propio pasado adaptado a una nueva realidad de acuerdo a la cosmovisión europea.² Mi interés también se centra en el papel que jugaron los estudiantes que recibieron una educación formal en las escuelas de los religiosos como mediadores entre las dos culturas.

En el capítulo cuatro realizo un estudio del manuscrito inédito de la *Vida* de Sor Getrudes de San Yldefonso; el desempeño musical y extra musical de la monja contribuye a iluminar el quehacer intelectual, la vida conventual y la relación entre esta institución y las políticas de la Real Audiencia de Quito. Si en los otros capítulos los autores de la escritura son únicamente hombres relatando por lo general la vida y el ambiente masculinos, en este caso pongo énfasis en el relato de una intelectual quiteña que traspasó las paredes del claustro no únicamente con su música, sino también mediante sus esfuerzos por influenciar y normar la sociedad de su época. Aunque Gertrudes sigue modelos europeos y trata de seguir los pasos de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, logra una imitación creativa mediante la cual refleja perfectamente las problemáticas de su sociedad y de su tiempo. De esta manera, la obra pone de manifiesto la lucha del criollo por encontrar su lugar en la sociedad.

Por último en mi trabajo me refiero muchas veces al término transculturación que algunas veces puede resultar problemático y por eso me veo en la necesidad de aclararlo. El uso de los recursos andinos en el proceso de evangelización deja entrever un intercambio de conocimientos más bien recíproco, pues para imponer la cultura occidental los europeos en muchos casos aprendieron de las estructuras autóctonas y de la vida cotidiana de las culturas prehispánicas y aplicaron esta sabiduría a su forma de gobierno. Las manifestaciones artísticas de los nativos fueron un buen punto de partida para modelar el cambio. El cubano Fernando Ortiz en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) acuñó el término transculturación para este tipo de intercambio cultural. De acuerdo con Ortiz ésta sería la denominación más adecuada debido a que:

...expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste en adquirir una distinta cultura...sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (135)

Críticos como Silvia Spitta encuentran problemático el uso del término “contrapunteo” que Ortiz propuso como sinónimo de transculturación, ya que desde el punto de vista musicológico el contrapunto es la concordancia armoniosa de voces que se contraponen. Por lo tanto, la metáfora musical sería difícilmente adaptable, según la autora, ya que excluiría el estudio del desequilibrio de poder (5-6). Para este trabajo propongo otra metáfora que se remonta un poco más a la zona de mi estudio y que creo que puede servir de una manera más adecuada para definir los términos en cuestión. En la región andina,

la palabra contrapunto también quiere decir: “Desafío de dos o más poetas populares” (DRAE). Esa definición se ejemplariza en la leyenda popular de Francisco Mascote, más conocido como Francisco “El Hombre”. Éste era un diestro coplero que acompañado de su acordeón iba de pueblo en pueblo por la sabana colombiana cantando a ritmo de vallenato las noticias buenas y malas a los vecinos de la región. Un día, el mismo diablo lo desafió a cantar al precio de llevarse su alma si es que lograba vencerlo. Después de un largo combate de coplas y cuando el diablo tenía casi asegurada la victoria, su oponente cantó el *Credo* al revés con lo que el diablo tuvo que desaparecer con el rabo entre las piernas. Precisamente este es el sentido con el que introduzco en mi trabajo el término transculturación; no para describir dos culturas en armonía, sino más bien todo lo contrario, para problematizar un encuentro de dos imperios en constante enfrentamiento por hacer prevalecer sus costumbres y tradiciones.

Capítulo I

Cuerpo, poder y arte: representaciones de la música andina en algunas crónicas de los siglos XVI y XVII

...desde que florecía como la flor del huerto hasta aquí he dado orden y razón en esta vida y mundo hasta que mis fuerzas bastaron y ya soy tornado tierra...

- Juan de Betanzos, *Suma y narración de los Incas* (149).

El cronista radicado en el Cuzco Juan de Betanzos, uno de los primeros españoles en dominar la lengua quechua, incluyó en su obra esta visión poética de la existencia humana en la que el cuerpo está vinculado a la naturaleza como origen y destino final. Se trata de las últimas palabras que pronunció Ynga Yupangue Pachacuti, el noveno gobernante Inca, antes de morir. Con el fin de que las generaciones posteriores lo recordaran, el Inca ordenó que sus palabras formaran parte en los cantares de su vida. El epígrafe, en el que se conjuga el canto, la poesía, el ritual y la política, es sólo un ejemplo de la relación entre la música y las actividades que regían la vida diaria de los habitantes del área andina. Prácticas como la siembra, la cosecha, el trabajo comunitario, el enamoramiento, las ceremonias de curación, las celebraciones del nacimiento y la muerte, encontraron en la música y el ritual un medio para perennizar las costumbres de los pueblos y articular su propia cosmovisión.

Para los letrados que durante los años iniciales de la llegada de los europeos al Nuevo Mundo trataron de entender, definir y establecer la otredad de los habitantes de la región, los actos cotidianos junto con sus respectivas representaciones se convirtieron en el principal material de sus narraciones. De esta manera, la presencia de la música en las

historias escritas, especialmente en aquellas que corresponden a los siglos XVI y comienzos del XVII, permite un acercamiento a las formas de vida y de muerte, al quehacer cultural, a las relaciones sociales, a la política, a las regulaciones del cuerpo individual y social y a las tradiciones de los pueblos prehispánicos. Al mismo tiempo, las crónicas constituyen una fuente de información muy importante para el estudio de las prácticas musicales andinas existentes antes del arribo de los españoles.

En este capítulo analizaré algunas obras que fueron redactadas dentro del primer siglo de permanencia de los europeos en suelo andino. Según la clasificación del historiador peruano Raúl Porras Barrenechea, estas crónicas pertenecen a autores que él denomina “Cronistas del Incario” (19). En sus escritos, las representaciones de la música son tan variadas como lo son también las posiciones ideológicas de sus autores. Así por ejemplo, se hallan visiones un poco más favorables a los nativos en letrados que compusieron sus obras a finales de la década de los 40 y comienzos de los 50 del siglo XVI, como Betanzos y Cieza de León. Porras Barrenechea ha denominado a este grupo “pre-toledanos” y dice de ellos que: “La tendencia general de estos cronistas es la rehabilitación del indio desdeñado en las crónicas primitivas y el enjuiciamiento severo de la obra de los conquistadores...” (20).³ En este sentido, tanto el trabajo de Betanzos como el de Cieza de León se caracterizan por su modo ambivalente. Por un lado, ambos autores aprecian y tratan de rescatar ciertos valores de los nativos, como por ejemplo su forma de gobierno, su organización económica y social, y más que nada, sus avances tecnológicos; pero por otro lado, éstos tampoco pueden desligarse de la mirada occidentalista que devalúa al otro andino.

La percepción sobre los aborígenes que los cronistas proveen en sus textos corresponde a momentos históricos cruciales. Por lo tanto, las construcciones del sujeto americano cambian debido a factores como la necesidad de proteger los intereses económicos del imperio español. A esta necesidad se suma el peligro político que significaba la propagación de ideas, como las del Padre Las Casas, que cuestionaban la forma en la que se generaba la identidad del sujeto americano desde el punto de vista legal, moral y espiritual. Es así que este segundo grupo, bautizado por Porras Barrenechea como “toledanos” (20), reacciona y sus principales gestores se ven impulsados a obedecer al llamado de defender a la corona por medio de las representaciones negativas de los aborígenes. Este es el caso de letrados como Polo de Ondegardo y Pedro Sarmiento de Gamboa, quienes reconocen en sus obras la urgencia de compilar las tradiciones andinas. Su principal objetivo era el de probar el barbarismo de dichas prácticas para justificar su sustitución y consecuente destrucción.

Un tercer momento dentro de los Cronistas del Incario es la aparición de los “post toledanos.” Éstos escriben sus obras entre finales del siglo XVI y los primeros años del XVII. Según el historiador peruano, se caracterizan porque: “...recogen principalmente los restos sobrevivientes de la tradición incaica, ya poetizada y con tendencias legendarias e interpretada desde un punto de vista simpatizante hacia los Incas...” (20). Aunque la clasificación de Porras Barrenechea es muy apropiada para mis propósitos, la definición que ofrece de estos últimos es algo despectiva y hasta problemática debido a la generalización en la que encasilla a sus más importantes representantes y sus obras. Por el contrario, los letrados que se desenvuelven dentro del mencionado período dan muestra de una compleja heterogeneidad ideológica que transmiten a su escritura.

Los “post toledanos,” especialmente los mestizos y los indígenas, por lo general hablan tanto el español como el quechua y en sus obras se preocupan por la revalorización de la cultura andina. Rolena Adorno difiere de la posición de Porras Barrenechea y atribuye relevancia a esta generación cuando puntualiza que con ellos empieza “la reevaluación del concepto ‘colonial’” (*Reescribiendo las crónicas* 177). En efecto, sus voces permiten un acercamiento al lado no oficial de la historia. Más que nada, estos letrados contribuyen a una contextualización más adecuada del impacto del intercambio cultural en el individuo andino como resultado del encuentro de los dos imperios. De este modo, se abre un espacio para el cuestionamiento de un proceso que hasta antes de la aparición de estos autores y sus respectivas obras había sido únicamente visto desde una perspectiva eurocéntrica.

Para mi estudio, los cronistas más importantes de esta etapa son: Miguel Cabello Valboa y los de raigambre indígena.⁴ Me refiero principalmente a Felipe Guamán Poma de Ayala y a Juan de Santa Cruz Pachacuti, quienes desde sus diferentes perspectivas y sus complejas estrategias tratan de reivindicar al sujeto andino enfocándose principalmente en la recuperación y valoración de la forma de vida y las creencias de la sociedad autóctona. Parte de la agenda de ambos es mostrar a los nativos como seres racionales; por esta razón su discurso se enfoca en desmentir y en explicar más detalladamente lo que los foráneos califican como prácticas idolátricas. Tanto Guamán Poma como Santa Cruz Pachacuti se apropian de las estrategias narrativas foráneas para destacar las cualidades de las manifestaciones culturales de sus antepasados. De esta manera, en repetidas ocasiones el lector puede ser testigo de la manipulación del relato y

las estrategias discursivas que estos cronistas emplean para lograr sus propósitos reivindicatorios.

Las representaciones de la música que se encuentran en los primeros escritos de los cronistas que intentaron penetrar al mundo de los nativos para traducir su alteridad, ponen de manifiesto la relación entre conquistador y conquistado, extranjero y nativo. En consecuencia, estos documentos, como textos que cumplen diferentes propósitos, proyectan también las ansiedades de sus autores, las mismas que se expresan en la forma cómo éstos intentaron presentar al sujeto americano a sus lectores europeos. Debido a que la mayoría de estos esfuerzos intelectuales en su momento cumplieron con funciones políticas relevantes, ya sea como informes que corroboraban la existencia de idolatrías, o por el contrario, como pruebas fehacientes de que los aborígenes también eran cristianos, los autores se ven en la necesidad de resaltar constantemente la veracidad de sus narraciones.

En este juego de “verdaderas historias” los cronistas se apropian de acontecimientos históricos reales para narrarlos desde su propia perspectiva y agenda política. Por lo tanto, en la variedad de representaciones de los hechos y del sujeto americano el lector puede ser testigo de la dramatización de la escritura. De ahí que es posible un acercamiento a las crónicas ya no como documentos históricos transparentes, sino como textos literarios que pretenden contar la verdad mediante una prosa retocada con elementos ficticios. Así, las imprecisiones y tergiversaciones de estas obras, a más de responder en ciertos casos a motivos personales, se adecuan a la ideología y sobre todo, al momento político en el que se desenvuelven sus autores.

En algunas de las obras que pertenecen al período comprendido entre 1550 y 1615 los letrados, en su afán de explicar el pasado andino, ya sea para cuestionarlo, rescatarlo o destruirlo, dedican un espacio considerable a los aspectos culturales de la región. Pero cuando ellos se apropian de las prácticas musicales, lo hacen en una forma en que se percibe una estrecha y compleja relación entre poder, música y cuerpo humano. Cabe destacar por ejemplo el caso del canto; para autores como Juan de Betanzos y Miguel Cabello Valboa la voz humana adquiere un rol *performativo* preponderante como instrumento de propaganda político-militar. Sin embargo, ésta posee una función ambivalente, ya que es agente de dominación y al mismo tiempo objeto dominado.

De la misma manera, autores como Pedro Cieza de León, Pedro Sarmiento de Gamboa, Felipe Guamán Poma de Ayala y Juan de Santa Cruz Pachacuti describen en detalle las varias instancias en que el cuerpo del enemigo se transforma en instrumentos musicales, como flautas o tambores, ya sea a manera de escarmiento o como símbolo de triunfo. Así, por una parte, a través de las descripciones del canto y los instrumentos musicales, la mirada hegemónica occidental pretende interpretar la forma de vida y las manifestaciones artísticas andinas como un todo monolítico y, como resultado, inconsistente con sus propias creencias. Más aún, existe un alto valor utilitario en esta inconsistencia y los letrados, conscientes de este hecho se apropian de ella para manipular y moldear su relato de acuerdo a sus propias necesidades. De este modo, los pasajes referentes a la música y a los instrumentos musicales, contribuyen a la comprensión de la gestación de la otredad americana como constructo que parte del punto de vista hegemónico europeo.

Por otra parte, los cronistas nativos como Guamán Poma de Ayala y Santa Cruz Pachacuti, introducen al corpus de las narrativas sobre el mundo andino su mirada auto etnográfica que tiende a corregir y hasta contradecir la Historia oficial.⁵ Todo esto en un contexto en el que hasta antes de ellos irónicamente sólo los extranjeros, que generalmente no entendían ni la lengua ni las costumbres de los nativos, habían sido los únicos en contarla. Ambos letrados se apropian del lenguaje del conquistador para traducir la historia andina imitando los mismos modelos que sus pares españoles. No obstante, ellos subvierten estos modelos para compensar lo que la escritura no alcanzaba a expresar. A esto se deben los recursos visuales presentes en la obra de Guamán Poma, y los elementos orales expresados en la forma de himnos en el caso de Santa Cruz Pachacuti. De esta forma, aunque se sirven de los medios foráneos para contar sus propias vivencias y tradiciones, los discursos en los que se auto representan llegan a constituirse como narrativas de resistencia.

Pachacuti y la formación del cuerpo armónico del Imperio

Mladen Dolar realiza un estudio de la dimensión política de la voz, concepto que ya aparece desde la filosofía política de Aristóteles. La voz, que es el elemento indispensable en la religión, las leyes, y, sobre todo, en las relaciones mismas entre los integrantes de una comunidad, tiene gran importancia en la formación de la tradición por medio del ritual y lo sagrado. De acuerdo con Dolar:

The voice is intimately linked with the dimension of the sacred and ritual in intricately structured social situations where using the voice makes it possible to perform a certain act. One cannot perform a religious ritual without resorting to

the voice in that sense: one has for example, to say prayers and sacred formulas *labialiter, viva voce*, in order to assume them and make them effective ... Those words carefully stored on paper and in memory, can acquire performative strength only if they are relegated to the voice, and it is as if the use of the voice will ultimately endow those words with the character of sacredness and ensure their ritual efficacy... (107)

La voz como componente necesario para la constitución de la tradición ocupa un sitio privilegiado en las crónicas de la conquista, pues aparece ligada a las principales manifestaciones culturales, artísticas, rituales y políticas. Unida además al *performance*, es de vital importancia en la constitución política del Imperio, acto en el que llega a ser la principal contribuyente en la formación del cuerpo dócil. Esta plasticidad corporal, que se obtiene a partir de la normatividad del comportamiento, la imposición de la religión, las creencias y, sobre todo, por medio de la propagación de la historiografía del Imperio Inca, tuvo como principal instrumento el canto. De esta forma, mediante la repetición de historias, de fórmulas rituales, de cantos ceremoniales y conmemorativos grabados en la memoria, tanto la voz como el oído se convierten en conductos de poder.

Aproximadamente en 1551, Juan de Betanzos, vecino del Cuzco, terminó su obra *Suma y narración de los Incas*, que sólo aparecerá en forma completa en 1987.⁶ Betanzos la dividió en dos partes: la primera dedicada a Pachacuti, el fundador del Tahuantinsuyo, y la segunda a la guerra civil que tres generaciones después de éste, contribuiría a su caída.⁷ Se trata de las luchas de sucesión entre sus descendientes, Atahualpa y Huascar. Esta crónica está considerada como uno de los intentos más tempranos de compilar la historia Inca. Aunque las noticias que se tiene sobre los primeros años de vida del autor,

en especial antes de su llegada al Nuevo Mundo, son poco precisas, se sabe con certeza que una vez en América y principalmente en el Perú gracias a su manejo del quechua cumplió con el rol de intérprete, traductor y por último historiador.⁸

Uno de los datos biográficos de Betanzos que tiene una incidencia vital en su obra es su matrimonio con Cuxirimai Ocllo, bautizada más tarde con el nombre cristiano de Angelina Yupangue.⁹ Cuxirimai Ocllo fue hija de Yamque Yupanqui, primo del décimo primer gobernante Inca Huayna Capac. Al nacer fue elegida como la piviarmi (mujer principal) de Atahualpa y a la muerte de éste, ella pasó a ser la amante de Francisco Pizarro con quien tuvo dos hijos. Críticos como Demetrio Ramos destacan este hecho para enfatizar la importancia de los informantes del autor. Ramos afirma que: “[e]se ambiente familiar...convirtió a Betanzos en un verdadero puente, a través del cual se comunicaban las dos mentalidades, máxime cuando su casa era vista con respeto por todos los indios de calidad del Cuzco...Por eso, la afición y curiosidad con el pasado incaico, que habían entrado en su propia vida, hubo de ser inevitable” (XLVII). Es precisamente en esta relación tan cercana a la nobleza Inca en donde se puede ver las fisuras del texto en cuanto el autor se esfuerza por anteponer sus propios intereses a la veracidad de los hechos. De ahí que en mi aproximación a la *Suma* prevalezca lo literario antes que lo histórico.

Juan de Betanzos, en *Suma y narración de los Incas*, habla con gran estimación de Ynga Yupangue Pachacuti, el noveno gobernante del Imperio hasta aproximadamente 1471, año de su muerte.¹⁰ Betanzos resalta todos los avances tecnológicos y administrativos que Pachacuti implementó. Según el cronista, a este gobernante se debe principalmente: la organización para almacenar los productos, las leyes para mantener la

paz y el orden de los habitantes, los sistemas de agricultura, la reconstrucción de la ciudad con un sistema adecuado para hacer frente a las condiciones climáticas adversas, y sobre todo la construcción de Coricancha, el templo sagrado del Sol. Asimismo, Betanzos se refiere a Pachacuti con admiración cuando comenta sobre sus significativos triunfos guerreros en sus esfuerzos por la expansión territorial del reino y sus dotes de gran líder.

El letrado destaca su iniciativa de institucionalizar las festividades de mayor importancia utilizando el canto como un instrumento para preservar la memoria y la historia de cada gobernante y, consecuentemente, de todo el Imperio. Betanzos cuenta que a la muerte de Viracocha Ynga, Pachacuti hizo reverenciar el cuerpo de su difunto padre como si estuviera vivo y ordenó que se le haga honores y sacrificios rituales. Siguiendo su plan educativo-civilizador y de reformación en su empeño por reconstruir la historia de sus antepasados, mandó a edificar bultos para representar a cada Inca, comenzando por el fundador Manco Capac hasta su padre. Luego añade que: "...mandó este señor que todos estos bultos fuesen asentados en los escaños juntamente con el de su padre a los cuales mandó que todos acatasen e reverenciasen como a ídolos e que así les fuesen hechos sacrificios como a tales los cuales fueron puestos en sus casas..." (85-86).

Según el autor, Pachacuti ordenó que cada casa que albergaba el bulto de cualquiera de los ocho Incas esté a cargo de las mamaconas y los yanaconas, doncellas enclaustradas las primeras y prisioneros de guerra e individuos rebeldes de los pueblos conquistados, quienes eran convertidos en hombres de servicio, los últimos. Al resaltar el rol de la música dentro del proyecto historiográfico de este gobernante, Betanzos dice:

...mandó a estos mayordomos e a cada uno por sí que luego hiciesen cantares los cuales cantasen estas mamaconas y yanaconas con los lores de los hechos de cada

uno de estos señores en sus días así hizo los cuales cantares ordinariamente todo el tiempo que fiesta hubiese cantasen cada servicio de aquellos por su orden y concierto comenzando primero el tal cantar e historia e loa los de Manco Capac e que así fueron diciendo las tales mamaconas e servicio como los señores habían sucedido hasta allí y que aquella fuese la orden que se tuviese desde allí adelante para que de aquella manera hubiese memoria dellos e sus antigüedades... (86)

El letrado enfatiza en su narrativa una estrecha relación entre el canto, el poder y la formación del cuerpo ordenado. De hecho, en su relato constantemente metaforiza el cuerpo del individuo para representar un plano más amplio que corresponde al mismo Imperio en proceso de expansión y formación.

El cuerpo y las partes que lo constituyen, por lo tanto, están sujetos a manipulaciones, como lo está también el Tahuantinsuyo en plena construcción de su historia, religión y tradiciones. De esta manera, la recreación de las figuras de los gobernantes anteriores tiene como propósito la instauración del orden social a través de las mismas partes del cuerpo como son los ojos, la boca y el oído. Los bultos se colocan en un lugar visible para que sean reverenciados; de este modo se convertirían en símbolos y en agentes de preservación de la memoria del pueblo y finalmente, estos servirían de ejemplo a las generaciones presentes y futuras. En consecuencia, la mirada, el oído y la voz se complementan para contribuir al programa ideológico estructural del Inca.

En uno de los pasajes más representativos que ilustra la *performatividad* de la voz asociada al ejercicio del poder, Betanzos relata el triunfo de Pachacutic sobre los Soras, uno de los pueblos más rebeldes que el gran guerrero logró anexar a su reino. El autor narra que después de imponerse a éstos, para humillarlos mandó que se los viera con unas

camisetas coloradas largas, que les llegaban hasta los pies a las cuales hizo añadir unas borlas del mismo color (93). Una vez vestidos de esta manera ordenó que sean llevados a su presencia para hacerles escuchar el canto de las señoras principales del Cuzco que, según el cronista, rezaba así: “Ynga Yupangue Yndin Yocafola Ymalca Chinboleifola Ymalca Axcoley Haguaya Guaya Hagua Yaguaya. Que quiere decir Ynga Yupangue hijo del Sol venció los Soras e puso de borlas con el sonsonete postrero de Hayaguaya que es como la tanarara que nos decimos y luego fueron traídos allí ciertos atambores ...” (93).

Algo parecido da a conocer Miguel Cabello Valboa en la *Miscelánea antártica*, terminada en 1586, aproximadamente 35 años más tarde que la *Suma* de Betanzos. Al hablar del noveno Inca, Cabello Valboa entra más en los detalles del espectáculo del castigo y cuenta que tras someter a los Soras Pachacuti mandó que se tiendan sobre la plaza con “los rostros en el suelo, y siendo Yngayupangui el Primero pasaron por cima de ellos poniendoles el pie sobre los pesquezos, sin que el prisionero osase alzar ni menear la cabeza, y ál tiempo que asi yvan pasando, cantauan un verso que en n^{ra} lengua quiere decir mis enemigos piso” (305).¹¹ A pesar de que los dos autores se refieren al mismo hecho histórico, la aproximación de ambos es diferente. Mientras que Betanzos en su narrativa exalta la figura de Pachacuti y su poder como edificador del Imperio, Cabello Valboa, en cambio, enfatiza en el *performance* del escarmiento en relación con el cuerpo y con la voz. Éste último, que tiene una visión menos favorable del gobernante, además cuenta que:

...luego entraua otro escuadron de la nobleza del Ymperio ansi de los que auian ido á la guerra como de los que auian quedado governando la republica, y entre ellos traian en sus andas de oro á el emperador Yngayupangui con aquel rostro

austero, y ojos de Tigre cruel, con que mataua y espantaba el Mundo, traia para el tal espectaculo puestas las actuales insignias del Emperador, seguiase luego la Retaguardia en que venian hombres de cuenta, con algunas cuadrillas de gente suelta haciendo un millon de movimientos con los cuerpos, y piernas, representando en aquello el ardor, y corage con que peleauan con sus enemigos.

(305)

En tanto que Betanzos se acerca con gran admiración al ancestro de su esposa, para referir una historia cuyos informantes fueron posiblemente sus mismos parientes políticos, Cabello Valboa por su parte, al igual que otros cronistas, pone énfasis en la crueldad del soberano mediante un lenguaje metafórico con el que pretende representar la violencia y el abuso de poder de su personaje.

Un punto en común de estas dos representaciones de la victoria, es el reconocimiento de la superioridad y la instauración del nuevo orden. Los cronistas narran acerca de ambos aspectos tomando en cuenta la combinación del canto ceremonial con lo visual. Esta sería una manera de someter y ejemplificar mediante la tortura al cuerpo del sujeto enemigo, convirtiéndolo en un elemento necesario para la restauración social. Dentro del simbolismo andino, esta división antagónica del espacio que ocupan el cuerpo del conquistador y el cuerpo del conquistado está asociada al sistema dicotómico correspondiente al *hanan* y al *hurin*, el orden jerárquico de lo superior y lo inferior.¹²

Cabello Valboa destaca precisamente la presencia relevante de elementos corporales y vocales en el “espectáculo,” como él mismo lo llama, del castigo de los Soras. En su relato se combinan lo solemne con lo burlesco. Al describir la seriedad y majestuosidad del desfile en el que las principales autoridades entraban al Cuzco,

seguidos de las demostraciones que emulaban la batalla mediante movimientos del cuerpo, el autor resta el carácter ritualístico del acto. La voz que acompaña las representaciones guerreras se suma al ambiente festivo para ensalzar a los vencedores, al mismo tiempo que teatraliza y rebaja a los vencidos. El canto se presta para reforzar las humillaciones que sufren los derrotados Soras, y a la vez, contribuye a mostrar la posición del cuerpo tirado en el suelo. Esta posición inferior concuerda con la definición de Bajtin sobre la dualidad de lo alto y lo bajo. El crítico afirma que: “Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior” (25).

Por otra parte, esta disposición espacial en la que se coloca al enemigo para degradarlo, tiene también relación con la tierra y su dominación. Constance Classen observa que: “In Incan agriculture it was the Earth that was portrayed as the conquered and submissive... ‘other.’ The way the Incas civilized so-called savage,... outsiders by incorporating them into the Inca order was similar to the way they civilized the so-called savage female Earth through agriculture” (57). Classen aclara así la conexión existente entre el ritual de pisar a los enemigos de guerra y el *haylli* del que habla Garcilaso de la Vega en los *Comentarios reales*. Según el cronista, la labranza de la tierra era motivo de grandes fiestas: “Los cantares que decían en loor del sol y de sus reyes, todos eran compuestos sobre la significación de esta palabra *haylli*, que en lengua general del Perú, quiere decir triunfo, como que triunfaban de la tierra berbechándola y desentrañándola, para que diese fruto” (341-42). Garcilaso narra el sistema de labranza en su relación con el canto y describe las herramientas que se usaban en el cultivo de la tierra. Cuando se

refiere al arado dice que éste: "...es llano por delante y rollizo por detrás; ...hácenle una punta para que entre en la tierra; media vara de la punta hace un estribo de dos palos atados fuertemente al palo principal, donde el indio pone el pie de salto y con la fuerza hinca el arado hasta el estribo" (342). De esta manera, el *hurin*, el orden inferior, se relaciona con el ritual del triunfo y la celebración de la dominación sobre el hombre y sobre la tierra. En ambos casos el *performance* tanto del cuerpo como de la voz al servir de apoyo del ritual adquieren un rol preponderante.

Por otra parte, el recuento del episodio acaecido con los Soras, relatado por los dos cronistas, pone de relieve la relación entre poder y música, la cual se da por medio de los orificios del cuerpo. James Aho afirma que: "The personal body... is a metaphor of the social body; orifices in particular stand for a group's weak spot. The more defensive and exclusionary a group is, the more pressure is placed on its members to police what goes into and what comes out of their bodies" (11). Precisamente debido a esta vulnerabilidad de los orificios del cuerpo tanto la boca, como el oído y los ojos son sitios privilegiados para la dominación, como lo demuestra el escarmiento a los Soras. La boca es el medio por el que puede entrar la contaminación, lo extraño, por lo que Aho la considera "... a signifier of vulnerability, which therefore becomes the focus of policing" (10). En este caso la boca adquiere un rol complejo, no es únicamente el lugar por el que pueden introducirse elementos extraños y dañinos al cuerpo, sino que más bien conforma un espacio ambivalente: por una parte, es el conducto para la voz que a través del canto y del *performance* que se manifiesta en la repetición de fórmulas que expresan superioridad logra humillar a los vencidos y, por otra, es el sitio políticamente controlado. La voz al

servicio del poder es el medio destinado a cantar las hazañas que Pachacuti considera necesario hacer parte de la historia oficial de su pueblo.

Gary Tomlinson, en *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact* argumenta que Pachacuti no trató únicamente de recuperar y moldear la historia de sus antepasados. De acuerdo con Tomlinson: “

...the *Suma* highlights Pachacuti's efforts at self promotion. Betanzos returns several times to the Inca's propaganda on behalf of his own exploits. This usually takes the form of song. Songs of Pachacuti's military prowess were, first, an important part of his campaigns, being composed to reflect the latest victory and then sung as part of the ritual of humiliation of subjugated chieftains... (128)

El canto cumple con diferentes funciones; en su rol político se moldea no sólo a la manera en que el Inca quiere ser recordado, sino también a las intenciones narratológicas del cronista y a la manera en que éste estructura la historia.

El siguiente ejemplo plantea ambas cuestiones: la necesidad de autopromoción por parte del gobernante y, al mismo tiempo, la manera en que Betanzos arma su discurso para dar forma a la historia de los Incas. Después de la victoria sobre los Soras, el autor relata el regreso triunfal de Pachacuti y sus tropas al Cuzco, de la siguiente manera:

...Pachacuti iba en sus andas llevando delante de sí los tales prisioneros vestidos de la manera que ya habeis oído e todo el demás despojo e ya que llegó a vista de la ciudad mandó que los capitanes fuesen allí todos juntos con él e que así entrasen en la ciudad cantando por su orden cada uno dellos las cosas que les habían acaecido en las jornadas que así había hecho todo lo cual iban cantando

comenzando primero los que con Inga Yupangue habian quedado el *cantar que ya oísteis* del vencimiento de los Soras... (95, énfasis mío)

A través de la constante repetición de rituales celebrativos de sus hazañas que los súbditos tenían que ejecutar, Pachacuti ha logrado inmortalizarse en el tiempo. De hecho, el fragmento anterior se presta a varias interpretaciones. En primer lugar ejemplifica su ansiedad por ser recordado a través de los cantos que narran sus glorias. En segundo lugar, expresa la magnitud con la que lograron prevalecer aún después de su muerte. Finalmente, el fragmento también puntualiza la manera en que la narrativa de Betanzos termina andinizándose, a pesar de los esfuerzos del autor por contextualizar las manifestaciones culturales indígenas dentro de los sistemas occidentales.¹³ Las influencias locales se hacen evidentes en la forma en la que el cronista se sirve de la voz, es decir, en la oralización de su propia escritura. En este breve extracto, el cronista refresca la memoria del lector dos veces, refiriéndose a acontecimientos pasados, no de la manera en que el receptor los leyó, sino a cómo los oyó.

El énfasis que Betanzos pone en el canto y en la recuperación de la oralidad para transmitir/traducir la historia prehispánica andina al público lector europeo, especialmente en su extenso relato acerca de las hazañas de Pachacuti, ha logrado que estudiosos como José Antonio Mazzotti vean en la obra "...un juego de voces cuya mejor característica podría definirse en el concepto de coralidad, entendido como un tipo específico de polifonía que comparten también otros textos andinos del periodo colonial temprano" (242). Mazzotti basa esta afirmación en el hecho de que la única manera que encontraron los primeros cronistas para recuperar la historia de los pueblos andinos era la memoria. A través de sus informantes, los letrados obtenían noticias singulares, en forma y contenido,

que incluyeron en sus documentos. Al respecto, Lydia Fossa añade: “Lo original del trabajo de Betanzos y el de otros españoles que escriben tempranamente sobre los Andes es que incorporan las voces y los decires indígenas en sus <<textos oralizantes>>” (*Desde que florecía* 27). Fossa, al hablar acerca de la heterogeneidad de relatos que pasaron a apoyar las narraciones de los cronistas que escribieron aproximadamente en las décadas de 40 y los 50 del siglo XVI, sugiere que: “[l]os cantares son un ejemplo de estos subtextos. Betanzos los incluyó en su relato porque se percató de que el contenido de varios tipos de cantares es de naturaleza histórica. Esas historias tienen el formato (lírico-poético) y un código (oral-musical) de la loa que le fue fácil interpretar y comprender por sus similitudes con...expresiones europeas” (28). Aunque Betanzos incluya los cantares y las fórmulas orales como un medio para facilitar la explicación de las manifestaciones culturales andinas mediante la similitud con lo extranjero, no se puede negar el impacto y la influencia americana en la manera de preservar y narrar la historia y las tradiciones.

La *Suma*, redactada por encargo del segundo virrey del Perú, como escrito legal destinado a informar las costumbres de los nativos, se sirve de la voz para recuperar y hasta cierto punto recrear la historia de los nativos.¹⁴ De esta manera, la cultura y las formas de vida de los pueblos andinos llegan a traducirse a un sistema europeo estructurado a través de la escritura. Mladen Dolar, analiza además la influencia de la voz dentro de una sociedad que se organiza alrededor de la escritura y enfatiza la interacción que existe entre ambas. Conforme describe el filósofo, la primera se vuelve el soporte de la segunda. Así, la escritura no puede independizarse y tiene que recurrir constantemente a la voz. De acuerdo con Dolar: “When the voice is needed on those occasions, it is the voice properly circumscribed, tamed, pacified, yet the voice which is absolutely

necessary to complement the letter, or to complete and accomplish the letter; it is like its lost half which enables its enactment. It is the voice which, ritually, ensures the proper authority of the letter” (113). La voz, en el caso de la *Suma* de Betanzos, juega un papel ambivalente porque, por un lado, tiene que autorizar a la escritura pero, por otro lado, pierde su valor original, ya que en su función de informar se la despoja de su carácter sagrado ritualístico. Al limitarse a traducir únicamente la memoria, la voz queda completamente reducida y pierde sus cualidades *performativas* conservando únicamente su carácter histórico- político. No obstante, se vuelve evidente la dramatización de las fisuras entre estos dos sistemas aparentemente inconsistentes desde el punto de vista europeo; el cronista logra adaptarse a ambos modos de comunicación y los hace trabajar en conjunto.

Betanzos pone un énfasis especial en el gobierno y la personalidad de Inga Yupanqui Pachacuti; sin embargo, esto no significa que antes de él la música y la poesía fueran irrelevantes en el mundo andino. Al contrario, las manifestaciones musicales estuvieron siempre presentes tanto en la vida cotidiana como en los rituales de los habitantes, tal cual lo demuestra Dale Olsen en su estudio etnomusicológico sobre las culturas antiguas de América del Sur. Olsen asegura que:

Probably more important to the native Americans at the time of their encounter with the Spanish was their music. It provided them with supernatural power because it was a vehicle for transcending their mortal world, curing their sick, and creating stability in their universe. Music accompanied them in war, into the afterlife, during their dances of death” (3).

Pachacuti en la visión de Betanzos aprovecha estas habilidades naturales de los nativos para dar estabilidad al reino a través de las institucionalizaciones de la religión, los rituales y sus contribuciones a la historiografía del Tahuantinsuyo. En su forma de gobierno otorgó a la voz un rol político militar importante ya que ésta sirve no únicamente para regular el cuerpo, símbolo de la extensión y ordenamiento de su pueblo, sino también para cantar y transmitir la historia a las generaciones posteriores.

Sin embargo, el hecho de que el cronista, a diferencia de otros autores, le dedique un espacio excepcional en su obra es un poco dudoso. Este hecho ha causado la curiosidad de los estudiosos que no han tardado en asociar este favoritismo a sus propios intereses. En efecto, Fossa por ejemplo, analiza extensamente los motivos personales que llevarían a Betanzos a escribir su obra y concluye que éstos obedecen en gran medida a los acontecimientos políticos que dominaban la región en esa época. Fossa asegura que: “La *Suma y narración* de Betanzos aparece en un momento en que la redistribución, la reapropiación y hasta la restitución de las tierras de los Andes se está consolidando mediante la intervención de notarios, escribanos y otros letrados al servicio del sistema judicial español” (*Narrativas* 141). Al probar su linaje, Angelina, la esposa de Betanzos, tendría derecho a la restitución de las tierras, ley que promulgó el gobernador Vaca de Castro. Según lo demuestra María Rostworowski, Betanzos hizo el reclamo de las tierras de su mujer en 1558 (140-141).¹⁵ No es extraño entonces el interés del autor por establecer el parentesco de su mujer con la nobleza Inca más prominente.

Aunque los motivos de Betanzos para redactar su obra sean cuestionables, este hecho pone en tela de juicio únicamente su validez histórica, mas no disminuye su valoración literaria. Sobre todo, la *Suma* acerca al lector a la perspectiva eurocéntrica de

la narración que algunas veces se le escapa de las manos al autor. Por una parte, el cronista tiene plena conciencia acerca de la exterioridad de la escritura dentro de una cultura con sistemas de comunicación diferentes. Por otro lado, al igual que varios letrados que escriben alrededor de la misma época, Betanzos no se puede desligar del poder de la voz y, de esta forma, oraliza y andiniza su relato a la vez que otorga al canto la cualidad de artefacto cultural del que se sirve para traducir la historia de los nativos.

Así, la voz privada de sus cualidades ritualísticas y *performativas* es un elemento importante para conservar la memoria. Este hecho es muy evidente en descripciones sobre los rituales que hace Pedro Cieza de León, quien cuenta que cuando moría uno de los Incas reyes los quipos-camayos tenían que componer loas y contar el pasado mediante <<cantares honrados>> “como entre nosotros se cuentan por romances y villancicos” (*El Señorío* 30). Estas loas a las que él llama cantares o romances se interpretaban dependiendo de la ocasión, en las guerras, en las fiestas, etc. El autor agrega que: “...así, por las bocas de unos lo sabían otros, de tal manera que hoy día entre ellos cuentan lo que pasó ha quinientos años como si fueran diez” (*El Señorío* 31). En esta forma, el canto ya despojado de la capacidad sagrada ritualística es aprovechado como fuente de memoria para trasladar los hechos históricos desde el ámbito andino hacia un lector europeo, ignorante de las costumbres nativas. Consecuentemente, el canto es el instrumento que resume, informa y, por sobre todo, evalúa el pasado andino prehispánico para presentarlo a una audiencia que tiene en mente dominar esta cultura y, finalmente, suplantarla.

Cuerpo disonante e imperio desordenado

El cuerpo humano y sus partes están cargados de simbolismo cultural; desde el punto de vista antropológico los hábitos diarios el beber, el comer, los gestos, las enfermedades no son sólo fenómenos físicos individualizados, sino que están relacionados con el ámbito social. Mary Douglas en *Natural Symbols* desarrolla su teoría de los dos cuerpos, el uno social y el otro físico, con el fin de dilucidar la interacción y las contradicciones que hay entre ellos. Douglas manifiesta que:

The social body constrains the way the physical body is perceived. The physical experience of the body, always modified by the social categories through which it is known, sustains a particular view of society. There is a continual exchange of meaning between the two kinds of bodily experience so that each reinforces the categories of the other (72).

Por otra parte, las maneras en que el cuerpo es restringido y percibido se hallan sujetas a los cambios en sus concepciones a través del tiempo. Según Anthony Synnott, estos cambios son cruciales para entender su estrecha relación con el cuerpo social. Se puede percibir la diferencia de ideas a las que se enfrenta el ser humano en su vida diaria considerando que: “[t]he dynamics of paradigm shifts are critical to any understanding of the body social, and it does make a difference to our lives if one thinks of the body as a tomb (Plato), a temple (Saint Paul), an enemy (Teresa de Avila), a machine (Descartes), or the self (Sartre)” (4). Como lo demuestran Synnott y Douglas, las concepciones del cuerpo no se ven afectadas únicamente por el transcurso del tiempo, sino también por las diferencias culturales. Consecuentemente, el cuerpo que para los europeos del siglo XVI se situaba de manera contradictoria entre lo profano y lo sagrado, entre lo grotesco y lo

sublime, dio lugar para que los españoles calificaran y clasificaran a las culturas andinas partiendo de estas concepciones. Es así como éstos impusieron sus ideas acerca de lo que es el cuerpo, lo que significa, sus valores morales y también los valores de las partes que lo constituyen. Además trazaron sus límites, su utilidad social y su valor simbólico. En resumen, establecieron una forma de definir el cuerpo física y socialmente, pasando por alto que su concepto varía ampliamente de persona a persona y más todavía de cultura a cultura. Como concluye Synnott: “[t]he one word, body, may therefore signify very different realities and perceptions of reality” (7).

Si para el Pachacuti de Betanzos la voz era el instrumento por medio del cual se creaba el cuerpo ordenado y armonioso del imperio, otros cronistas proveen ejemplos de las diversas partes corporales que también cumplen esta función. En algunas narraciones de autores españoles y nativos como Miguel Cabello Valboa, Pedro Sarmiento de Gamboa, Felipe Guamán Poma de Ayala, Pedro Cieza de León y Juan de Santa Cruz Pachacuti predomina el cuerpo objetivado y grotesco como símbolo problemático de la dicotomía orden-desorden. Estos trabajos permiten un acercamiento a la manera en que el cuerpo adquiere utilidad social y valor simbólico. Así mismo, se prestan para demostrar la forma en que las concepciones del cuerpo, desde la mirada etnocéntrica de los europeos y auto etnocéntrica, en el caso de Guamán Poma y Santa Cruz Pachacuti, se plasman en las narraciones para finalmente moldear el discurso de los narradores europeos y de los autores nativos a sus propósitos.

La preocupación por el control social y la necesidad de mantener el cuerpo armonioso y ordenado, son inquietudes que Guamán Poma de Ayala narra en su obra *Nueva crónica y buen gobierno* terminada en 1615. Al describir la organización del

mundo andino prehispánico, sus leyes y sus costumbres, el cronista hace una larga referencia a la forma en que se castigaba la falta de limpieza del cuerpo, la ociosidad, la corrupción o la infidelidad, por citar brevemente algunos ejemplos. Guamán Poma narra en detalle las penas que se imponían a aquellos individuos que traicionaban al Inca, a un señor importante o a alguna de las divinidades. El autor cuenta que:

Le fueron castigados que de la cauesa hazían *mate* de ueuer chicha, de los dientes y muelas hazían gargantilla, de los güesos flauta, de los pellexos tanbor. Le llamauan *runa tinya* [el tambor de piel humana], que es '*Aucap umanuan upyason, quirona ualcarisun, tullunuan pincullusun, caranpi tinyacusun, taquecusun.*' ['Beberemos con la calavera del enemigo, nos pondremos por collares sus dientes, tocaremos la flauta con sus huesos, en tambor con su pellejo y así bailaremos.'] (287)

El peligro que se origina en la otredad, en lo que por estar fuera de la ley no conforma la equidad y en la amenaza que este cuerpo desordenado representa a los códigos culturales hegemónicos impuestos, se asocia con el riesgo de contaminación.

Como resultado de esta ansiedad, se produce la necesidad de reducir lo corporal y de separarlo mediante rituales que, a la vez que regulan el cuerpo, ejemplifican a través del castigo. Como explica Douglas: "...ideas about separating, purifying, demarcating and punishing transgressions have as their main functions to impose system on an inherently untidy experience. It is only by exaggerating the difference between within and without, above and below...with and against, that a semblance is created" (*Purity and Danger* 5). El enemigo que posee la potencial capacidad de dañar a la sociedad, de alterarla con su cuerpo sucio o de corromperla moralmente, conforma una otredad

contaminante y peligrosa. Por lo tanto, la construcción política y social del cuerpo ordenado requiere que éste sea delimitado y excluido.

Douglas, en su análisis sobre los límites del cuerpo que está revestido al mismo tiempo de poder y de miedo expresa que: “[t]he body is a model which can stand for any bounded system. Its boundaries can represent any boundaries which are threatened or precarious. The body is a complex structure. The functions of its different parts and their relation afford a source of symbols for other complex structures” (*Purity and Danger* 142). En el fragmento extraído de Guamán Poma, las partes corporales sirven para reivindicar el poder a través de las celebraciones para glorificar el triunfo del orden y los límites que se imponen al cuerpo. De esta forma, el tambor hecho de la piel del sujeto dañino sirve para modelar el comportamiento de los miembros de la comunidad y ejemplificar a través de los sentidos, especialmente mediante la mirada y el oído. En su análisis sobre la cosmología andina y su relación con el cuerpo humano Constance Classen manifiesta que: “[i]t was evidently not enough for the traitor’s body simply to be displayed, it has to be heard as well. Whereas before the traitor spoke against the Inca, now he was made to ‘speak’ in support of the Inca” (72).

Las crónicas, al mismo tiempo que relatan las hazañas guerreras, permiten un acercamiento a la relación que hay entre el cuerpo cosificado y degradado y los instrumentos musicales. Así por ejemplo, el mismo Guamán Poma, al hablar de manera crítica sobre los Incas y su sistema de dominación y gobierno, se refiere a los líderes militares más importantes y entre ellos destaca al famoso capitán Rumiñahui de quien asegura que:

Fue este capitán muy ualeroso, hijo de yndio particular y pechero yndio Chinchay Suyo. Otros dizen que fue Conde Suyo, pero fue muy ualleente hombre. Dizen que fue por trayción a matar al ynfante *Yllescas Ynga*. Del pellexo hizo tanbor y de la cauesa hizo mate de ueuer chicha y de los güesos *antara* [flauta de pan] y de los dientes y muelas *quiro guallca* [collar de dientes]. Esto pasó en la ciudad de Quito adonde auía dexado su padre *Guayna Capac Ynga*. (143)

El cuerpo incompleto, separado, alejado de la unidad que lo caracteriza, en su cosificación llega a simbolizar la derrota, lo inferior; al mismo tiempo, éste se convierte en una alegoría ambivalente. Guamán Poma, el cronista anti Inca, se sirve de este simbolismo para representarlo como un espacio de disciplinamiento y de plasticidad. Sin embargo, aunque alaba a Rumiñahui por su valentía y capacidad de liderazgo, pone en duda su carácter moral en este recuento en el que lo acusa de traición.

El cronista trata de rescatar constantemente los valores de los habitantes andinos que vivieron en tiempos anteriores a la conquista de los Incas, contraponiéndolos de manera recurrente a la corrupción de éstos y también a la de los españoles. Rolena Adorno explica que: "...Guaman Poma nos dirá que la gente buena, temerosa de Dios, de las épocas preincaicas únicamente optaba por la guerra y la destrucción como último recurso; que durante el reinado de los Incas, el pueblo andino cayó en la idolatría..." (*Guamán Poma* 60). Rumiñahui como un militar de alto rango, emparentado además con la nobleza, es un ejemplo de los vicios y los abusos militares; entonces, la alegoría del orden pasa a convertirse en alegoría del desorden mediante la crítica a la dominación y a

la corrupción incaica. De esta manera, Guamán Poma liga el cuerpo al poder para reivindicar al sujeto andino.

Esta ambivalencia con que Guamán Poma se aproxima a lo corporal se presenta aún más marcada cuando son los españoles los que se apropian de estos episodios. Así, el cuerpo narrado por los europeos casi siempre constituye una alegoría del desorden por varias razones: en primer lugar, al relatar sus historias los letrados no pueden alejarse de sus cargas ideológicas y de sus propias concepciones del cuerpo. En segundo lugar, sus obras, como documentos que generalmente se escriben por encargo de alguna autoridad, obedecen a una motivación altamente política. Así lo manifiesta Polo de Ondegardo en la dedicatoria de su crónica *Notables daños de no guardar a los indios sus fueros*, escrita en 1571. Al hablar acerca de los propósitos de su escritura, el autor señala que: "...[es] la primera causa para que fuesen cristianos, saber sus ritos y opiniones y desventuras, que son innumerables, para que predicándoles contra ellas, nuestra ley evangélica y saber sus fueros y costumbres, para haciéndoles en ellos justicia en lo que les debiese, poco a poco fuésemos entendiendo lo que se había de mudar..." (38). Las crónicas como textos que se prestan a evaluar el pasado indígena para desplazar las tradiciones tienden además a desplazar los cuerpos. De esta manera, como resultado de las intenciones de "mudar" las costumbres y establecer una manera de gobernar, según lo propone el discurso de Ondegardo, el cuerpo se convierte en una metáfora del desorden político y social y, por ende, de lo incivilizado.

En las narraciones del cuerpo que proveen los cronistas, se lo reviste de valor simbólico por efecto de las dicotomías que los autores trazan para significar el orden y el desorden, lo civilizado y lo salvaje. Al mismo tiempo éste adquiere utilidad al convertirse

en objeto de disciplinamiento en las instancias en que se lo usa para ejemplificar el comportamiento social. Dentro del esquema jerárquico del dominador y el dominado, el cuerpo también tiene la capacidad de transformarse en sitio de deseo. Sarmiento de Gamboa en su *Segunda parte de la Historia General Llamada Indica* terminada en 1572 por pedido del Virrey Francisco Toledo, relata un episodio ocurrido en la parte norte de lo que actualmente es Ecuador durante las guerras que lograrían la expansión de los Incas. Según el cronista, el décimo primer gobernante Inca Huayna Capac, nieto de Pachacutic, siguiendo con el expansionismo promovido por sus ancestros, especialmente por su abuelo, intenta someter a un valeroso guerrero caranqui llamado Pinto; éste, al ser hecho prisionero, prefiere morir negándose a comer antes que ser vasallo de sus enemigos. Sarmiento de Gamboa anota que:

Fué este Pinto valentísimo, y tanto coraje tenía contra Guayna Cápac, que aún después de preso, con hacerle el inga muchos regalos y buen tratamiento, nunca le pudieron ver la cara. Y así murió emperrado, y por eso Guayna Cápac lo mandó desollar y hacer de su cuero un atambor, para que con él hiciese en Cuzco taqui, ques danzar al Sol; y hecho, lo envió al Cuzco, y así con esto se dió fin a esa guerra. (147)

En este proceso de objetivación del cuerpo que parte primeramente de la admiración y el reconocimiento de la valentía, se lo produce como objeto de deseo de cuya posesión depende el poder.

Cabello Valboa, en su *Miscelánea* terminada catorce años más tarde que la obra de Sarmiento de Gamboa, narra precisamente el mismo acontecimiento y se acerca en una manera más detallada a la forma en la que el cuerpo de Pinto llega a tener utilidad

después de la muerte. El cronista relata que: "...y quando supo el Ynga [Huayna Capac] que era muerto tuvo pena por no auer podido atraer á su seruicio un hombre tan valiente y industrioso como era aquel barbaro, mas tomo por remedio seruirse de Pinta en muerte ya que en vida no auia podido, y ansi el dia que murio lo mando desollar, y hacer de su cuerpo un atambor..." (383). El disciplinamiento constituye entonces una fórmula general de dominación en la que el cuerpo aumenta su potencial de uso y, al mismo tiempo, pierde su capacidad política. En otras palabras, el cuerpo enemigo se atiene a lo que Foucault considera un proceso del cuerpo en su producción, el cual tiene que ser simultáneamente útil como herramienta y a la vez obediente, controlable y dócil (*Discipline* 138).

Sarmiento de Gamboa con su narrativa obedece a un crítico momento político: establecer la legalidad de las acciones españolas en el Nuevo Mundo. En consecuencia, el lenguaje de su obra se adapta a la necesidad imperial de defender su derecho a la conquista y colonización de América. Para el autor, el cuerpo del enemigo convertido en tambor es una prueba irrefutable del barbarismo de los nativos y una poderosa razón para justificar las acciones de los dominadores europeos. En cambio, el trabajo del religioso post toledano Cabello Valboa se ubica dentro de la ambivalencia que caracteriza a muchos de los letrados de esa época. Por una parte, al igual que varios de sus contemporáneos, pone todos sus esfuerzos para demostrar que el origen de los nativos está relacionado a las Sagradas Escrituras, y por otra, se deja seducir por relatos en los que degrada a los aborígenes.

La importancia de enmarcar la historia andina dentro de los relatos bíblicos, es característica de los cronistas post toledanos, especialmente de los letrados de raigambre

indígena. De esta manera, la generación de cronistas nativos que se mantiene activa desde finales del siglo XVI y comienzos del XVII se esfuerza en representar las experiencias del hombre andino enfocándose principalmente en el rescate de la forma de vida y las creencias de la sociedad autóctona. Para ello, presentan al aborígen como racional a la vez que desmienten las prácticas idolátricas. Cuando estos autores se refieren a la hechicería, supersticiones y al politeísmo, lo hacen como ejemplos del desorden social. Así, si para Guamán Poma los Incas representaban estas anomalías, para autores como Juan de Santa Cruz Pachacuti el cuerpo armónico del imperio se ve amenazado debido a las supersticiones y maldades únicamente de ciertos gobernantes.

Juan de Santa Cruz Pachacuti en *Relacion de antigüedades deste reyno del Piru* terminada problememente alrededor de 1613 cuenta que a la muerte de Huayna Capac, el décimo primer Inca, sus hijos Huáscar, el legítimo nacido en el Cuzco, y Atahualpa, el bastardo quiteño, se disputaron el poder.¹⁶ Atahualpa intentó promover la paz con su medio hermano y le envió ricos presentes. Santa Cruz Pachacuti recoge así este episodio:

Y por *Topaataoquallpa Auqui* ymbia á *Guascarynga*, su ermano, rico presente, de lo qual *Guascarynga* se yrrita mucho y quema los rigalos y presentes en el fuego, mandando hazer tambores de los pellejos de los mensajeros de *Auqui Ataogualpa*, y á los demás ymbia que se boluieran a Quito con essa nueva. Y mas, al dicho *Auqui Ataogualpa* ymbia bestidos de mujeres, acompañada de palabras muy pesadissimos; y tras desto ymbia contra *Auqui Ataogualpa* un capitán llamado *Guaminca Atoc*, con mill y ducientos hombres, para que los truxieran presos al *Auqui Ataogualpa* y a los demas capitanes; el qual, llegando á Tumbamba, descansa. (166)

Este pasaje tiene la intención de demostrar la decadencia del Imperio que se precipió en gran parte gracias a la rivalidad de los dos hermanos, pero más que nada debido a la idolatría de Huáscar que según el cronista instituyó el culto al Sol. De esta forma, la piel de los enemigos convertida en tambores con los que el Inca se regocijará luego, sólo es una prueba del barbarismo de Huáscar, a quien el autor atribuye constantemente múltiples cualidades negativas.

Santa Cruz Pachacuti en su obra construye la historia del Imperio Inca negando el politeísmo. A través de la biografía de cada gobernante y la forma en que estos condujeron a su pueblo siguiendo las enseñanzas de Tonapa, un personaje asociado a Santo Tomás que habría llegado a la región antes que los Incas, el cronista quiere demostrar que los andinos son efectivamente descendientes de Adán y Eva. Por lo tanto, ellos tendrían los mismos derechos que los europeos. No obstante, el discurso del autor no encaja con la tradición. Pierre Duviols al hablar de la construcción histórica que pretende el cronista dice que: “[e]s que, por un lado, quería demostrar que los incas habían inventado un monoteísmo precristiano, y por otro lado tenía conciencia de que esta tesis contradecía la tradición y la verosimilitud histórica... Huáscar, presentado como inventor del culto estatal del Sol, permitía salvar la verosimilitud y no chocar la evidencia histórica” (*Estudio etnohistórico* 58). El artificio del autor tiene como meta reclamar los derechos de los andinos mediante la manipulación calculada de la historia.

Para la mayoría de los letrados que recopilan los relatos de la rivalidad entre los dos hermanos, Huáscar es generalmente una víctima de la ambición de Atahualpa. Sin embargo, aunque Santa Cruz Pachacuti tampoco muestra una actitud favorable hacia este último, trata aún peor a su medio hermano. Duviols se pregunta la razón por la que el

autor escogió a Huáscar y no a su rival para acusarlo de idolatría y concluye que: “[c]on la tesis del retablo monoteísta *concebido y realizado por Incas del Cuzco* y transformado en retablo solar solamente a la víspera de la llegada de los españoles, lógicamente no podía intervenir en esta última etapa, sino un soberano que residiera en el Cuzco, inmediatamente antes de la Conquista” (*Estudio etnohistórico* 58). Es así como el cronista cumple con su misión de restaurar la historia a la vez que destaca los valores de la sociedad autóctona de la que erradica la idolatría.

Cuando el productor del discurso es el sujeto colonizado, como en el caso de Guamán Poma o de Santa Cruz Pachacuti, las narraciones entran en otro nivel de complejidad debido a que sus autores tienen que traducir su propia cultura a un idioma que no es el suyo, siguiendo esquemas que tampoco les pertenecen. Walter Mignolo denomina a estos discursos como “decires fuera de lugar”, esta denominación, explica Mignolo, obedece a que: “... la llegada de conquistadores y religiosos creó discontinuidades en la conservación y transmisión del legado Amerindio... porque el ámbito de sus decires se vió [sic] alterado por la violencia de las instituciones Hispánicas y por una forma de pensamiento (*metafísica*) que era ajena a la suya...” (*Decires* 22). De esta forma, los cronistas nativos se convierten en un puente entre las dos culturas y traducen la historia andina siguiendo los mismos modelos que los letrados españoles, pero subvirtiendo sus narrativas.

Gumán Poma aprovecha el cuerpo objetivizado para explicar la organización política y social andina anterior a la llegada de los españoles, a la vez que critica los valores éticos y morales de la nobleza Inca dominante. En sus representaciones de los rituales de celebración del orden, el cronista problematiza las costumbres incaicas; de

esta manera, es posible abogar por la restitución de las tierras no a los Incas, sino a sus verdaderos dueños: los pueblos andinos conquistados por éstos quienes, según él, desde antes de ser sometidos conducían sus vidas como verdaderos cristianos. Así mismo para Santa Cruz Pachacuti, el cuerpo convertido en tambor, resultado de la desarmonía familiar representa el desorden del Tahuantinsuyo y su pérdida final. La *Relacion de antiguedades deste reyno del Piru* se constituye en un medio para reivindicar a los nativos y sus costumbres. No obstante, son evidentes los desajustes del texto y la dramatización de la escritura en el intento del autor de reconstruir y hasta manipular la historia andina.

Cuerpo grotesco e Imperio desarticulado

En la tradición andina, desde antes de la llegada de los españoles e inclusive antes de la dominación de los Incas, la música ha servido para cantar y contar la historia, para festejar los triunfos guerreros y para la celebración de los diferentes rituales, ya sean sagrados o de la vida cotidiana. En todas estas representaciones, la música se halla ligada al cuerpo humano en la vida y en la muerte. Se puede apreciar esta relación no únicamente en el canto y en los instrumentos que se producen de sus propias partes, sino también en otras manifestaciones artísticas como la cerámica.



Figura 1



Figure 2

Gracias a los descubrimientos arqueológicos, impulsados especialmente desde el siglo pasado, se conoce una cantidad considerable de instrumentos musicales precolombinos. No es sorprendente que algunos de ellos adopten la forma del cuerpo humano como los silbatos, flautas y ocarinas antropomorfas encontrados en la región andina central (ver figura 1). Algunos ejemplos significativos de la importancia de la música relacionada con los rituales y con el cuerpo humano, se hallan en las vasijas rescatadas pertenecientes a la cultura Moche o Mochica que se asentó en la costa norte del Perú. Los Moche, bastante anteriores a los Incas representaron en su cerámica todo tipo de vivencias cotidianas.¹⁷

De esta forma podemos saber la clase de instrumentos musicales que conocieron y usaron. Así, por ejemplo, son notorios las flautas de pan, los tambores, las trompetas, antaras, pututos, etc. Es muy significativa la forma en que estos instrumentos se representan en las cerámicas y las conexiones que existen con aspectos como la sexualidad o la muerte. En la figura 2 se hallan dos hombres tocando una flauta de pan. Lo relevante de esta figura es que ambos instrumentistas, de tamaño reducido y de cuerpo deforme, se destacan por los llamativos orificios de sus ojos. Así mismo, la figura 3 representa a un hombre de cuerpo ancho tocando la flauta. Este lleva la espalda cubierta por una especie de capa, tiene la



Figura 3

cabeza en forma de calavera y en la parte de los ojos sólo se puede apreciar dos grandes

cavidades vacías. En estas dos últimas figuras es evidente la intención de conectar el cuerpo al instrumento. Más aún, ambos se hallan en contacto a través de los huecos de la boca y de las flautas. El cuerpo abierto y deformado de estas figuras en el que predominan los orificios complementa al cuerpo grotesco que se halla descrito también en las crónicas.

Aunque Betanzos en la *Suma* habla extensamente y de manera privilegiada del Inca Pachacutic, quizá por la manera positiva con la que siempre se refiere a dicho gobernante, no hace mención a un episodio que se halla en la obra de un contemporáneo suyo, Pedro Cieza de León. En *El señorío de los Incas*, obra escrita entre 1548 y 1550 pero editada y publicada por primera vez en 1873, cuenta el autor que cuando Pachacuti ganó la batalla en defensa del imperio del Cuzco de la invasión de los rebeldes Chancas, hizo enterrar a los suyos de acuerdo con sus costumbres funerarias. Por el contrario, destinó el cuerpo de sus enemigos para ser exhibidos, modelados y objetivizados. Cieza de León en su relato apunta que:

Y a todos los que murieron de la parte suya en la batalla los mandó el nuevo Inca enterrar, mandando hacerles osequias a su usanza; y a los Chancas, mandó que se hiciese una casa larga a manera de tumba en la parte que se dio la batalla, adonde para memoria fuesen desollados todos los cuerpos de los muertos y que inchiesen los cueros de ceniza o de paja, de tal manera que la forma humana pareciese de ellos haciéndoles de mil maneras; porque a unos, pareciendo hombres, de su mismo vientre salía un atambor y con sus manos hacía[n] muestra de lo tocar; otros ponían con flautas en las bocas. De esta suerte y de otras estuvieron hasta que los españoles entraron en el Cuzco. Pero Alonso Carrasco y Juan de

Pancorvo, conquistadores antiguos, me contaron a mí de la manera que vieron estos cueros de ceniza, y otros muchos de los que entraron con Pizarro y Almagro en el Cuzco (155).

Para justificar los sentimientos de sorpresa y confusión que experimenta Cieza de León al narrar este episodio increíble, éste considera necesario reiterar la veracidad de su relato, por lo que apela a la autoridad testimonial de los conquistadores antiguos.

El cuerpo abierto y deformado que es para el cronista motivo de horror y extrañeza está relacionado con lo grotesco. Wolfgang Kayser explica este concepto y lo asocia con aquello que causa malestar debido a que convoca a lo absurdo y a lo incomprendible. De acuerdo con Kayser:

By the word *grotesco* the Renaissance, which used to designate a specific ornamental style suggested by antiquity, understood not only something playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one —a world in which the realm of inanimate things is no longer separated from those of plants, animals, and human beings, and where laws of statics, symmetry, and proportion are no longer valid. (21)

Al narrar sobre estos cuerpos que se alejan del ideal armónico, Cieza de León ni siquiera pone en duda la veracidad de lo que le contaron. Por el contrario, su respuesta a este ritual es la clasificación sistemática: la creación, según sus creencias y su concepción de la realidad, de categorías de ordenamiento que a la vez que cuestionan el desorden y lo explican, mediante el barbarismo, intentan restaurar el orden.

En consecuencia, en el relato del cronista el cuerpo deja de ser sujeto y pasa a convertirse en objeto. Más aún, el cuerpo adquiere un mayor grado de objetivización en

este discurso del horror con el que Cieza de León intenta asociar a las manifestaciones rituales indígenas. Al relacionarlas con lo monstruoso, lo salvaje y lo incivilizado y presentarlas a una audiencia europea consumista, ávida de historias insólitas, no únicamente define la otredad andina, sino que plantea la justificación para suplantar sus costumbres. De esta manera, lo grotesco, entra en el discurso europeo para defender las acciones de los colonizadores. El cuerpo grotesco, al que se refieren Cieza de León, es el exacto opuesto del cuerpo mediador ascético que propone el cristianismo. Además, contradice la idea del cuerpo civilizado renacentista del Viejo Mundo. Así, aunque el cronista en varias instancias destaca con admiración los avances administrativos y políticos de los Incas, sus interpretaciones de las manifestaciones ritualísticas contribuyen a abrir aún más la brecha entre los habitantes del Nuevo Mundo y los europeos.

En las crónicas estudiadas, el cuerpo no deja de ser un objeto de poder doble: lo usan los nativos como espacio de disciplinamiento y cuando estos pierden el control sobre su propia historia, en cambio, los españoles en sus escritos se apropian de él para por medio de lo grotesco promover otra forma de poder y legalizar sus acciones. El cuerpo del individuo que se presenta en las crónicas literalmente violado, alterado, separado de su unidad mantiene una estrecha relación con el desorden y la final destrucción del Imperio. De esta manera el cuerpo físico tiene un valor simbólico que puede ser trasladado al cuerpo político y social del reino. Consecuentemente, el cuerpo como alegoría del orden y del desorden en las crónicas que he mencionado está estrechamente relacionado al ritual y, por ende, a la música y se constituye en el principal medio de clasificación de lo bueno y lo malo, lo civilizado y lo salvaje. Así, llega a

operar dentro de los sistemas occidentales de conocimiento para justificar un sinnúmero de creencias filosóficas, económicas y culturales que a su vez justifican el colonialismo.

Capítulo II

Hacia la creación de una sociedad armónica: la construcción de la alteridad en la región andina en el discurso religioso de los siglos XVI y XVII

Entre los hombres que llegaron con Francisco Pizarro se hallaba un soldado de a pie llamado Miguel de Estete (1507- ¿?); pocos años más tarde, probablemente en 1535, escribió el relato de sus andanzas que lo titularía *El descubrimiento y la conquista del Perú*.¹⁸ En esta obra narra las primeras impresiones que tuvieron los españoles de los nativos de la isla Puna, ubicada en el Golfo de Guayaquil en lo que actualmente es Ecuador. Estete dice que: “Llegada a la dicha isla toda la gente y caballos se desembarcó, y el señor de ella con mucha gente y danzas y maneras de música, que ellos usan de flautas y atambores, haciendo del amigo, los salió a recibir y a traer muchas maneras de pescados y mantenimientos, que de éstos había asaz en la dicha isla” (120-21). En esta descripción tanto los ritmos como los instrumentos contribuyen a la creación del ideario europeo de lo exótico y lo abundante.

En el trabajo de Estete la música, al igual que la comida, forma parte del ritual de bienvenida y de ahí en adelante constituirá un elemento fundamental en la construcción de la alteridad. El sonido será un gran componente en la distancia que los europeos crearán entre las dos culturas. Michel de Certeau argumenta que en las relaciones de viajes se establece la otredad en base a la diferencia. Esta se construye a través de un discurso cultural determinado (*Heterologies* 69). De Certeau explica además los elementos que reafirman la alteridad: “This *a priori* of difference, the postulate of voyage, results in a rhetoric of distance in travel accounts. It is illustrated by a series of surprises and intervals (monsters, storms, lapses of time, etc.) which at the same time

substantiate the alterity of the savage, and empower the text to speak from elsewhere and command belief” (*Heterologies* 69). Para la época en la que Estete escribe su narración, alrededor de 1535, ya no eran novedosos los relatos en los que figuraban monstruos, sirenas, y descripciones del paraíso terrenal como en los escritos de Colón. En cambio, el autor construye la diferencia, lo no civilizado, por medio de la crítica y la censura de los aspectos culturales autóctonos. Entonces, los elementos de sorpresa de los que habla de Certeau, en la crónica en cuestión más bien tienen que ver con la disonancia que provocan a los sentidos los primeros sonidos que escuchan y las construcciones arquitectónicas que ven.

Estete relata la entrada del ejército del que forma parte a Cajamarca donde encuentran por primera vez a Atahualpa. Dice el soldado que en medio de la tensión de este acontecimiento, los españoles se hallaban alerta cuando irrumpió la magnífica delegación del soberano en medio de la plaza. El autor manifiesta que arribaron:

...hasta trescientos hombres como mozos de espuelas, con sus arcos y flechas en las manos, cantando con un cantar no nada gracioso para los que lo oíamos; antes espantoso, porque parecía cosa infernal; y dieron una vuelta a aquella mezquita amagando al suelo con las manos, a limpiar lo que por él estaba, de lo que había poca necesidad, porque los del pueblo le tenían bien barrido para cuando entrase (126).

El ritual de entrada del Inca y su corte es para el letrado una extensión de la reconquista, no sólo degrada a la música al calificarla deliberadamente como infernal, sino que manipula la visión de lo arquitectónico para convertir el templo sagrado del Inca en una mezquita. Para el cronista, la imposibilidad de entender la cosmovisión andina lo obliga a

tomar referentes próximos a su imaginario que están muy ligados al discurso político y religioso de su entorno.¹⁹

Si la música, y la cultura andina en general, causa a los españoles una sensación de desconcierto, este sentimiento es recíproco; lo no familiar también es motivo de confusión para los aborígenes en el contexto del enfrentamiento. Estete sigue el relato y cuenta que salieron al recibimiento del soberano Inca: Pizarro con su intérprete Felipillo y Fray Vicente Valverde con una Biblia. El cronista reproduce el “diálogo” entre Valverde y Atahualpa:

[Valverde] le comenzó a decir cosas de la Sagrada Escritura y que Nuestro Señor Jesucristo mandaba que entre los suyos no hubiese guerra ni discordia sino toda paz; y que él en su nombre así se lo pedía y requería... a las cuales palabras y otras muchas que el fraile le dijo, él estuvo callado sin volver respuesta; y tornándole a decir que mirase lo que Dios mandaba, lo cual estaba en aquel libro que llevaba en la mano escrito, admirándose, a mi parecer, más de la escritura que de lo escrito en ella, le pidió el libro, y le abrió y le ojeó, mirando el molde y la orden de él y después de visto le arrojó por entre la gente, con mucha ira y el rostro muy encarnizado... (127)

La admiración por la escritura a la que se refiere el autor y el hecho de que ésta no comunica nada al soberano es el inicio de una barrera cultural que desde el punto de vista eurocéntrico servirá para establecer nuevas jerarquías. Este hecho, al que Antonio Cornejo Polar llama “el <<grado cero>> de la relación entre una cultura oral y otra escrita” (*Escribir en el aire* 36), marca el inicio de un abrupto cambio en la sociedad andina. En el sentido más inmediato, el “rechazo” al Libro Sagrado conlleva importantes

consecuencias para la definición de la otredad que a partir de entonces será identificada con la idolatría. Pierre Duviols argumenta que: “*Idolatría* se usa a menudo como equivalente, aunque no sinónimo, de *politeísmo*, *paganismo* o *gentilismo*, porque estas palabras designan actitudes religiosas que implican la idolatría. A raíz de la Conquista, los pueblos de los Andes, como todos los de las Indias Occidentales, entraron en la categoría cristiana de los idólatras” (*Procesos y visitas* 21).

La idolatría fue a partir de entonces el arma en la que se escudaron los recién llegados para tratar de explicar este espacio de encuentro, “the contact zone” como lo llama Mary Louis Pratt. Además, sirvió para justificar la legalidad de su presencia y sus acciones en la región Andina. Ante la interpretación de la actuación de Atahualpa como blasfema y provocativa, los españoles enardecidos e incapaces de aceptar las diferencias culturales clamaron venganza. Girolamo Benzoni (1518- ¿?) al narrar la historia del ataque a los nativos cuenta que:

Francisco Pizarro, desplegadas las banderas, dio la señal de batalla. Así se disparó la primera andanada de artillería; y luego vinieron los caballos con sonajeras en el cuello y las patas, cuyo estrépito nuevo y grande, se unió al de las trompetas y tambores, echando enseguida mano a las armas atacaron a los indios, los cuales aturdidos por tantas novedades, tan feroces animales y tan cortantes fierros comenzaron a desbandarse huyendo en feroz desorden... (190)²⁰

Del encuentro-enfrentamiento visto desde la utilidad de los instrumentos musicales, se deduce que tanto los aborígenes como los extranjeros se valen de ellos en diversas formas. Los primeros los emplean dentro de los rituales de bienvenida, a menudo mal entendidos por los españoles. Esos últimos, en cambio, aprovechan de todos los recursos

para generar miedo. Así, no son suficientes los animales novedosos para los andinos, sino que también se ayudan de los instrumentos de percusión para incitar a la violencia. Se produce entonces una controvertida desarmonía entre las palabras predicadas por Valverde y el ataque feroz que termina con la vida de Atahualpa y la subsiguiente dominación del Imperio.

La música, por ser parte fundamental en los ritos, la guerra y la misma vida diaria de los habitantes andinos formó parte del conflicto social y de las controversias ideológicas que resultaron del encuentro de las dos culturas. Las primeras impresiones que dejaron los cronistas en sus escritos son fundamentales porque constituyeron el punto de partida para la construcción de la otredad americana. En esta construcción, como lo demuestra Estete con la idolatría, se impone el discurso religioso católico vigente en el siglo XVI en occidente. Consecuentemente, las primeras crónicas y demás documentos sobre la región Andina que se producen en los años recientes del arribo de los europeos son el prelude del debate político- filosófico que cuestiona y que por otra parte defiende la legalidad de la colonización. Si quienes equiparaban la otredad a la idolatría se escudaban en el discurso religioso para justificar los actos de violencia, como lo demuestra el asesinato de Atahualpa, al mismo tiempo apareció un segundo grupo que reaccionó y denunció las injusticias cometidas por sus coterráneos. Políticamente, estas voces disidentes pusieron en entredicho la empresa colonizadora y con ello surgía la amenaza a la economía del imperio más poderoso de aquella época.

Este capítulo está dedicado al discurso religioso predominante durante los siglos XVI y XVII, especialmente a los documentos producidos por la clase clerical con el fin de facilitar la evangelización y justificar la presencia española en el Nuevo Mundo. Estos

escritos, si bien apoyados en su mayoría en la retórica etnocéntrica de los primeros cronistas, son de carácter más pragmático y apuntan a la reconfiguración de las tradiciones andinas como estrategia para la total dominación del área. La famosa expresión de los españoles “conocer para suplantar” es una consecuencia de la impotencia que éstos sentían ante la lentitud con que avanzaba el proceso de sometimiento de los nativos. No obstante, el planteamiento de los religiosos acerca de los métodos más acertados para el avance del cristianismo es muy heterogéneo y difiere de acuerdo a su propia experiencia y afinidad política. Por consiguiente, el primer grupo de este estudio corresponde a las obras que aparecieron ya en las primeras décadas de la ocupación española escritas en su mayoría por religiosos de diferentes órdenes con asistencia de informantes indígenas, cuya misión fue la de recoger las tradiciones autóctonas. Esta tarea fue parte de una extensa campaña de censura de las costumbres nativas que resultó en la fragmentación de los vínculos identitarios del mundo indígena. Los mencionados escritos son importantes porque señalan el camino de la progresiva pérdida de la cultura andina junto con la oralidad que la caracterizaba.

La necesidad de proteger los intereses de la corona impulsó a los letrados a la defensa de la política española en sus colonias americanas. Para ello, fue indispensable mostrar al mundo el estado salvaje en el que vivían los andinos, demonizando su música y sus demás expresiones culturales. De esta manera, los europeos se convertirían en redentores del mundo indígena. Obras como el *Manuscrito de Huarochirí* (1606-1608), escrita por informantes indígenas a instancias de Francisco de Ávila y *Fábulas y mitos de los Ingas* (1574), de Cristóbal de Molina, compilan las creencias, mitos, leyendas y actos de la vida diaria que los aborígenes transmitían a sus descendientes de generación en

generación. En este proceso de transcripción, las vivencias andinas sufren una evidente transformación de carácter debido a las malas interpretaciones y a las manipulaciones con fines políticos de que son objeto. Más importante aún, aunque menos claro, son las dinámicas de poder y resistencia que se complejizan debido al comportamiento indígena que mediante el disfraz de las tradiciones lograban engañar a los letrados. Es posible entonces asegurar que las formas de resistencia de los nativos no se dieron únicamente por medio de levantamientos y violencia, sino que como sucede en los casos de dominación, también se manifestaron en pequeñas tretas escondidas, o mejor dicho disimuladas en las actividades de la vida diaria. Tanto Ávila como sus coidearios generan instructivos para la conversión religiosa, la destrucción de los ídolos, la manera en que se debe realizar las visitas, los castigos que merecen quienes continúan venerando a sus dioses, etc.

El segundo grupo del presente estudio, en cambio, se dedica a explicar el origen, la historia y las costumbres de los nativos y los insertan dentro de un contexto filosófico más amplio, pues trazan un paralelo de éstos con los griegos y los romanos. Los pensadores que defendieron los derechos de los nativos se fijaron más que nada en el alto grado de desarrollo musical adquirido por los andinos desde la época pre-incaica; el progreso cultural, el canto, la variedad de instrumentos tanto de percusión como de viento y los rituales a los que acompañaban. Estos fueron precisamente algunos de los argumentos con los que autores como el dominico Bartolomé de las Casas, el jesuita José de Acosta y sus seguidores fundamentaron la defensa de los aborígenes. Sin oponerse a la colonización española de las tierras americanas, ellos apuntan a probar que los nativos no

carecían de moral y de razón, por lo que eran capaces de ser cristianizados prescindiendo de la violencia.

Aunque las obras de los dos pensadores hablan sobre los indígenas desde una perspectiva europea renacentista y sin incluir su voz, su visión es muy importante por dos aspectos; en primer lugar valoran las expresiones culturales andinas y contrariamente a sus detractores encuentran en ellas rasgos de civilidad. En segundo lugar, ya que sus proyectos también estaban encaminados a la cristianización de los nativos, fomentan las estrategias para su conversión utilizando ya no la violencia sino la música. De esta manera, tanto Las Casas como Acosta se convierten en los impulsores del proceso de transculturación.

Paralelamente al debate entre estas dos corrientes de pensamiento acerca de la política española en sus colonias americanas, se desarrolla un tercer tipo de obra. Me refiero a los escritos de los religiosos que se adentran en las regiones andinas más remotas para evangelizar a sus habitantes. Si bien los documentos que detallan los procesos de extirpación de idolatrías se dedican a narrar las tradiciones de los aborígenes y a trazar el camino para una conversión más efectiva, letrados como el agustino Miguel Cabello Valboa o el dominico fray Gaspar de Carvajal, en cambio, presentan en sus narrativas una experiencia más íntima de los viajeros. El discurso de la derrota que ofrece Cabello Valboa muestra fragmentos de la cotidianidad en el proceso de cristianización de los nativos y los recursos de los que se él y sus compañeros se valen para vencer el hambre, el miedo, la incertidumbre y la muerte. Para el canónigo “cantar los salmos del Señor en tierra ajena” es una forma de soportar las adversidades y lo desconocido; de la misma manera, ésta representa una conexión con la tierra y la cultura occidental a la que

pertenece. Además del relato de su viaje y sus aventuras, la obra de Cabello Valboa señala el camino para la transculturación musical que ya estaba en proceso.

Conocer las costumbres para eliminarlas: el rol de la música y la memoria en el proceso de reconfiguración de las tradiciones andinas

What is man, if he is always the place—and, at the same time, the result—of ceaseless divisions and caesurae? It is more urgent to work on these divisions, to ask in what way—within man—has man been separated from non-man, and the animal from the human, than it is to take positions on the great issues, on so-called human rights and values.

- Giorgio Agamben, *The Open, Man and Animal* (16).

La tarea de los letrados de dar a conocer las tierras encontradas en el Nuevo Mundo hizo que estos detallan en sus escritos todo tipo de información etnográfica. Sin embargo, la producción y reproducción de la alteridad americana, durante los siglos XVI y XVII están fundamentadas en las construcciones eurocéntricas de la subjetividad. Walter Mignolo basándose en la obra de Johannes Fabian *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, adapta el concepto de *denial of coevalness* para explicar la manera en que las concepciones de lo jerárquico y lo “diferente” se expresan en términos de distancia temporal. Por lo tanto, la carencia de escritura tal cual el modelo occidental, la falta de conocimientos sobre el cristianismo o la disparidad en avances tecnológicos concluyen en la ubicación de los nativos en una escala inferior. Según Mignolo el concepto de *denial of coevalness* contribuye a esclarecer “...the complicities between the replacement of the ‘other’ in space by the ‘other’ in time and, by the same

token, the articulation of cultural differences in chronological hierarchies” (*The Darker Side* xi). En la región andina la construcción europea de la otredad está estrechamente asociada a los discursos religiosos. Consecuentemente, el cristianismo se convirtió en el principal argumento político para legitimar la colonización de América. No obstante, este fue para los españoles uno de los aspectos más difíciles de instaurar y controlar.

Dentro de las leyes de gobierno que las autoridades europeas establecieron para legislar sus nuevos dominios se hallaba la prohibición de que los aborígenes sigan celebrando sus prácticas religiosas. La continua censura y escrutinio de los rituales, de las celebraciones ancestrales y de la veneración de sus dioses, así como la fuerte insistencia a que los nativos acepten el catolicismo hizo que éstos, conscientes del desbalance de poder, utilizaran ciertas tretas para seguir manteniendo sus tradiciones. Sin embargo, su comportamiento no pasó por desapercibido para la administración española; de este modo, las autoridades eclesiásticas en su afán de corregirlo empezaron una desmedida persecución. Así, desde la primera década del asentamiento español ya se produjeron documentos que informaban al rey sobre la necesidad de reprimir los cultos autóctonos junto con la recomendación para la creación de organismos de vigilancia competentes; su misión sería la de controlar y erradicar las idolatrías.²¹

De esta manera, en 1551 se celebró el Primer Concilio Limense cuyo objetivo fue el de elaborar una serie de documentos dedicados exclusivamente a proveer de los lineamientos para la instrucción religiosa que se necesitaba impartir a los aborígenes. También aquí se detallaba minuciosamente la manera en que debían ser conducidas las visitas de los sacerdotes y otras autoridades a los pueblos indígenas. Además, los instructivos se referían a los objetos que los visitantes tenían que buscar y destruir y

hasta a los castigos corporales que merecían quienes se negaban a acatar el nuevo orden. Los nativos, naturalmente descontentos por la situación política y social, y sobre todo preocupados por la destitución e inminente pérdida de su cultura cuestionaron la hegemonía forastera. Así nació el Taki Unquy, un movimiento indígena que apareció en los Andes a mediados del siglo XVI.²²

Según el *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv, Llamada Lengua Qqichua o del Inca* (1608) escrito por el jesuita Diego González de Holguín taquini, o taquicuni significa “cantar solo sin bailar o cantando bailar” (339), mientras que Onccoy quiere decir “enfermedad” (265) por lo que los españoles lo calificaron como el baile de la enfermedad. Este presentó preocupación a los europeos ya que se planteaba como un organismo de resistencia contra la invasión foránea e instaba a los andinos a desconocer las enseñanzas occidentales y volver a la veneración de sus propios dioses. El Taki Unquy combinaba elementos políticos, religiosos y culturales alarmantes para las instituciones coloniales que entre 1567 y 1568 se vieron en la obligación de celebrar el Segundo Concilio Limense.

Los documentos que se produjeron a raíz de este nuevo Concilio, como explica Henrique Urbano: “...retoman la idea de destruir las huacas y de colocar en su lugar cruces. Invitan a los sacerdotes, doctrineros o párrocos, a visitar todos los lugares de sus feligresías o parroquias, teniendo particular cuidado en detectar lo que se refiere a ritos prehispánicos” (*Estudio XXVII*). Simbólicamente, con la cruz los españoles pretendían desplazar la tradición de los nativos partiendo de lo visual para penetrar a un nivel más ideológico. Estas medidas se gestan como consecuencia de la manera disimulada en que los indígenas pretendían acatar las leyes hispanas. Según Pierre Duviols la preocupación

por un mayor control en esa época se debe a que: "... en esas fechas ya se superpone rituales paganos sobre los cristianos (culto a los muertos por Todos los Santos, ídolos escondidos entre las imágenes de los Santos en las procesiones de Corpus). También se enumeran algunos ritos frecuentes (deformaciones craneanas, perforación de orejas, ritos sexuales, etcétera)" (*Procesos y visitas* 23). Sin embargo, para los andinos las huacas que constituían sus objetos sagrados no podían ser reemplazadas por algo que para ellos carecía de sentido como la cruz cristiana.

Las huacas entonces representaban un gran obstáculo para el progreso de la evangelización en la región y pronto llegaron a ser identificadas con lo demoníaco y consecuentemente fueron asociadas con la idolatría. Sabine MacCormack dice que: "[f]or Andeans, by contrast, the *huacas* were givers of prosperity and life, while worship of Christian holy objects was, quite cogently, associated with death and the reversal and destruction of the established order" (984). La Iglesia, como artífice de la conquista, en su alianza con el orden civil elevó las creencias de los nativos a la categoría de crimen. Los castigos más típicos serían los azotamientos o alguna otra clase de humillación pública, e inclusive la cárcel.²³ De esta manera se intentó controlar las tretas de los indígenas que ponían en peligro la empresa colonizadora y acrecentaban la desesperación de las jerarquías.

Del resultado de estas visitas y averiguaciones han quedado varios documentos que narran el proceso y los resultados de las investigaciones para la "extirpación de idolatrías," como se la llamó. A pesar de que la persecución religiosa surgió desde las primeras décadas del arribo de los españoles a la región andina, las obras más importantes son relativamente tardías, pues datan de finales del siglo XVI y comienzos

del XVII. Hoy en día estos escritos son de radical importancia porque aunque fueron gestados desde una perspectiva etnocéntrica, en los informes, tratados, instructivos y demás obras de esta especie que los canónigos y sus ayudantes produjeron para una conversión más efectiva, recogieron la historia y las tradiciones andinas. No obstante, mediante la forma del discurso con que los autores se aproximan a la historia aborigen se puede ver las ansiedades de la época; no únicamente relacionadas con la conversión, sino también con preocupaciones político-económicas.

En los documentos que Luis Millones compiló sobre Cristóbal de Albornoz, considerado entre los más célebres de los extirpadores de idolatrías, que alrededor de 1569 y 1571 luchó para detener el avance del Taki Unquy, uno de los informantes alaba el trabajo del canónigo; éste a su vez define así el movimiento:

...el dicho canónigo Xpoual de Albornoz fue el primero que saco a la luz por su mucho (sic) cuidado y diligencia la seta y apostasia llamada Taquiungo en la cual dauan los yndios despues de bautizados en bailar y temblar andando a la rredonda y en aquel baile ynbocaban al demonio y a sus guacas e ydolos y en el bayle rrenegauan y apostatauan de la verdadera fee de Jusuxpo y de todas lax enseñança que auian rresciuido de los xpianos y sacerdotes...(79)

La descripción enfatiza en la treta de los aborígenes que por temor fingen aceptar el catolicismo, pero que una vez fuera del alcance de las autoridades españolas celebran sus rituales. En este caso se toma como ejemplo los festejos que ocurren precisamente después del bautizo, el primer sacramento católico que marca la aceptación del cristianismo.

Otro factor a considerarse es la manipulación que sufre el vocabulario, como sucede con la palabra huaca que para los españoles es una prueba contundente de la idolatría de los nativos. El Inca Garcilaso explica la fuente de esta confusión y manifiesta que: “Particularmente nació este engaño de no saber los españoles las muchas y diversas significaciones que tiene este nombre huaca, el cual, pronunciada la última sílaba en lo alto del paladar, quiere decir ídolo, como Júpiter, Marte, Venus, y es nombre que no permite que de él se deduzca verbo para decir idolatrar” (101). Garcilaso reconoce que hay muchas acepciones para este término entre las más comunes destaca: cosa sagrada, ofrendas que se ofrecen al dios Sol, al que reconoce como único dios de los Incas. Adicionalmente, menciona que huaca se puede usar para referirse a un templo, o también para expresar algo fuera de lo normal como por ejemplo: “...a la mujer que pare dos de un vientre; a la madre y a los mellizos daban ese nombre por la estrañeza del parto y nacimiento; a la parida sacaban por las calles con gran fiesta y regocijo, y le ponían guirnaldas de flores con grandes bailes y cantares por su mucha fecundidad...” (102). Garcilaso añade que estos mal entendidos tienen que ver con los defectos propios de los procesos de compilación de testimonios en que caían los españoles que: “...por no saber la propiedad [sic] del lenguaje para saber pedir y recibir la relación de los indios, de cuya ñorancia [sic] ha nacido dar a los Incas muchos dioses...” (101). De esta manera, Garcilaso hace una conexión entre el significado de la palabra huaca y los fenómenos naturales, lo sobrenatural, lo divino e incluso lo cotidiano.

La eficacia de la conversión requería de un control más adecuado de los actos de la vida diaria de los nativos; para ello había que adentrarse en sus costumbres, sus mitos, conocer sus rituales, su música y lo que con ella querían significar. El visitador jesuita

Pablo José de Arriaga (1564-151), uno de los extirpadores de idolatrías que acompañó a Hernando de Avendaño y a Francisco de Ávila en diversas misiones destinadas a combatir el paganismo, en el prólogo de su obra habla sobre sus propósitos y manifiesta lo siguiente:

Aunque no va esta relación dividida en partes, se podría reducir a tres. La primera, qué ídolos y huacas tienen los indios, qué sacrificios y fiestas les hacen, qué ministros y sacerdotes, abusos y supersticiones tienen de su gentilidad, e idolatría, el día de hoy. La segunda, las causas de no haberse desarraigado entre los indios, pues son cristianos, e hijos y aun nietos de padres cristianos, y los remedios para extirpar las raíces de este mal. La tercera la práctica, muy en particular, de cómo se ha de hacer la visita para la extirpación de estas idolatrías. (8)²⁴

Arriaga se enfoca específicamente en las manifestaciones musicales autóctonas y hace notar el obstáculo que éstas representan mientras sigan al servicio de las antiguas costumbres. El letrado aconseja que:

...de aquí adelante por ningún caso ni color alguno, ni con ocasión de casamiento, fiesta del pueblo, ni en otra manera alguna, los indios e indias de este pueblo tocarán tamborinos ni bailarán, ni cantarán al uso antiguo, ni los bailes y cánticos que hasta aquí han cantado en su lengua materna, porque la experiencia ha enseñado que en los dichos cantares invocaban los nombres de sus huacas, malquis y del rayo, a quien adoraban, y al indio que esta constitución quebrantare le serán dados cien azotes y quitado el cabello con voz de pregonero que manifiesta su delito, y si fuere cacique el que bailare o cantare como dicho es, el cura y vicario de este pueblo escribirá la causa

y la remitirá al ilustrísimo señor arzobispo o a su provisor, con el dicho cacique culpado para que le castigue. (173-74)

El autor jesuita consciente de que mediante la música los aborígenes seguían manteniendo sus tradiciones al margen de las enseñanzas católicas eleva las costumbres nativas a la categoría de idolatría, pero más que eso las convierte en una cuestión legal penada mediante el castigo.

De esta manera, cada ocasión social se pone bajo un estricto escrutinio, y como resultado, ya no son únicamente las fiestas las que encierran peligro, sino también las labores cotidianas como la cosecha. Arriaga dice: "...cuando cogen las sementeras no bailarían el baile que llaman ayrihua, que es atando unas mazorcas de maíz en un palo, bailando con ellas, ni el baile que llaman ayja, ni huanca, ni tañerán con las succhas, y al que quebrantara esta constitución le serán dados cien azotes y estará preso una semana en la cárcel" (174). El maíz como símbolo de vida estaba asociado desde la época pre colonial con los mitos de la creación del hombre y por lo tanto con la jerarquía Inca; de ahí que las tradiciones con las que se lo asocia sean vistas como peligrosas.

Brian Bauer analiza la conexión entre los rituales de la siembra y la cosecha y su rol en la afirmación del poder en tiempo de los Incas. Según Bauer: "Agricultural production in the Andes took on the metaphor of warfare. The corn rituals of the Inca were performed with the elite draped in their finest war regalia, and the earth breaking itself was syncopated with joyous songs of agriculture and warfare" (333). De esta manera, las danzas y cantos al ser parte de los rituales más representativos de la cultura andina se convirtieron en el blanco de las persecuciones eclesiásticas. En este caso constituyen un peligro porque son parte de la memoria andina y de las antiguas

estructuras políticas y sociales y sobre todo porque están asociadas al poder jerárquico que los españoles estaban tratando de desplazar.

Bauer asocia los rituales agrícolas con las representaciones de la conquista de Manco Capac y Mama Huaco, los fundadores del imperio Inca (327). De acuerdo con el autor: "...within ancient stratified societies, myths and their ritual reenactments promote and perpetuate the divine nature of the elite by identifying them with organic powers of reproduction and by suggesting that the hierarchical system in which the society functioned was part of a natural order established at the beginning of human history" (327). Precisamente este nexo entre poder, mitología y ritual se ejemplifica en una de las leyendas creacionales narradas por el párroco y predicador general Cristóbal de Molina el cuzqueño, quien según Henrique Urbano fue también visitador de Cuzco y sus parroquias nombrado por el virrey Toledo (*Fábulas y mitos* 10-12).²⁵

Molina primeramente hace énfasis en la importancia de conocer los mitos andinos "...para entender donde tuvieron origen sus ydolatrías..." (49), y luego narra las formas de representación que usaron los nativos. Se refiere así a un diluvio que destruyó todo ser viviente:

...ecepto un hombre y una muger que quedaron en una caja de un atambor; y que al tiempo que se recogieron las aguas, el viento hechó a estos en *Tiahuanaco*, que será del Cuzco más de setenta leguas poco más o menos, y que el Hacedor de todas las cosas les mandó que allí quedasen por *mitimas* y que allí, en *Tiahuanaco*, el Hacedor enpeçó [a] hazer las jentes y naciones que en esta tierra ay; y haziendo de barro cada nación, pintándoles los trajes y vestidos que cada uno avía de traer y tener, y los que avían de traer cavellos con cavello, y los que

cortado, cortado el cavello, y que concludo, a cada nación dio la lengua que avía de hablar y los cantos que avían de cantar y las simientes y comidas que avían de sembrar. (50-51)

Las celebraciones agrícolas sirven entonces para reforzar lo mitológico y para acercar a los Incas a lo divino. En consecuencia, estos podrían imponer su cultura mediante el vestido, la comida, los cantos y demás formas de comportamiento.

Cabe notar además en la narración de Molina la relevancia del tambor; en el mundo andino este instrumento posee una distinción especial tanto en la celebración como en la guerra. En este caso está asociado con lo vital, con el origen de la vida, pues en la leyenda es una especie de vientre materno protector. Posiblemente esta analogía del tambor maternal tiene también que ver con lo que afirman varios cronistas acerca de su popularidad y uso entre los nativos. Arriaga por ejemplo, afirma que las celebraciones de las fiestas iban acompañadas de diversos instrumentos entre los que se hallaban:

“...grande suma de tamborinos, muy bien hechos, que apenas hay mujer que no traiga el suyo para los taquies y bailes... (22).

Tanto la música como los instrumentos, especialmente el tambor forman parte de otros mitos, así en el *Manuscrito de Huarochirí*, un documento compilado en la región del mismo nombre ubicada en la sierra del departamento de Lima, alrededor de 1606 y 1608 bajo el auspicio de Francisco de Ávila, se narra la historia de Huatyacuri. Se dice que éste fue hijo de Pariacaca uno de los dioses más importantes. En la fábula, Huatyacuri es un hombre muy pobre que por casualidad oye el diálogo entre un zorro que viene de la parte alta y otro zorro que viene de la parte baja. El zorro de arriba le cuenta al de abajo que hay un señor muy poderoso llamado Tamtañamca, que se hace pasar por

sabio y “que hace como si fuera *dios*” (36); éste padece de una enfermedad que ninguno de los amautas (sabios) ha podido curar. La causa de la enfermedad, dice el zorro de arriba, es que: “...a la parte vergonzosa de la mujer [de Tamtañamca] le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dió [sic] a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable...y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán” (36-37).

Con esta información Huatyacuri el pobre, va a visitar al poderoso Tamtañamca a quien le pide por recompensa la mano de su hija menor. Tamtañamca responde afirmativamente en medio de las burlas de los sabios y Huatyacuri logra curarlo. Sin embargo, el marido de la hija mayor no acepta tener por cuñado a un pobre como Huatyacuri y lo desafía a una competencia de beber y cantar. Huatyacuri asume el reto, pero antes va a donde su padre para pedirle consejo. Este le dice que:

Por la mañana, temprano, vendrán a verme un zorro y un zorrino con su mujer. Traerán chicha en un porongo [jarra pequeña], y también una tinya [tamborcillo]. Creyendo que eres un huanaco muerto, pondrán en el suelo la tinya y el porongo, luego empezarán a comerte. El zorro muy aturdido, dejará esas cosas en la tierra y también una antara [flauta de pan] y comenzarán a devorarte; entonces tú te levantarás, mostrándote como hombre que eres, y gritarás fuerte, como para que duela. Los animales huirán olvidándose de todo. Tú te llevarás el porongo y la tinya e irás a competir. (39)

Según la leyenda, una vez empezada la competencia el hombre rico cantó y bailó unas doscientas canciones acompañado de las mujeres, el pobre en cambio entró únicamente

con su mujer: “Y cuando el hombre cantó acompañándose con el tambor del zorrino, el mundo se movió. Y Huatyacuri ganó la competencia” (40). El tambor, presente en ambos fenómenos naturales ya no es sólo el que genera vida, sino que en el último caso es el causante del movimiento de la tierra, es decir de la destrucción.

En el mismo mito, la música y los instrumentos musicales, que están asociados con la tierra y las fuerzas de la naturaleza, también intervienen en la creación del arco iris. Entre los múltiples desafíos que le propone el cuñado rico a Huatyacuri, al que nunca puede vencer, está una competencia con pumas. Cuando el hombre pobre acudió a su padre solicitando ayuda, éste: “hizo aparecer, en la madrugada, un puma rojo del fondo de un manantial. Y con ese puma rojo estuvo Huatyacuri, mientras el otro cantaba; y cuando Huatyacuri, cantó con el puma rojo, apareció un arco en el cielo, lo que ahora se llama *arco cielo*, de colores, mientras cantaba” (40-41). La voz que proviene del interior del cuerpo se convierte en el génesis de un fenómeno natural que en la cosmología andina tiene varios significados. Sabine MacCormack explica uno de ellos: “In the Andes, the rainbow, like the *pachacuti*, indicated a new beginning or the reversal of a given order” (998). En este caso, más que explicar el origen del arco iris, el mito está relacionado con las tretas del héroe que en condiciones de desigualdad logra imponer su victoria a la vez que humilla al poderoso.

La relevancia de este relato, nacido contradictoria y controversialmente para borrar las memorias autóctonas y facilitar su conversión al cristianismo, es que preserva el ejemplo de un hombre desposeído, porque en ese tiempo como narra la leyenda: “Sólo reconocían como a curacas a los *ricos* y a los poderosos” (35). A pesar de las desventajas, el humilde Huatyacuri logra desenmascarar al falso sabio que se hacía adorar como a un

dios para luego casarse con su hija. Más tarde con su astucia vence en todos los obstáculos que le propone el arrogante cuñado, quien lo desprecia debido a su condición social. No es difícil entonces pensar en Huatyacuri como símbolo de resistencia que podría convertirse en ejemplo de la sociedad colonial oprimida. James C. Scott desarrolla el concepto de la insubordinación ideológica que se presenta en casos de opresión. Scott dice que:

Behind the scenes, though, they are likely to create and defend a social space in which offstage dissent to the official transcript of power relations may be voiced. The specific forms (for example, linguistic disguise, ritual codes...) this social spaces takes or the specific content of its dissent (for example, hopes of a returning prophet, ritual aggression via witchcraft, celebration of bandit heroes and resistance martyrs) are as unique as the particular culture and history of the actors in question require. (xi)

De esta forma, el *Manuscrito de Huarochirí* replica sucesos de poder y dominación, de estrategias y tácticas, y al hacerlo intenta reconfigurar la memoria andina mediante la destitución de sus héroes; pues como Huatyacuri en la historia que tiene que pasar por el escrutinio de las autoridades eclesiásticas, éstos adquieren características negativas. En este relato, oralidad y música están íntimamente relacionadas; tanto el canto como los instrumentos son parte de los mitos fundacionales que se transmitían verbalmente desde antes de la llegada de los españoles. José María Arguedas apunta que: “La música y la literatura oral fueron y son los medios de expresión predilectos del hombre andino. Dioses y héroes, símbolos de pueblos, realizan prodigios, vencen o son derrotados;

construyen acueductos y levantan andenes sobre los abismos, tocan instrumentos musicales” (12).

Las artes en el debate filosófico sobre la racionalidad de hombre andino

Si los letrados eclesiásticos aprovecharon de los mitos, leyendas, tradiciones y demás manifestaciones culturales andinas para desarrollar su argumento de la idolatría, otra corriente característica de los siglos XVI y XVII entra en el debate para cuestionar estos fundamentos. Así por ejemplo, fray Bartolomé de las Casas (1484-1566) por los mismos años en que se celebraba el Primer Concilio Limense en Perú se hallaba debatiendo en Valladolid con Juan Ginés de Sepúlveda, uno de los humanistas más eminentes de su tiempo.²⁶ La categorización y valoración de los nativos fueron el motivo de este apasionante encuentro. Alrededor de la misma época, las Casas se hallaba redactando en España la *Apologética historia sumaria*.²⁷ En esta obra el autor va más allá de narrar el origen y la historia de los nativos americanos y se centra en su racionalidad, su capacidad de organización social y política, y sus logros dentro del ámbito cultural. El padre Las Casas por medio de la misma lógica aristotélica de la que se valieron sus adversarios desarrolla un argumento con el propósito de desagraviar a los habitantes del Nuevo Mundo. Para ello dice que: “...declarará la disposición y habilidad natural [de los nativos] en lo tocante a los actos del entendimiento y a las otras potencias que al entendimiento sirven...” (*Apologética I* 115). Las Casas manifiesta así una contradicción con el sistema clasificatorio que los españoles habían delimitado para establecer la alteridad.

El letrado presenta argumentos que apuntan a considerar al hombre americano como un individuo enmarcado dentro de lo racional y lo moral. A esta propuesta acompaña el planteamiento de otras características como la prudencia, las costumbres, el gobierno. Finalmente añade que dará:

...noticia de la religión, ritos y supersticiones que tenían, como gentes desiertas de gracia divina y de verdadera doctrina. En todo lo cual se cotejará y haremos comparación destas a otras naciones del mundo, pasadas mayormente y también presentes, porque cognoscan los imperitos y cudiciosos que toman por achaque y color para las sojuzgar, robar y consumir, ser de bajo entendimiento, ser infieles, idólatras y de corruptas costumbres, no ser solas en el orbe, ni tampoco las peores que hobo en él...(Apologética I 115)

Si los extirpadores de idolatrías se empeñaban en conocer la cultura para suplantarla, el padre Las Casas propone, todo lo contrario, conocer la cultura para entenderla e inclusive valorarla. Esta vez ya no se trata únicamente de corregir el comportamiento de los nativos mediante la cristianización. Más bien, su objetivo es el de denunciar las acciones de los españoles que aprovecharon de las diferencias culturales para someter a los aborígenes, a la vez que los insta a enmendar sus acciones.

Siguiendo el sistema aristotélico, el autor estudia los componentes de una sociedad temporalmente perfecta, que debe estar constituida por: labradores, artesanos, guerreros, hombres ricos, sacerdotes, jueces y gobernantes (*Apologética I 242*). A través del estudio de esta organización política y social que rigió en el progreso de las civilizaciones occidentales antiguas, deduce que: “Persuadidos los hombre a vivir en comunidad, no es muy dificultoso inducillos a cognoscimiento de Dios y ejercicio de la

religión, y a vivir debajo de leyes y guardar la justicia y obediencia, entendiendo el bien que por esta vía se alcanza, exponer y aventurar cualquiera riesgo que se le pueda ofrecer por la conservación del bien público de su propia voluntad” (*Apologética I 249*). Para Las Casas, sin importar el estado de primitivismo social en el que se encuentre el hombre (tomando en cuenta que la escala de lo humano está determinada por las concepciones occidentales), es posible traerlo a la vida política, prescindiendo de la violencia. Una vez comprobada su propuesta, pasa a demostrar que las culturas americanas desde antes del arribo de los españoles no sólo que se condujeron mediante el tipo de organización propuesto por Aristóteles, sino que además de ninguna manera llegaron a ser peores que los romanos, los griegos o los egipcios.

En cuanto se refiere a la religiosidad de los habitantes del Nuevo Mundo, Las Casas se remonta igualmente a la antigüedad y de manera comparativa se concentra en dos aspectos; el primero es la necesidad natural que tiene el hombre de buscar a Dios, un ser que “puede suplir e remediar tantas y tan grandes faltas y necesidades..” (*Apologética I 380*), y añade que cuando el hombre por falta de una guía adecuada no puede hallar al Dios verdadero “...en apareciéndole alguna criatura que tenga alguna perfección del verdadero Dios, de necesidad la ha de aceptar, amar y tener y honrar...y ofrecelle aquel servicio que por razón natural cognosce pertencer a sólo Dios” (*Apologética I 380*). Por lo tanto, concluye que: “ningún hombre del mundo puede vivir sin algún Dios falso o verdadero, y por consiguiente, después que los hombres comenzaron a multiplicarse, nunca en el mundo faltó culto divino...” (*Apologética I 380*). Una vez que demuestra que el hombre es capaz de conocer naturalmente a Dios, ya sea este verdadero o falso, su segundo paso, que viene a ser consecuencia del primero, lo lleva a un análisis de la

idolatría. Esta se produce como un desvío de la religiosidad natural del hombre, y concluye que así como la religión también la idolatría es natural. Edmundo O’Gorman estudia el análisis de las Casas y explica que:

Establecida así la índole natural y no sobrenatural o demoníaca de la idolatría, Las Casas utiliza la tesis como fundamento de su argumentación. En primer lugar, porque así refuta a quienes pretenden ver en la religión de los indios la prueba de su incurable maldad y del abandono en que, por eso, los tenía Dios, y en segundo lugar, porque así puede compararla, en pie de igualdad, con las religiones practicadas por los pueblos del Viejo Mundo, para mostrar que, si bien era errónea, no era ni la única, ni la peor de cuantas ha habido. (*Apologética I XLV*)

Después de demostrar que tanto la religión como la idolatría son facultades naturales en el hombre, facultades que lo llevan a ser racional, las Casas presenta un panorama sobre la religiosidad del hombre americano.

En lo concerniente a la región andina, el fraile analiza algunas formas rituales de los Incas. Se refiere en particular a la manera en que éstos con sus mejores vestidos se concentraban en el Cuzco para adorar al sol. Unas vez reunidos dice que:

...estaban muy callando esperando que saliese el Sol, el cual, así como comenzaba a salir, comenzaban ellos a entonar con gran orden y concierto un canto, meneando cada uno dellos un pie a manera de compás, como nuestros cantores de canto de órgano. Y como el Sol se iba levantando, ellos entonaban su canto más alto, y al entonar, levantábase el Rey con grande autoridad y poníase en el principio de todos y era el primero que comenzaba el canto, y como decía, decían todos. E ya que había estado un poco en pie, volvíase a su

silla y allí estaba negociando y despachando a los que negocios traían; y algunas veces, de rato en rato, íbase a su coro, y estaba un poco cantando y volvíase a su silla y negociaba y proveía lo que ocurría ser necesario. Y cuanto el Sol se iba encumbrando hasta el Mediodía, tanto, levantaban ellos las voces; y de Mediodía abajo las iban ellos bajando, teniendo gran cuenta con lo que el Sol caminaba; y así estaban todos cantando desde quel Sol salía hasta que se ponía del todo. (*Apologética II* 238- 39)

En este fragmento las Casas pone de relieve el orden, que para los españoles de ese entonces constituye un símbolo de civilización, el mismo que se da no únicamente a nivel espacial o jerárquico, sino también a nivel musical. El autor da a entender que los cantos rituales se caracterizaban por el ritmo, es decir que éstos tenían una organización lógica y armoniosa. Destaca además la sucesión de voces corales, así como también toma en cuenta los silencios; no es menos importante la intensidad del sonido que es estrictamente proporcional a la posición del sol. Más aún, el autor equipara la manera de entonar la melodía y de marcar el compás a la de los cantores de canto de órgano dando indicios así de la existencia de la forma polifónica de la música ritual andina.

Las Casas es extensamente reconocido por su defensa a los nativos. Sus descripciones sobre la religión y demás tradiciones americanas apuntan a demostrar la racionalidad de los habitantes del Nuevo Mundo; sin embargo, sus estrategias de comparaciones culturales son problemáticas. Como dice O’Gorman éstas “cancelan [las] diferencias culturales a título de meras manifestaciones de momentos distintos de un desarrollo biológico que tiene que ser igual a todos” (*Apologética I* LXIV). O’Gorman critica al autor de la *Apologética* por haberse apegado más a un “...aristotelismo

escolástico puesto al servicio de los intereses universalistas de la comunidad cristiana...” (*Apologética I LXXVIII*). El crítico hace la distinción entre Las Casas y su contrincante Sepúlveda, quien se enmarcó dentro de un “...aristotelismo renacentista puesto al servicio de los intereses políticos del nacionalismo español” (*Apologética I LXXVIII*). El problema principal radica en que Las Casas no se aleja de la idea aristotélica de que existe un orden superior que se acerca más a la perfección y un orden inferior que espiritualmente necesitaba ser guiado por el primero.

Aunque el padre Las Casas redactó la *Apologética* en España y jamás estuvo en la región andina, sus ideas, así como las de sus seguidores fueron el fundamento de la controversia que hizo más extenso el debate filosófico acerca de la religión e idolatría de los pueblos andinos. Al igual que el dominico, sus partidarios veían en los indígenas aptitud para comprender la religión. Coincidiendo con este clima polémico llegó a Perú en 1572 el erudito jesuita José de Acosta (1540-1600). Acosta arribó en medio de un ambiente político bastante convulsionado: el gobierno del virrey Toledo, quien se caracterizó por el estricto control de los nativos y una ardua persecución de sus prácticas rituales. Durante su estadía en Perú, el jesuita se preocupó por los problemas de la evangelización de los indígenas y en 1582 tuvo oportunidad de expresar sus opiniones al ser nombrado teólogo consultor del Tercer Concilio Limense.²⁸

Entre 1575 y 1576 escribió en latín *De Procuranda Indorum Salute*, que fue traducida al español en 1588 como *Predicación del Evangelio en las Indias*. En esta obra Acosta divide a las naciones bárbaras en tres categorías, así:

La primera es la de aquellos que no se apartan demasiado de la recta razón...y a ella pertenecen los que tienen república estable, leyes públicas, ciudades

fortificadas, magistrados obedecidos y lo que más importa, uso y conocimiento de las letras...

En la segunda clase incluyo los bárbaros, que aunque no llegaron a alcanzar el uso de la escritura, ni los conocimientos filosóficos o civiles, sin embargo tienen su república y magistrados ciertos, y asentos o poblaciones estables, donde guardan manera de policía, y orden de ejércitos y capitanes, y finalmente alguna forma solemne de culto religioso. (46)

Según Acosta, en este segundo grupo estarían los mexicanos y peruanos "...cuyos imperios y repúblicas, leyes e instituciones son verdaderamente dignos de admiración" (46). En su argumento señala la manera notable con la que los andinos sustituyeron a la escritura, aprecia la forma en que fueron capaces de conservar la historia, las tradiciones, las leyes e inclusive alaba la exactitud de las fórmulas de cálculo indígenas. Lo único que parece separar a este hombre de la primera clase es que: "...guardan tanta monstruosidad de ritos, costumbres y leyes, y hay entre los súbditos tanta licencia de desmandarse, que si no son constreñidos por un poder superior, con dificultad recibirán la luz del evangelio, y tomarán costumbres dignas de hombres, y si lo hicieren, no se juzga que perseverarán en ellas..." (47). Finalmente, a la tercera clase de bárbaros dice que pertenecen los hombres sin ley, los que viven como fieras (47). Este argumento es consistente con su obra más difundida la *Historia Natural y Moral de las Indias*, que la escribió según Raúl Porras Barrenechea en Perú y en España y que apareció en 1590 (298).

La *Historia Natural y Moral de las Indias*, se fundamenta en la experiencia del autor en el territorio andino primero y más tarde en México. En Perú, en su calidad de

religioso visitó diversos pueblos y conoció la realidad de los nativos. Por lo tanto el mismo autor dice que su obra es producto de la necesidad que siente de:

...deshacer la falsa opinión, que comúnmente se tiene de ellos [los nativos], como de gente bruta y bestial, y sin entendimiento, ó tan corto, que apenas merece ese nombre: del cual engaño se sigue hacerles muchos y muy notables agravios, sirviéndose de ellos poco menos que de animales y despreciando cualquier género de respeto que se les tenga. Que es tan vulgar y tan pernicioso engaño, como saben bien los que con algún celo y consideración han andado entre ellos, y visto y sabido sus secretos y avisos, y juntamente el poco caso que de todos ellos hacen los que piensan que saben mucho, que son de ordinario los más necios y más confiados de sí. (*Historia Natural* 141-42)

Al igual que el padre Las Casas, Acosta traza un paralelo entre las culturas antiguas como la griega y la romana y concluye que si las civilizaciones de los nativos "...se refirieran en tiempos de Romanos ó Griegos, fueran sus leyes y gobierno estimado. Mas como sin saber nada de esto, entramos por la espada, sin oírles, ni entenderles, no nos parece que merecen reputacion las cosas de los Indios..." (*Historia Natural* 142). Acosta se refiere a la mirada etnocéntrica con la que se juzgaba a la cultura americana y a la manera de construcción de la alteridad.

El autor jesuita habla de los rituales de los aborígenes y cuenta que en el Perú presencié diversas celebraciones las que: "...ordinariamente eran todas con sonido, paso y compás muy espacioso y flemático" (*Historia Natural* 225). Acosta como Las Casas antes, reconoce la capacidad musical de los nativos no sólo en cuestión de ritmo, sino

también en la creación de armonía por medio de la voz y de los instrumentos. Menciona además:

Tañen diversos instrumentos para estas danzas: unas como flautillas ó cañutillos: otros, como atambores: otros, como caracoles: lo mas ordinario es en voz cantar todos, yendo uno ó dos diciendo sus poesías, y acudiendo los demás á responder con el pie de la copla. Algunos de estos romances eran muy artificiosos. y contenían historia: otros eran llenos de superstición: otros eran puros disparates. (*Historia Natural* 225)

Acosta, contrariamente a los extirpadores de idolatrías que creen ver en los rituales indígenas ruidos infernales, valora la cultura, la poesía y el canto de los andinos. Así mismo, señala que los españoles conocedores del gusto de los nativos por la música y conscientes de sus capacidades: "...han probado ponerles las cosas de nuestra santa Fé en su modo de canto, y es cosa grande el provecho que se halla, porque con el gusto del canto y tonada están dias enteros oyendo y repitiendo sin cansarse" (*Historia Natural* 225). Se reconoce de este modo el proceso de suplantación cultural y la necesidad de poner en práctica la mismas tradiciones de los nativos para obligarlos a aceptar la religión católica.

De manera similar a Las Casas, Acosta critica la violencia con la que sus coterráneos imponen su cultura en el Nuevo Mundo. Este factor lo lleva a abogar por métodos más pacíficos como el aprovechamiento del talento musical de los nativos. Walter Mignolo en el estudio de la traducción al inglés de la obra de Acosta *Historia natural y moral de las Indias*, habla de la manera en que la formación renacentista del

autor y sus contemporáneos impactó en sus perspectivas del Nuevo Mundo. Mignolo asegura que:

As a Renaissance scholar, Acosta was trained in Greek philosophy, Latin rhetoric, and Christian theology. And, like many other great intellectuals of the time, for instance the Dominican Fray Bartolomé de las Casas or the Franciscan Fray Bernardino de Sahagún, he was at the intersection of classical scholarship and new discoveries. Acosta's book should be read, therefore, as one of the many efforts, but certainly also one of the most brilliant, to make sense of the novelty of lands, people, religious practices, and methods of social organization that had been unknown to the Greek philosophers, Latin rhetoricians, and Christian theologians. (*Introduction XIX-XX*)

En realidad, a pesar de que tanto Las Casas como Acosta contribuyeron con sus obras a ubicar a América en el imaginario europeo, por otra parte, su formación renacentista no les permite alejarse de la tradición intelectual europea y logra que sus obras sean leídas "...within the confines of Spanish history and its Roman and Greek antecedents. It was, in other words, read within the confines of the colonial histories framed from the perspective of the national ideology that came after the colonial period" (*Introduction XXV*).²⁹ Por lo tanto a pesar de que ambos autores se empeñan en demostrar la racionalidad de los nativos, ninguno de los dos valora la cultura aborigen por sus propios méritos.

Su intención al definir la otredad y ubicarla dentro de los esquemas occidentales está siempre en un plano relacional. Cuando equiparan al hombre americano a las civilizaciones más antiguas como la griega o la romana, ellos tratan de explicar y/o

justificar su barbarismo; así mismo si se lo compara con las culturas más avanzadas es para denotar su inferioridad y la necesidad de normar su comportamiento mediante la evangelización. La música sería para ellos el medio más adecuado para lograr este objetivo ya que reconocen la facilidad que los nativos tienen para la armonía, el ritmo, la melodía y sobre todo para la interpretación de instrumentos. Según el mismo Acosta el proceso de una evangelización pacífica consistiría en poner "... en su lengua composiciones y tonadas nuestras, como de octavas y canciones, de romances, de redondillas, y es maravilla cuán bien las toman los Indios, y cuanto gustan: es cierto gran medio éste, y muy necesario para esta gente" (*Historia natural* 225-26). A diferencia de los primeros cronistas que construyeron la alteridad mediante la música a la que calificaron de infernal, para ambos religiosos esta se convirtió en el instrumento mediante el cual lo salvaje entraría en la categoría de lo humano y la alteridad se convertiría en mismidad.

Giorgio Agamben habla de la división de lo humano y lo no humano cuando se refiere al concepto de la "anthropological machine." Para Agamben la máquina antropológica premoderna que comienza con Aristóteles y se desarrolla hasta Linnaeus tiene la función de animalizar lo humano. Este es un proceso de exclusión en el que el humano animalizado, llámese esclavo, bárbaro, o en el caso de este estudio idólatra, se constituye en un ente periférico, infantilizado y por lo tanto inferior en el orden jerárquico (33-38). Precisamente mediante estas estructuras de orden antropológico, de la que los autores que escribieron sobre América en la época colonial no pudieron nunca desligarse, puede ser entendida la construcción de la alteridad. Las categorías de salvajismo e idolatría con que los primeros letrados de este estudio caracterizaban a los

aborígenes no constituyen en realidad el lado opuesto de los epítetos infantilizadores: pobres y mansos corderos indefensos utilizados por Las Casas para referirse a los nativos en cuanto a la manera de construir la alteridad. Convencer u obligar a los nativos a aceptar el cristianismo por cualquier método ya sea utilizando la fuerza o por vía pacífica, construir una comunidad basada en una fe común significó transformar la identidad americana. Una transformación en la que aunque hipotéticamente todos se hallaban hermanados bajo la bandera del cristianismo nunca pudo borrar las jerarquías sino que las puso más en evidencia.

Cantando los Salmos del Señor en tierra ajena: nostalgia, religiosidad y transculturación en el camino hacia la evangelización de la región andina.

En el último cuarto del siglo XVI ya se habían realizado en Lima tres Concilios, uno de los gobiernos más represivos, el del virrey Francisco de Toledo había terminado, y los debates y críticas sobre la política española en sus colonias americanas estaban en su máximo apogeo.³⁰ En medio de este ambiente aparece una obra que narra de forma pragmática el proceso de evangelización. Si los tratados para la extirpación de idolatrías o los escritos que intentaban compilar la historia de los Incas para criticarlos o para asumir su defensa en muchos casos eran más teóricos, *Verdadera descripción de la provincia de Esmeraldas*, del agustino Miguel Cabello Valboa narra detalladamente las vivencias y contradicciones del proceso de conquista espiritual. El cronista relata los acontecimientos de su viaje de pacificación en el territorio que hoy corresponde a Ecuador. Según Jacinto Jijón y Caamaño, el religioso permaneció en territorio ecuatoriano "...por lo menos, tres años y medio- Julio de 1577- Enero de 1581..." (VI); la relación de este viaje la terminó

en 1583. Aunque los datos biográficos y bibliográficos que se conocen de Cabello Valboa son escasos, Jijón y Caamaño asegura que éste “...es un escritor del Siglo de Oro, que maneja con soltura la prosa castellana, que verbosa y redundante, se eleva en algunas páginas, a altísimos niveles de elocuencia y poesía...” (XI).

El trabajo de Cabello Valboa es relevante para este estudio porque constituye parte del debate de la forma de impartir la doctrina cristiana a los nativos desde la experiencia del misionero. Tanto en el autor como en sus escritos se puede dilucidar las controversias de la época; por una parte, las vivencias del cronista lo llevaron a redactar su obra más reconocida: la *Miscelánea Antártica*. Esta fue terminada en 1586, tres años más tarde que *Verdadera descripción de la provincia de Esmeraldas*. En la *Miscelánea* el autor se alinea decididamente al pensamiento intelectual de quienes abogaban por un trato más humano para los nativos. Francisco Carrillo dice de la obra: “Con paciente erudición Cabello Valboa se inscribe...entre los cronistas que buscan demostrar una relación directa entre el mundo bíblico y el de los antiguos americanos, tesis que entre algunos cronistas de Indias abona a favor de la racionalidad de los indios...” (60). Por otra parte, en la obra que analizaré en este trabajo al narrar todos los periplos de su viaje, el letrado resalta constantemente lo difícil y riesgoso de su empresa, a lo que se suma la desconfianza que siente hacia los nativos. En *Verdadera descripción de la provincia de Esmeraldas* Cabello Valboa construye la alteridad mediante el salvajismo de los aborígenes, quienes constantemente amenazan su vida y la de sus compañeros.

En este escrito, el letrado ya no se ocupa de dar lineamientos teóricos para una conversión efectiva como sus contemporáneos; tampoco priman en ella los ejemplos de hombría y heroísmo, característicos de la crónica soldadesca. Por el contrario, Cabello

Valboa narra la cotidianidad en el proceso de cristianización de los nativos, y se refiere al peligro, al hambre, la traición y hasta la muerte. Uno de los aspectos más relevantes de su relato es la manera en la que él y sus compañeros se valen del canto como un recurso de sobrevivencia que contribuye a superar los obstáculos y que a la vez los ayuda a conectarse con el mundo al que pertenecen. Precisamente en esta conexión con la cultura occidental que se da a través de la música, el cronista, al igual que Las Casas y Acosta construye la alteridad remontándose a las culturas antiguas. Por otra parte, el canto permite la creación de un ambiente más familiar y de esta manera el letrado transporta sus propios referentes culturales a una tierra desconocida.

Los escritos anteriores a la *Verdadera descripción de la provincia de Esmeraldas* dejan constancia de los primeros encuentros culturales en los que la música juega un papel ambivalente, pues unas veces es motivo de alabanza y otras de demonización. Los españoles al darse cuenta que para los nativos los instrumentos eran una forma de comunicación en tiempo de guerra, ya sea para anunciar el triunfo, la derrota, o la cercanía del enemigo, utilizaron sus mismas estrategias. Así por ejemplo Pedro Pizarro cuenta que cuando su primo, el conquistador Francisco Pizarro iba a entrar en el Cuzco por traición se le adelantó Hernando de Soto poniendo en peligro al resto del ejército español.³¹ Los nativos acorralaron a Soto y a media noche llegó Diego de Almagro a socorrerlo. El cronista narra las escenas del rescate en medio de la confusión y dice que:

... estando Almagro en lo alto para atinar dónde los españoles estaban y ellos supieran de su llegada, mandó tocar una trompeta que eraalconchel, y tocada, los españoles que estaban con Soto, bien afligidos, se alegraron y vinieron donde Almagro estaba, y esta trompeta se tocaba muchas veces esta noche á fin de q'

algunos españoles que atrás habían quedado cansados, atinasen donde estaba el Real de los cristianos. Pues oída los indios de guerra la trompeta, conocieron el socorro que había llegado... (60)

De esta manera, desde el inicio de la presencia de los españoles tanto la música como los instrumentos musicales forman parte del intercambio cultural en varias instancias, principalmente describen los primeros sonidos que escucharon los recién llegados. Además, este tipo de narraciones ponen de relieve la forma en que la música ayudó a los forasteros a expresar sus propios miedos, alegrías y hasta el recuerdo de un pasado más familiar. Si en la crónica soldadesca los momentos de desesperanza se resuelven casi siempre, como en el caso de Soto, con la llegada providencial y oportuna de ayuda, o hasta con la muerte heroica, en narraciones como *Verdadera descripción de la provincia de Esmeraldas*, los momentos de salvación tienen que ver con estímulos de tipo más espiritual.

En el testimonio de las aventuras de las campañas de pacificación de indios y negros en lo que hoy es la parte norte de Ecuador Cabello Valboa habla del hambre, las rivalidades entre los mismos españoles y otros percances que sufrió junto a sus compañeros de exploración por los territorios de la actual costa ecuatoriana.³² En un momento de incertidumbre cuando estaban asentados en las riberas del río Atacames, dice que para pasar el tiempo, uno de ellos, “Juan de Santa Cruz, dotado de buena gracia en tañer y cantar, tomando una mala acordada vihuela, canto (un) salmo...” (79). Los versos que el autor transcribe están basados en el Salmo 137, conocido en las versiones bíblicas contemporáneas como la “Balada del desterrado.” Durante el siglo XV y XVI diversos intelectuales europeos lo habrían dado a conocer como “Super flumina

Babylonis.” El poeta místico San Juan de la Cruz (1542-1591), por ejemplo, utilizó este motivo para uno de sus cantares que lleva el mismo nombre y su contemporáneo Tomás Luis de Victoria (1548 -1611), el célebre polifonista del Renacimiento español, compuso un motete estrenado en 1573 en Roma en una gran ceremonia ordenada por el Papa Gregorio XIII.

Hannibal Hamlin, en su estudio sobre la cultura del salmo en el Renacimiento inglés comenta sobre la manera en que este tipo de expresión logró adentrarse en el imaginario popular. Hamlin dice que: “The Reformation opened the door to both vernacular translation and individual interpretation of the Bible, and one of the immediate and lasting results was a widespread "psalm culture," in which poets, theologians, and devoted dilettantes produced hundreds of translations, paraphrases, and adaptations of the psalms, as well as meditations, sermons, and commentaries” (225). Debido a su amplia difusión no parece entonces nada raro que el cronista lo inserte en su narrativa tanto para reflejar las relaciones de antagonismo, así como para establecer nexos entre los babilonios y los habitantes andinos.

La “Balada del desterrado” se refiere a la época de la esclavitud de los judíos en Babilonia en el siglo VI a.C. En la introducción, la voz narrativa expresa el dolor del pueblo al verse privado de libertad, sumado a una profunda añoranza por el suelo natal. A través de las descripciones poéticas del Salmo 137, Cabello Valboa crea una conexión entre las luchas colonizadoras a través de la cristianización, el sufrimiento de los españoles en una remota y desconocida tierra y la nostalgia por la patria lejana. No obstante, en este proceso reescribe el significado de la relación dominador-dominado presentada en el Salmo, invirtiéndola. Pues si los israelitas fueron esclavizados por los

poderoso babilonios idólatras, en el contexto de la conquista, los “piadosos” españoles son los que tienen el poder, el conocimiento y la capacidad de someter a los nativos americanos. Estos últimos en cambio, pasarán a ser sinónimos de debilidad y lujuria.

De esta manera, la construcción que hace el autor de la subjetividad andina está asociada al paganismo de los babilonios. En la dedicatoria al presidente de las Charcas Juan López de Cepeda, el autor aclara que escribió su obra por mandato y que su propósito es: “...que vuestra señoría entienda muy de raíz [sic] lo que es aquella provincia de las Esmeraldas y lo que en sí contiene, porque entendido, sea servido vuestra señoría, de limpiar las lágrimas de su justo llanto por haberse hecho Babilonia de abominaciones, la que merecía ser habitación de bautizados e cristianos....” (33).

Analizando este caso desde el concepto de *denial of coevalness* planteado por Mignolo, es evidente el paralelismo entre los habitantes andinos y los babilónicos. Paralelismo que no está únicamente destinado a poner de manifiesto su carácter idolátrico; sino también a ubicar a los primeros en una escala cronológica muy inferior a la del los europeos del siglo XVI, posibilitando de esta manera el establecimiento de un orden jerárquico.

En los primeros versos que sirven como introducción al Salmo, la voz poética relata el estado de ánimo del pueblo israelita y manifiesta:

Sobre las babilónicas corrientes,
no para descansar nos asentamos,
nuestros cansados ojos echos fuentes,
con lágrimas su curso acrecentamos;
en lugares tan tristes, pesarosos,
cuando de ti, oh Sión, nos acordamos... (79)

Se describe así la melancolía y la importancia de la memoria, como estados ligados a lo espiritual. En cambio en el caso de Cabello Valboa y sus compañeros de exploración el canto será una manera de mitigar el hambre y el miedo como lo dirá al final de la interpretación de Santa Cruz que el autor transcribe: “Con tales ocupaciones nos entreteníamos con no pequeño temor de la hambre, cuya amarilla cara se mostraba ya en las de mis compañeros, cuando no pensadamente, una mañana, aparecieron a la boca de un estero... casi cincuenta indios, y una canoa barada en tierra, dos tiros de arcabuces de nosotros, y comenzamos a avivar nuestra muerta esperanza...”(80).

Para los israelitas cautivos el Salmo provoca reposo y consuelo para el alma a través del recuerdo; por el contrario, en el contexto de la conquista los españoles se valdrán de él para olvidar lo que le falta al cuerpo: seguridad y alimento. Irónicamente, en una nota al Salmo 137 de la Biblia hebrea dice que éste “...se recita antes del *Birkat Hamazón* (plegaria de agradecimiento por los alimentos), después de haber finalizado la comida, como una manera de enfatizar, ahora que estamos satisfechos, que nuestros ojos están siempre dirigidos hacia Tzión, hacia Ierushaláim –donde la Tierra se conecta con el Cielo– ...(181a).³³ Así como los hebreos se acercan a lo divino a través de la memoria de Jerusalén, el cronista se remonta a las tradiciones cristianas existentes en su cultura como un símbolo de identidad. De esta manera, Cabello Valboa sienta las bases para la distancia correspondiente con que marca las manifestaciones culturales españolas y el paganismo de los habitantes andinos.

Después de la introducción y partir del verso 19 la voz poética presenta el juramento del pueblo fiel de no olvidar ni a su tierra ni sus costumbres. El siguiente sexteto ilustra esta promesa:

Si yo jamás de ti, pueblo querido,
madre Jerusalén, fuere olvidado,
mi diestra ponga, en mi, perpetuo olvido
y en mi paladar ronco y cansado,
mi adelgazada lengua sea pegada,
cuando de mi memoria te haya echado.” (79)

Así como los israelitas, sin importar el sufrimiento, prefieren quedarse sin la mano derecha, o sin la facultad del habla si perdieran la memoria de su patria y de su religión, Cabello Balboa destaca en la narrativa la lucha por defender a España y expandir la fe católica. La importancia de preservar viva la memoria judía es paralela a la preocupación del misionero por mantener y fortalecer la cultura europeo- cristiana mediante su imposición en tierras ajenas y lejanas. Siguiendo el ejemplo del sacrificio de los israelitas, el cronista en su relato también se inscribe dentro del gesto heroico. Este logra su propósito a través de la construcción que hace de sí mismo y de sus compañeros de misión para reflejar el sacrificio.

El autor incluye su propia experiencia dolorosa dentro de la narrativa; de manera que la tolerancia del dolor, el hambre, la constante amenaza de muerte pasan a ser parte de la ‘virtud’ viril. De esta forma, a parte de dejar plasmadas sus primeras impresiones de los indígenas, el letrado se asegura de que quede evidencia del sacrificio de la tripulación por la conversión de los nativos a la manera de las leyendas de los mártires cristianos. De hecho, en las *Crónicas Agustonianas del Perú*, empezada por Fray Antonio de la Calancha y terminada por Bernardo de Torres, este último relata los duros trabajos de Cabello Valboa en su intento por cristianizar a los aborígenes. Torres alaba su

“...celestial impulso y celo de la conversión de aquellas almas [a las cuales], entró a darles luz de la verdad...” (314). Más adelante menciona algo más sobre la personalidad del misionero y su interacción con los nativos: “Era su trato afable, su espíritu fervoroso, su caridad ardiente, y como todos experimentaban en él extrañas de verdadero padre, le amaban cordialmente, y las provincias confinantes solicitaban su asistencia por gozar de su doctrina y afable condición” (314). La nostalgia y el amor a la tierra expresados en el Salmo 137 y en la crónica de Cabello Balboa se traducen en el sacrificio que sus respectivos protagonistas hacen para mantener su cultura y hasta para expandir su religión, como en el caso de los españoles.

La música, como parte de la cultura, es el medio para recordar, añorar y hasta olvidar; así en el Salmo la voz narrativa cuenta lo que los judíos hicieron con sus instrumentos: “...y en los sauces flejibles y hojosos, / colgamos los discordes instrumentos, / órganos y salterios sonoros” (79). En vez de esconder o destruir sus preciados bienes, los israelitas eligieron colocarlos en un lugar vistoso, de manera que al contacto con la mirada, éstos los remonten a su lugar de origen. El sexteto con el que prosigue explica la interacción entre dominador y dominado y la burla que los babilonios hacían a sus esclavos:

Y el pueblo que a tan tristes aposentos
captivos nos llevó, nos preguntaba,
por de nuestras canciones los acentos,
y con grave molestia importunaba,
mandándonos cantar la cantinela
que en Sión dulcemente se cantaba.” (79)

Cuando sus captores les piden que interpreten las melodías de su patria para divertirlos, los cautivos se niegan por considerar dicha propuesta como ofensiva y sacrílega. A la petición ellos responden: “¡Ay! Como cantara tribu afligida / los himnos del Señor en tierra ajena!” (79).

Este pasaje muestra la disonancia entre la identidad y la alteridad, pues los esclavos israelitas se resisten a introducir sus melodías a una cultura pagana, a la que en contraste con su situación, consideran inferior. Asimismo, los españoles que interpretan su música para por medio de la memoria distanciarse de la tierra inhóspita y de la condición precaria, a través del Salmo logran acercarse a su cultura. El discurso religioso del cántico contribuye a marcar la diferencia entre ellos y los habitantes andinos, a pesar de que éstos, al igual que los israelitas se hallan en una situación de vulnerabilidad. Tanto en el caso de los judíos como en el de los exploradores en la región de Esmeraldas, la música ha dejado de ser un símbolo de alegría y se ha convertido en referente de nostalgia y alteridad.

Más aún, desde la perspectiva de las relaciones dominador-dominado, el no querer cantar equivale a la pérdida de la voz que también se equipara a la pérdida de la libertad y de poder. Esta metáfora en la región andina es paralela al suplantamiento de la cultura a través de la evangelización. En el contexto de la narración, Cabello Valboa describe la interacción con los nativos en los que ni él ni sus compañeros pueden confiar. No obstante, en esta subversión de significados y roles donde para los españoles el canto es el medio que genera la añoranza de mejores días y a la vez el olvido de la situación presente, la música será el instrumento que apoyará la conversión de los nativos y que eventualmente los llevará a un proceso de transculturación.

El pasaje de Santa Cruz interpretando el salmo en su destemplada vihuela es relevante no únicamente a nivel poético, sino también porque esta es una de las primeras obras en las que se menciona un instrumento español que luego será parte fundamental de la música andina: la guitarra. En las crónicas de los siglos XVI y XVII, los instrumentos musicales vernáculos son principalmente los de percusión como los tambores y los de viento como las flautas o las conchas o también algunas clases de trompetas. En este aspecto *Verdadera descripción de la provincia de Esmeraldas* aunque no presenta una interacción a nivel musical, pues su autor nunca hace mención de los instrumentos o de los cantos de los nativos, da cuenta de la transculturación musical. No únicamente introduce la guitarra, sino que anticipa el tipo lírica que apela a la sensibilidad y que acompañará a la música con la que los evangelizadores llegarán más tarde a los nativos para atraerlos a la fe católica.

Al escoger el Salmo 137, emblema de la nostalgia del desterrado, Cabello Valboa estaba atravesando un sendero familiar dentro de la tradición judeo cristiana. A través de sus versos narra no únicamente su propia nostalgia, sino que también construye la otredad distanciándola temporalmente para explicar la idolatría de los nativos. Más aún, el autor logra insertarse a sí mismo y a sus compañeros en la tradición que narra el Salmo; sin embargo, retoma la relación dominador-dominado y la invierte. No obstante, al proponer el tropo de la esclavitud y la nostalgia en el canto que transcribe, el cronista anticipa el sentir del pueblo andino que más tarde será expresado con gran acierto por el Inca Garcilaso de la Vega cuando rememora el lamento de sus parientes ancianos, quienes se sentaban a recordar sus antiguas hazañas y dolorosamente exclamaban: “Trocósenos el reinar en vasallaje” (53).

El ambiente religioso intelectual de los siglos XVI y XVII apunta al proceso de reconfiguración de las tradiciones andinas. Cabello Valboa recoge en su obra esta tendencia, así como las correspondientes contradicciones de la época. Por una parte, se alinea con el primer grupo de este estudio en cuanto ve en las costumbres autóctonas una barrera para la expansión del cristianismo y por ende de la empresa colonizadora. Por otra parte, el cronista se ubica ideológicamente dentro del segundo grupo que ve en las manifestaciones artísticas expresiones de desarrollo cultural que indicarían una aparente disposición de los nativos para ser buenos cristianos. Al igual que Las Casas y Acosta, Cabello Valboa se remonta a las civilizaciones antiguas para construir la alteridad americana. Más que nada *Verdadera descripción de la provincia de Esmeraldas*, una obra casi desconocida para la crítica, es una de las pocas dentro de su género que detalla las vivencias del catequizador. En ella aparece uno de los raros instantes en los que los españoles expresan su nostalgia mediante la música y la lírica que contribuirán a la conquista ideológica de la región andina. En este sentido, el cronista contribuye a la conversión de lo extraño en lo conocido a través del canto. Así como a él y a sus compañeros la melodía del salmo tiene la capacidad de transportarlos a un territorio más familiar, para los nativos en cambio, servirá para cantar en su propia tierra a un dios extranjero.

Capítulo III

Cantando la subalternidad: estrategias pedagógicas para la conversión espiritual en los siglos XVI y XVII

Poco después de la ejecución de Atahualpa en 1533 por las calles de Cajamarca predicaba el Evangelio un singular fraile lego de la Orden de San Francisco llamado Mateo de Jumilla (¿-1578).³⁴ Según el padre Antonine Tibesar O.F.M., Fray Mateo recorría a pie la zona acompañado de una banda de niños indígenas a los que había enseñado a cantar himnos cristianos. Algunos de los muchachos se adelantaban al pueblo más próximo para preparar la llegada del religioso enseñado al resto de habitantes los cánticos de la fe católica. Tibesar además afirma que: “Although a lay brother, Jumilla composed his own catechism, and each morning at about eight o’clock, 8,000 to 10,000 children were wont to come together throughout the province to sing his compositions. Fray Dionisio de Oré states that many years later the Indians still sang the hymns which they had learned from this exceptional friar” (60). Los misioneros al darse cuenta de la importancia que la música tenía para los aborígenes en las celebraciones y en la vida diaria en general la adoptaron como método para congregar a los nativos y transmitirles los preceptos bíblicos. De esta manera, con instrumentos propios o foráneos, con melodías nativas u occidentales y con la letra en español o en quechua la música acompañó los actos procesionales públicos, las emotivas predicaciones y sobre todo fue muy eficaz en la construcción y fijación de las nuevas memorias.

Al igual que Jumilla muchos religiosos que arribaron al Nuevo Mundo tuvieron que improvisar su propio método para divulgar la doctrina católica lo que creó confusión y desorden y consecuentemente, el retraso de la conversión de los indígenas. Con el fin

de acelerar la conquista espiritual, extirpar la idolatría y reconfigurar la identidad del pueblo andino para ajustarla a las creencias traídas por los españoles las autoridades de turno de la última parte del siglo XVI implementaron varias medidas. Dentro de las más destacadas constan: la creación de escuelas para educar a los hijos de los caciques y a los mestizos, la ordenanza de que los religiosos aprendieran quechua, la aparición de escritos que intentaban unificar los conocimientos de la religión y su manera de llevarla a los nativos, entre otras. En todas ellas, la música estaba presente de una forma muy activa; en las escuelas una de las asignaturas imprescindibles era el canto y la interpretación de varios instrumentos musicales europeos. Así los estudiantes que acudían a dichas instituciones más tarde serían aptos para acompañar en la misa y demás actos litúrgicos y a la vez serían capaces de divulgar el catolicismo al resto de la comunidad.

Con el fin de cruzar las barreras lingüísticas y más que nada motivados por establecer una coherencia en los conocimientos del cristianismo, algunos religiosos se encargaron de traducir la doctrina a las principales lenguas nativas como el quechua y el aymara. Este es el caso de Fray Luis Jerónimo de Oré, O.F.M. (1554-1630), quien respondiendo a la necesidad de unificar la enseñanza del Evangelio según lo planteado en el Tercer Concilio Limense (1582-1583), elaboró textos bilingües destinados a capacitar a los catequizadores.³⁵ Oré trató así de dar solución a las preocupaciones de las autoridades reunidas en Lima para el Concilio y elaboró diccionarios y catecismos con el fin de procurar un entendimiento y acercamiento entre los predicadores y los nativos. En el *Symbolo Catholico Indiano*, impreso en Lima en 1598 por Antonio Ricardo, fray Oré quien también interpretaba varios instrumentos musicales, destaca constantemente la importancia del canto en el proceso de conversión de los nativos (otra medida sugerida

por el Concilio).³⁶ De acuerdo con el padre Julián Heras, O.F.M., el autor: “Da gran importancia al canto de la doctrina cristiana, para sustituir la costumbre indígena de cantar sus mitos religiosos paganos. Propone crear en cada pueblo indígena una escuela para que los muchachos puedan explicar la doctrina a otros” (11).

La obra de Oré sirvió por muchos años a los catequizadores de la región andina, e incluso fue la base para otros escritos del mismo estilo. No obstante, poco más de tres décadas después de la aparición del *Symbolo Catholico*, el problema persistía por lo que el cura secular y terciario franciscano Juan Pérez de Bocanegra (¿- 1645) sintiendo la falta de consecuencia en las interpretaciones de la fe católica publicó el *Ritual Formulario e Institución de Curas...*(1631).³⁷ En la aprobación a la obra de Pérez Bocanegra escrita por Fray Juan Escudero éste alaba el escrito y declara su utilidad: “Porque con este Formulario (viniendo a manos de todos) será nuestro Señor seruido, y honrado en el Culto diuino, con grandisima puntualidad, y vniformidad: guardandose en todas partes vnas mismas ceremonias, y ritos en la administracion de los santos Sacramentos, cosa tan encomendada, y mandada en los Concilios generales...” (sin número de página).

Bocanegra, quien participó como buen quechuista en la revisión de varias obras de Oré y seguramente estaba familiarizado con el *Symbolo Catholico Indiano*, es más puntual en las normas para la confesión y la predicación de la fe. El autor pone en constante escrutinio a la música indígena en la medida en la que ésta contribuye a la continuidad de las tradiciones autóctonas; pero a la vez reconoce su importancia y su contribución en la propagación del catolicismo. Sin duda, su aporte más valioso es el himno procesional *Hanac Pachac* cuya partitura para cuatro voces y letra en quechua

incluye casi al final del libro. Actualmente *Hanac Pachac* está considerado como el primer ejemplo de polifonía renacentista escrito en el Nuevo Mundo.

Las relaciones entre la Iglesia y los nativos no eran de ninguna manera homogéneas, me refiero a que los métodos que los misioneros utilizaban para enseñar la religión variaban dependiendo de la posición social que ocupaban los catequizados. Para los indígenas nobles se crearon escuelas en las que los discípulos participaban de una instrucción al estilo europeo. A más de las clases de la doctrina cristiana, se les impartía conocimientos de gramática castellana, latín, ciencias, música y otras artes. De esta manera, los sacerdotes a la vez que imponían su cultura a los nativos, también se encargaban de establecer importantes lazos y conexiones con la clase aborigen más poderosa. Más que nada apuntaban a que los discípulos, quienes llegarían a ser más tarde los caciques de sus comunidades, serían sus aliados y los disipadores de los valores culturales que el nuevo orden exigía; convirtiéndolos de este modo en reproductores de la alteridad en su propia tierra. Por otra parte, los indígenas comunes en su mayoría no tuvieron acceso a la educación formal; por lo general éstos aprendían sobre el cristianismo de la mano del cura de la parroquia y en la mayoría de los casos, el conocimiento llegaba a través del encomendero. Éste, a cambio del trabajo de un cierto grupo de nativos tenía la obligación de instruirlos o pagar a alguna otra persona con los conocimientos necesarios del Evangelio para cumplir con esta labor. En dichos casos, obras como el *Symbolo Catholico Indiano* y el *Ritual Formulario* contribuyeron a establecer la pedagogía adecuada para enseñar el catolicismo de una manera más efectiva. Al mismo tiempo, estos escritos contenían instructivos para vigilar y controlar la veracidad de la conversión.

Este capítulo está dedicado al estudio de la instrucción musical llevada a cabo en espacios institucionales como las escuelas y las iglesias como parte de los métodos y tareas evangelizadoras en la región andina en los siglos XVI y comienzos del XVII y su repercusión en la construcción de la alteridad. En las últimas décadas, han dejado de prevalecer únicamente los estudios de textos literarios; Joanne Rappaport y Tom Cummins, por ejemplo ya se han encargado de analizar lo que ellos denominan *visual literacy* para concluir la manera en que las artes visuales impactaron en la audiencia andina colonial tomando en cuenta las diferencias culturales. Carolyn Dean va más allá de la *visual literacy* de la que hablan estos dos autores para ampliar el panorama y añadir también la *performative literacy* con el fin de abarcar la forma polisémica de creación y representación (y yo añadiría recepción) del pasado andino prehispánico (2).

Intento esclarecer la extensión en que las estructuras autóctonas preexistentes tanto en la forma musical como en las otras manifestaciones culturales fueron la base para la construcción de la nueva identidad andina y los significados que adquirieron para los neófitos. En las escuelas, los estudiantes imitaban las fiestas de sus antepasados pero ya no para celebrar a las deidades prehispánicas, sino para honrar a los santos cristianos. La distorsión de la memoria se transformó en una manera de enfrentar el presente; pero más que nada episodios de esta naturaleza demuestran como los nativos vieron su propio pasado adaptado a una nueva realidad de acuerdo a la cosmovisión europea. En cambio, en los escritos dedicados para la catequesis como el de Oré, el autor recogió las leyendas y los mitos tradicionales transmitidos de forma oral por los andinos para crear un nuevo producto destinado a explicar y familiarizar a éstos con la nueva religión.

A pesar de que una de las razones por las que se consideraba a los indígenas como inferiores era la falta de escritura de acuerdo al modelo occidental, tanto el *Symbolo Catholico Indiano* como el *Ritual Formulario* privilegian lo oral y el *performance* en sus obras. Es más, en ambas instancias se trata de una escritura *performativa* de por sí en cuanto ésta es activa y contiene momentos de bastante emotividad a través de los cuales sus autores intentan llegar a los sentimientos de los nuevos cristianos. Por sobre todo, este *performance* literario permite descubrir los palimpsestos y los ecos de la historia no oficial de los nativos. De esta manera, tanto el sistema escrito como el oral no sólo que conviven en cierta armonía, sino que el último apoya al primero adoptando la forma de cantos, oraciones, poesías con las que la hegemonía española (re)construyó las memorias andinas.

Pedagogía, espacio institucional y formación de la identidad

Las representaciones visuales y auditivas fueron métodos pedagógicos eficaces en la implantación del catolicismo en el pueblo andino.³⁸ La apropiación de melodías, poesía y otras manifestaciones artísticas produjo un intercambio de conocimientos, poco o nada reconocido por los europeos. Al tomar los ritos nativos y transformarlos para que se adapten a la doctrina católica los españoles crearon costumbres contrarias y a la vez paralelas a las tradicionales. De esta manera se da origen a una mezcla en la que las expresiones culturales dejaron de ser auténticamente andinas, pero tampoco eran completamente españolas. Uno de los primeros mestizos nacidos en el Perú, el Inca Garcilaso de la Vega en su obra rememora las costumbres de sus antepasados andinos.

Al hablar de la agricultura el autor recuerda la importancia de los cantos celebratorios. Garcilaso narra el ambiente festivo durante las tareas agrícolas:

Y es admiración ver que con tan flacos instrumentos, hagan obra tan grande, y la hacen con grandísima facilidad, sin perder el compás del canto. Las mujeres andan contrapuestas a los varones, para ayudar con las manos a levantar los céspedes y volcar las raíces de las hierbas hacia arriba,... Ayudan también a cantar a sus maridos, particularmente con el retruécano *haylli*" (342).

Asimismo, el cronista continúa su narración y explica los cambios que sufrieron estos cánticos al ser tomados por los españoles para ser incorporados a otro tipo de celebraciones:

Pareciendo bien estos cantares de los indios y el tono dellos al maestro de capilla de aquella Iglesia Catedral compuso el año de cincuenta y uno, o el de cincuenta y dos, una chanzoneta en canto de órgano, para la fiesta del Sanctísimo Sacramento,

contrahecha muy al natural al canto de los Incas. Salieron ocho muchachos mestizos, de mis condiscípulos, vestidos como indios, con sendos arados en las manos, con que representaron en la procesión el cantar y el *haylli* de los indios, ayudándoles toda la capilla al retruécano de las coplas, con gran contento de los españoles y suma alegría de los indios, de ver que con sus cantos y bailes solenizasen los españoles la fiesta del Señor Dios nuestro al cual ellos llaman Pachacámac, que quiere decir; el que da vida al universo. (342)

De este modo, el *haylli* de los nativos que estaba asociado con la agricultura y el carácter sagrado que ambas actividades tenían para sus antepasados y que originalmente servía para manifestar el triunfo sobre la tierra, en el acto de palimpsesto cambia de objetivo. La manipulación de los cánticos transforman las costumbres de los andinos y las acomodan para la interpretación del sentimiento católico. Así ni la melodía a la que además hacen adoptar la forma musical del estilo renacentista europeo, ni la letra son las originales; sin embargo, en su artificialidad se remiten a ellas.

La interacción entre nativos y españoles se da bajo una estricta censura y vigilancia de los rituales, condiciones necesarias para su aceptación y penetración en la Iglesia. Consecuentemente las representaciones indígenas contribuyen a marcar las jerarquías del orden colonial. Carolyn Dean analiza la retórica del triunfo en las celebraciones andinas. Según la autora: “The triumphal vocabulary allowed native performative enunciations to be heard by the colonizers in ways that were acceptable, even gratifying to them. The repeated use of a constructed and performed, three-dimensional triumphal vocabulary also ensured that native Andeans learned European rhetoric” (17-18). El canto de triunfo de los nativos, se convierte así en el canto de su

derrota ya que, desde el punto de vista cultural, marca la extinción de sus propias tradiciones y establece claramente su posición de subalternidad. De este modo, la fiesta del Santísimo Sacramento se transforma en un acto político-religioso apropiado para delimitar las distancias entre andinos y europeos. Más que nada, se vuelve conveniente para cimentar las nuevas creencias en los aborígenes.

Al mismo tiempo, el *performace* de uno de los actos cotidianos autóctonos introducido en el ritual católico contribuye a una especie de negociación entre las dos culturas. En la representación de las actividades agrícolas para celebrar al Santísimo Sacramento se reemplazan los ritos andinos para dar paso a la construcción de otras memorias. Al apropiarse en las manifestaciones culturales indígenas el maestro de capilla no está más que sustituyendo los motivos religiosos autóctonos por las figuras principales del catolicismo. Consecuentemente, el carácter sagrado del canto no pierde su función, sino que se adapta jubilosamente a las creencias cristianas, como lo demuestran las reacciones aprobatorias del público participante. Pero por otra parte, al aceptar las condiciones de representación impuestas por los españoles, los nativos se reconstruyen a sí mismos a partir de estas nuevas memorias y entran en el orden “civilizatorio” necesario para adaptarse a las nuevas estructuras políticas. De esta manera Dios y Pachacámac pueden leerse/cantarse juntos en la misma oración como el ser que representa las creencias del presente que predomina sobre las del pasado.

En la participación de los nativos en las celebraciones católicas, la memoria colectiva del pueblo andino se reinventa y manipula para adaptarse a la historia oficial. Pierre Nora confronta los conceptos de memoria e historia; mientras que el primero al que llama “memoria real” se retiene en las sociedades arcaicas, en este caso la andina, la

historia en nombre del cambio organiza ese pasado y lo orquesta para reinventar la tradición. Nora también advierte sobre la vulnerabilidad de la memoria:

Memory is life, borne by living societies founded in its name. It remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived. History, on the other hand, is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer. (8)

Precisamente los europeos aprovecharon de esta dialéctica del recuerdo y el olvido para apropiarse de las manifestaciones culturales autóctonas y adaptarlas a su presente histórico y glorioso. Por eso los cantos triunfales de los nativos no tenían otra alternativa más que convertirse en las melodías anunciadoras del triunfo del cristianismo.

La descripción que Garcilaso hace de sus discípulos pone en evidencia la relevancia que se daba a la música en la educación de los indígenas nobles y mestizos. Las diferentes órdenes religiosas que llegaron con los soldados españoles tan pronto como les fue posible establecieron centros educativos con el fin de formar a estos grupos sociales. Los misioneros tenían en mente instruirlos debido a su poder económico y a su prestigio dentro de sus respectivas comunidades. Así lo expresa el arzobispo de Lima en una carta enviada al rey en 1619; a más de alabar la labor del virrey, el documento tiene como objetivo dar un informe de labores y obtener el permiso y apoyo necesarios para el funcionamiento de un nuevo colegio que estaría a cargo de los jesuitas:

Y también con santo celo [el virrey] ha ordenado que se haga allí un Colegio a donde se crien y sean industriados [instruidos?] en nuestra fé los niños hijos de

Caciques que han de suceder en los cacicazgos de los pueblos de los llanos y de otros cercanos, y que para los de la sierra se haga otro en la parte que pareciere mas apropiado, cosa que importa mucho para la conversión de esta gente, porque siendo cristianos los Caciques lo serán los indios que les son muy obedientes, y se sabe por experiencia que no hacen mas de lo que ellos quieren. (Folio 3, 1619)³⁹

Las autoridades españolas, atentas a las estructuras políticas de los nativos fijaron su objetivo en los hijos de los caciques para convertirlos en sus aliados en la difusión del nuevo orden y valores, un factor determinante para facilitar su gobierno. Por otra parte, adquirir la cultura occidental para los estudiantes significaba también empezar desde cero, aprender el nuevo idioma, adquirir la religión del dominador y más conocimientos que estaban lejos de su imaginario y de su vida diaria. Más aún, el convertirse en intermediarios culturales los colocaba en una posición ambivalente, pues no eran europeos, pero poco a poco iban desprendiéndose de los valores andinos como respuesta a las demandas hegemónicas españolas.

En la región andina, probablemente siguiendo los modelos ya implantados en México, se crearon varias instituciones en las principales ciudades del virreinato desde las primeras décadas del asentamiento español. Este es el caso del colegio San Andrés en Quito que regentado por los franciscanos alrededor de 1551 empezó con el nombre de San Juan Evangelista para educar a los mestizos y a los hijos de los caciques.⁴⁰

Lamentablemente, los documentos sobre estas instituciones son muy escasos, sin embargo de lo que actualmente existe en el Archivo del Convento de San Francisco se puede deducir la constante lucha de sus fundadores por mantenerlo a flote. Hacia 1581 por motivos políticos que derivaron en serias complicaciones económicas, el colegio tuvo

que ser entregado a los agustinos quienes tampoco lograron mantenerlo por mucho tiempo. A pesar de toda la controversia que envolvió la corta vida de este centro educativo fue muy importante el tipo de enseñanza que los curas maestros impartieron. Más que nada, los franciscanos tuvieron mucha influencia en las vidas de sus discípulos indígenas y mestizos quienes más tarde llevaron la fe católica a sus comunidades y que además fueron partícipes de la intensa vida cultural colonial en calidad de músicos, pintores, escultores, etc.

Las cartas y decretos existentes de la época dan una idea del currículum académico que se impartía en las escuelas y también revelan el rol de la música en el proceso de formación de los jóvenes. Así, en un escrito emitido en 1561 que apoya la continuidad de las labores educativas del colegio San Andrés se menciona que:

... en esa ciudad esta fundado un monasterio de su orden y junto a el un colegio cuya advocación es de san andres donde los religiosos de dho monasterio han enseñado y enseñan de modo muy acertado a los naturales desa ciudad y de algunos pueblos y repartimientos de la comarca della la doctrina y ley evangelica e instruyendolos en las cosas de ntra santa fee catolica y otros ejercicios....virtuosos y provechosos e importantes asi para atraerlos a ello como a la *policia* y vivienda humana y hacerlos capaces de razon y buen entendimiento como heran gramatica y resado....escolastico de letras y leer y escribir y cantar y oficiar los divinos oficios y a tañer instrumentos de música. (Folio 58R)⁴¹

A más de defender la labor de los franciscanos destacando los esfuerzos y los métodos de los religiosos para la conversión de los nuevos súbditos, el escrito también revela los

frutos del centro de enseñanza y el provecho social que se obtiene al educar a éstos. Más que nada, se destaca el rol de la música, cuya utilidad sería:

...para honra y ornato del culto divino en lo qual habian recibido y recibian grande esfuerzo y utilidad los dhos naturales muchos de los quales se abian aplicado muy bien a las cosas de nuestra santa fee católica y abian salido abiles para las demas artes y tanto que eran suficientes para enseñar ellos a otros y enseñaban y ayudaban a los dhos religiosos en la doctrina cristiana dentro del dho colegio y fuera del en otras partes y heran de mucho fruto y ademas desto servian y sustentavan dicho colegio numerosos indios que son ynstruidos los susodichos y siendo aptos y dispuestos para los trabajos de la bivienda humana los ponen y aplican en aquello a que son mas ynclinados en lo qual deven de servir a gloria de dios... (Folio 58R)⁴²

El resultado de los esfuerzos de los franciscanos fue evidente, pues al poco tiempo los estudiantes se convirtieron en grandes predicadores y contribuyeron a la ansiada extensión de la fe católica. El Padre José María Vargas O.P. examina el método instructivo de los franciscanos y cita como ejemplo al cantor y organista indígena Cristóbal Ango, quien llegó a ser cacique de Caranqui: “Como prueba de la eficacia de este método se cita el caso del indio Cristobalico, natural de Caranqui, que enseñó a sus padres la doctrina cristiana y los trajo a Quito para que se bautizasen (20).

Roswith Hartman y Udo Oberem manifiestan que: “Pese a sua [sic] corta duración, los impulsos dados por el colegio de los franciscanos en el siglo XVI fueron lo suficientemente eficaces para asegurarse de una clase intermediaria leal a los españoles” (121). Como en el caso de Cristobalico la mayoría de estudiantes del colegio se

convirtieron no únicamente en propagadores de la fe, sino también en mediadores entre las dos culturas. La habilidad de los indígenas sumada a las destrezas académicas adquiridas en el centro educativo hizo de ellos buenos catequistas. Más que nada fueron estos estudiantes los que una vez concluida su formación ocuparon las plazas musicales necesarias para los servicios religiosos en las iglesias. Muchos de ellos se destacaron como maestros de capilla, cantores, compositores o instrumentistas, ya sea como intérpretes o constructores de instrumentos, y por supuesto en la docencia en sus respectivas sus áreas.

Uno de los discípulos de los franciscanos fue el quiteño Diego Lobato de Sosa (ca. 1538-ca. 1610), hijo de Isabel Yarucpalla, una de las esposas de Atahualpa y del capitán español Juan de Lobato quien llegó a Quito con Sebastián de Benalcázar. Un documento anónimo que data de 1556 y que describe la vida, costumbres e instituciones quiteñas, contiene una breve mención de Lobato: “En San Blas está por Cura Lobato, el cual sin embargo que es mestizo, es virtuoso y recogido y habil en la musica, es organista en la Santa Iglesia...” (42).⁴³ Tuvo fama de buen predicador y también de excelente quechuista. En una probanza de 1592 recogida por Udo Oberem en su estudio de los miembros de la familia de Atahualpa el cura mestizo habla del servicio que sus padres hicieron al rey en las luchas por la conquista y de su propia lealtad. Lobato dice que lo que lo motivó a estudiar fue su intención de contribuir a la conversión de los nativos (*Notas y documentos* 260, folio 4V). También relata que ocupó cargos importantes en la Catedral de Quito: “...comense a servir en la yglesia catedral de esta ciudad de Quito abra tiempo de quarenta y dos años en oficio de sacristan cura y maestro de capilla y abra tiempo de veynte y quatro años que soy ordenado de misa y e ocupado to este tiempo en

los estudios de logica filosofia y theologia...” (*Notas y documentos* 260, folio 4V).

Aunque se sabe que también fue compositor de motetes y chanzones, sus obras no han sido halladas hasta la fecha.

En la probanza, cuyo objetivo es solicitar se le “haga merced de vna dignidad o canongia en las Iglesias del Piru o Quito...” (255, portada), Lobato además hace alusión a su rol de intermediario entre el mundo español y el quechua, debido a su manejo de los dos idiomas y a su experiencia bicultural en general:

Y por ser muy abil y experto en la lengua general de los indios de todas las prouincias comarcanas a esta ciudad de Quito y en la yglesia catedral y monasterios y en las plaças en pulpito y sermones firmados con grande conthentamiento y aplauso de los oyentes quedando muy edificados de mis sermones que an sido muy prouechosos a la conyerción e ynstucion de los naturales y aunque ay otros predicadores que les predicán en la dicha lengua acuden siempre a mis sermones con auer tanto tiempo que les predico y por el amor que me tienen y an conçevido de auerles ynstruido enseñado y apartados de sus bicios con mis predicaciones y persuaciones lo cual e hecho sin premio de el mundo y estipendio salario ni otra cosa que se me aya dado por prelados ni indios.

(*Notas y documentos* 260-61, folio 5)

El cura mestizo logra destacar su capacidad de ser un puente entre las dos culturas. Más que nada en el documento se evidencia su lucha por conseguir un espacio dentro de un sistema foráneo en el que ha llegado a ser exitoso insertándose en él a través del conocimiento.

No obstante su prestigio reconocido no únicamente por sí mismo, sino también mencionado por otros en los diferentes escritos de la época, éste se queja de su situación económica que no le permitió ir a completar su formación académica en Lima y que tampoco le proveía de los medios suficientes para sobrevivir. El caso de Lobato muestra la situación ambivalente de los primeros mestizos en la época colonial. Pese a ocupar puestos de relativa importancia gracias a su talento como músico y como predicador no logró estabilidad. Gozó de la confianza de los indígenas y de la admiración de los españoles; sin embargo, en su carta al rey cuenta que denuncia a los nativos cuando se entera que están planeando algún levantamiento. El discurso del cura, permite ver su ansiedad por demostrar fidelidad a la corona española y a los valores que ésta representa, a pesar de lo cual tampoco llega a insertarse totalmente dentro del círculo hegemónico imperante de su tiempo.

Aunque el acudir a las escuelas para adquirir los conocimientos de la cultura occidental colocó a los discípulos en una posición ambivalente, también es cierto que dichos conocimientos les garantizó prestigio social. Entrar al servicio de la Iglesia además ofrecía protecciones de otro tipo de abusos a los que se exponía la clase común. La música religiosa coral en forma de canto llano o acompañada de instrumentos autóctonos así como foráneos se propagó muy rápidamente por toda la región andina. Por lo tanto, debido a la alta demanda de personal calificado para interpretarla los españoles aprovecharon de las voces de los nativos y de su habilidad tanto con los instrumentos como para la composición. Para muchos mestizos e indígenas la actividad musical fue una manera de avanzar socialmente, en el caso de los primeros, y de escapar del abusivo sistema de trabajo impuesto por los encomenderos en el caso de los últimos.

Debido a que las diferentes órdenes religiosas que desde el siglo XVI iban en aumento debían competir entre sí, la música fue uno de los principales recursos no únicamente para apelar a la devoción de la gente, sino también como parte del prestigio de las celebraciones eclesiásticas. Esa fue una de las principales razones por la que la Iglesia se convirtió rápidamente en el locus de la cultura. El Clérigo Diego Rodríguez Docampo, quien en 1650 realizó una descripción detallada del Obispado de Quito, menciona constantemente la importancia del espacio físico dedicado al coro y los instrumentos musicales que poseían los templos.⁴⁴ Al describir, la Catedral, una de las iglesias quiteñas más importantes menciona su opulencia y cuando habla del quehacer musical dice que: “La música de canto de órgano y la ordinaria continuamente se ha ejercitado y ejercita con Maestro de Capilla y cantores de todas voces.” (19).

Aunque la instrucción académica formal estaba dedicada únicamente a los hijos de los indígenas nobles y los mestizos, la necesidad de captar talentos para los grandes despliegues litúrgicos provocó excepciones e hizo obviar la clase social de los individuos. Así por ejemplo en la respuesta a una petición que realiza fray Luis Martínez, guardián del convento de San Francisco de Quito en 1589 se concede a la orden seis cantores indígenas. El decreto estipula que éstos no únicamente dejen de ser parte de su respectiva encomienda, sino que se los exima de la obligación de pagar el tributo. De acuerdo con lo que consta en el documento, se otorga al monasterio seis cantores y además se pide que: “...los dejen estar y no consintáis que sean inquietados ni molestados a otro servicio alguno ni a que paguen tributo a sus encomenderos ni a otras personas y el tributo que los dichos indios obieren de pagar y les cupiere hareis que se paguen de las comunidades de sus pueblos...” (folio 4R).⁴⁵ En esta forma, los seis nativos en cuestión dejaron de

pertenecer a la clase común y gracias a sus aptitudes lograron ocupar un lugar en la Iglesia lo que les garantizaba una relativa seguridad económica y definitivamente una mejor condición de vida.

El ejemplo del colegio San Andrés ilustra brevemente la calidad de educación que se impartió a los hijos de los caciques y a los mestizos en los primeros años de colonización. Más que nada, permite ver las ansiedades de los discípulos producto de esas instituciones por pertenecer al sistema de la clase dominante. Este fue un factor decisivo en la fidelidad que guardaron al poder colonial. Así, con la autoridad que les dio el conocimiento, ellos no hicieron más que replicar la subalternidad y la relación dominador-dominado con la palabra de Dios en la mano, por lo que el apareamiento de esta clase intermedia complejiza en mayor grado las relaciones jerárquicas. Como conocedores de las tradiciones de sus pueblos, de sus expresiones culturales y por sobre todo de su lengua, sin duda éstos fueron un valioso aporte en la divulgación del Evangelio. Su entrenamiento en los valores occidentales los convirtió además en convenientes agentes de control social, atentos a los deslices de los aborígenes que ponían en riesgo la verdadera conversión y expansión religiosa.

El pactar con estas dos clases sociales de cierto modo fue de gran beneficio tanto para los religiosos como para los discípulos ya que en muchos casos los curas consiguieron aliados que los beneficiaron económicamente y que aportaron con generosas donaciones para su causa. Al mismo tiempo, una vez concluida la preparación de sus alumnos los maestros franciscanos se vieron recompensados con el personal necesario para promocionar a la Iglesia en los actos litúrgicos a los que colocaron en calidad de pintores, escultores, músicos, y por supuesto como predicadores. Por otra

parte, Andrea Lapage al estudiar el rol del colegio San Andrés en el desarrollo de las artes en el siglo XVI, nota que el alcance de la recepción de los conocimientos se extiende a ser "...una forma de emancipación para los artistas indígenas" (73). En realidad, las habilidades adquiridas les permitió apropiarse de algunas formas artísticas europeas para colocarse en otra categoría tanto social como económica.

Las instituciones educativas cumplieron con un papel muy importante en la transformación del pensamiento de los sujetos a los que convirtieron en sus subalternos. Los religiosos, construyeron así un cuerpo dócil que en palabras de Foucault "...may be subjected, used, transformed and improved..." y que en corto tiempo se convirtieron en "...political puppets, small-scale models of power" (136). En efecto, estos estudiantes pronto llegaron a ser catequistas y maestros de la clase indígena mayoritaria que por carecer de instrucción formal debía aprender la nueva religión de la mano de individuos entrenados para ello. Así, los discípulos pudieron poner en práctica tanto los conocimientos bíblicos como los musicales para lograr la tan ansiada homogenización de pensamiento religioso. La posición social ambivalente de este grupo de nativos educados permite ver diferentes niveles de construcción de la alteridad: por una parte ellos son mediadores ya que se mueven entre las dos culturas a las que no logran pertenecer completamente. Por otra parte, son el otro, los cuerpos dóciles de los cuales se saca provecho económico. Pero así mismo el conocimiento adquirido, una vez que se convierten en maestros de sus conciudadanos les da la libertad para reproducir las dinámicas de poder con las que los españoles y eventualmente ellos mismo repiten los patrones de construcción de la alteridad.

El Sol, la Luna y las Estrellas...vehículos para la aceleración de la conversión religiosa y la unidad de pensamiento

Algunos clérigos he visto de tanto cuydado en enseñar devocion a los indios que no contentandose con solo rezar el officio de nuestra Señora, lo hazian cantar todos los dias regularmente como el officio divino en las yglesias cathedrales, a lo qual acudian con tanto gusto y destreza que los mas de los cantores de edad y aun los niños le sabian de coro, asi el punto como la letra: por cuya imitacion devemos procurar que si quiera en las festividades de nuestra Señora, le sepan cantar los que nosotros tenemos a cargo.

- Luis Jerónimo de Oré, *Symbolo Catholico Indiano* (183-84).

El peruano Luis Jerónimo de Oré nativo de Huamanca fue uno de los primeros obispos criollos; tuvo una intensa vida intelectual, estudió teología en la Universidad de San Marcos y se ordenó como sacerdote en 1582. Como promotor del cristianismo fue uno de los predicadores más elocuentes en los principales poblados de la Arquidiócesis de Lima y así mismo, fue un escritor prolífico. Compuso versos sacros, muchos de ellos incluidos en el *Symbolo Catholico Indiano*; también son de su autoría tratados religiosos, sermones, hagiografía, cantorales, diccionarios de gramática de las lenguas nativas, entre otros. Participó en el Tercer Concilio Limense celebrado entre 1582 y 1583 en calidad de redactor y traductor de los libros que resultaron de este evento. A ello se debe que críticos como Luis Enrique Tord asocien al *Symbolo Catholico Indiano* con las problemáticas planteadas en el Concilio y la necesidad de buscar una solución a la lenta conversión de los nativos a la fe católica mediante una pedagogía más adecuada (25).

Los estudiosos de la vida de Oré coinciden en destacar especialmente sus conocimientos del quechua y sus habilidades musicales.⁴⁶ Ambas destrezas las puso en

práctica en las extensas contribuciones para lograr un acercamiento de los nativos al cristianismo.⁴⁷ Su obra más difundida, es el *Symbolo Catholico Indiano*, cuyo propósito según la primera parte del título del escrito es el de explicar los misterios de la fe a los indígenas. Oré va más allá y ofrece a los predicadores detalles del entorno andino como lo manifiesta en la segunda parte del título: “contiene así mismo una descripción del nuevo orbe, y de los naturales del. Y un orden de enseñarles la doctrina Cristiana en las dos lenguas Generales, Quichua y Aymara, con un Confesionaro breve y Catecismo de la comunión.” El padre Julián Heras en su introducción a la edición facsimilar de la obra resume su contenido así:

[Oré] Escribe un catecismo en once preguntas y respuestas sobre la comunión, para favorecer una práctica sacramental ilustrada entre los indígenas. Difunde el *Catecismo menor* del Concilio III de Lima, pero sustituye las 116 preguntas y respuestas <<para los que son más capaces>> por siete largos cánticos, uno para cada día de la semana, inspirados en los símbolos apostólicos, atanasiano y niceno, lo que logra gran aceptación en el Perú... (11-12)

El fraile no sólo traduce, sino que también interpreta el catolicismo para hacerlo más accesible; las sustituciones y acomodaciones que hace a la doctrina tienen como objetivo adaptarla a la realidad de los nativos. El padre Heras además señala la trascendencia de la obra en su época. Heras apunta que uno de los valores más importantes del *Symbolo* “es el de contener los métodos misionales que sirvieron a los franciscanos y demás sacerdotes del Virreinato para la evangelización de los indígenas andinos” (11).

El título que Oré dio a su obra anticipa de por sí los elementos para una mezcla cultural. El autor anuncia que va a basar su contenido y metodología en los modelos canónicos de la Iglesia. Tord explica esta parte:

El término *Symbolo* ha sido empleado por Oré en el sentido de símbolo de la fe, es decir, de tesis esencial y declaración oficial de una creencia... Declara de esta manera el autor su fidelidad religiosa al símbolo o Credo de los apóstoles, al Credo o símbolo de Nicea (esto es las declaraciones de fe del Concilio ecuménico convocado por el emperador Constantino el Grande en el año 325 en aquella ciudad de la Frigia, en Asia Menor, donde se defendió la divinidad de Cristo y el supernaturalismo de la religión cristiana, condeneándose las tesis de Arrio); y finalmente al símbolo de San Atanasio, quien tuvo tan notable participación en aquel concilio que se le ha calificado Padre de la Ortodoxia... (25)

Aunque el contenido está fundado en las construcciones religiosas occidentales la inclusión del término *Indiano* anticipa las adaptaciones que el sacerdote tuvo que hacer para que las enseñanzas sean más acorde a la cosmovisión andina. La obra está dividida en varias secciones: la primera recoge la teología de la salvación de acuerdo con el Catecismo Romano. En este segmento, el autor también incluye una descripción de la región andina y de sus habitantes. En el siguiente segmento, Oré explica los principales misterios de la fe de acuerdo al texto latino del *Symbolo* de San Atanasio en siete cánticos con su respectiva traducción al quechua y al aymara y una explicación en español a la que llama "Declaración."

Los siete cánticos del *Symbolo Catholico Indiano* que concuerdan con la versificación latina acomodada al quechua, están hechos para ser entonados en forma de

canto llano o acompañados de instrumentos musicales. Éstos están basados en los temas bíblicos desde el Génesis hasta la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Margot Beyersdorff observa que: “Aunque el lenguaje utilizado en los versos está modificado, por necesidad, para caber dentro de los cánones de una obra de estilo latino y dentro de los parámetros de la teología cristiana, los referentes lexicales son principalmente quechuas” (221). La estructura de los cánticos es la siguiente: la “Declaración” que contiene la explicación en español basada en los Artículos de la Fe del Símbolo de San Atanasio. Inmediatamente incluye las composiciones en quechua en forma de tercetos endecasílabos a los que añade una frase pentasilábica. Además, los versos quechuas están acompañados por sus respectivas glosas en latín tomadas de los evangelios de los apóstoles. Según Beyersdorff, la introducción de las glosas: “sirve para resumir los eventos del Evangelio...y para guiar al cantor o al recitador tal como en los libros de coro donde las partituras del canto llano van acompañadas de glosas semejantes” (230-31).

En la obra, el método que emplea el autor para “...que se acaben de desengañar los indios, que todos los hombres se derivan del primer hombre que fue hecho por Dios, y también crean y sepan que el sol, la luna y las estrellas, y los altos cerros nevados y los Volcanes y Guacas, no son Dioses sino criaturas del altísimo Dios, cuya omnipotencia resplandece en todas las obras de sus manos...” (202), es paralelo al que usaban los Incas para explicar la existencia de un ser superior, del “Hacedor de todas las cosas.” El autor dedica varias páginas para exponer las creencias que los andinos tenían acerca del origen de los Incas, sus leyendas y especialmente la frontera entre politeísmo y monoteísmo.⁴⁸ No obstante, el propósito del fraile al incluir las principales nociones de la religión prehispánicas es el de trasladar el conocimiento que los nativos tenían del origen del

mundo y su creador e insertarlo dentro del cristianismo. Siguiendo las recomendaciones del Tercer Concilio que plantea una metodología más visual para impartir el catecismo a los aborígenes el autor se sirve primero de las leyendas y mitos autóctonos, luego también echa mano del espacio físico, el espacio sagrado, en el que se debían llevar a cabo las celebraciones religiosas, y finalmente, recurre a la emotividad que producen los efectos del canto y el *performace* de los ritos religiosos.

De acuerdo con la narración que el franciscano hace del origen de las cosas dice que en las leyendas de los Incas estos: "...cuentan que hubo un hacedor que hizo el cielo, y la tierra, y las estrellas, y diferentes naciones de indios...Y habiendo puesto todas las cosas en orden, las estrellas en el cielo y las demás cosas en el lugar que a cada una les competía, se subió al cielo" (154). El autor hace una lectura e interpretación de las antiguas manifestaciones religiosas de los Incas y los dioses a los que éstos adoraban. Luego habla de Capac Yupanqui, el noveno soberano considerado como el reformador del Imperio Inca, quien se dio cuenta que había un "Hacedor del mundo, llamado Pachacamac, o Pacha yachachic, que significa hacedor del universo" (157).⁴⁹ Al reformular el pasado religioso andino mediante la organización sistemática de sus ritos y leyendas, Oré dicta las nuevas tradiciones. El autor escoge y clasifica cuidadosamente los hechos y personajes que forman parte de las creencias de los nativos y mediante su ejemplo da continuidad a la memoria andina.

Sin embargo, esta continuidad no conlleva el proceso normal de permanente evolución de la memoria del que habla Nora, sino que se deriva en la manipulación de la misma. Esta es una reconstrucción problemática que contribuye a encajar a las tradiciones andinas dentro de los parámetros de la historia occidental. Por esta razón, la

reinención de la memoria que Oré propone por su misma artificialidad necesita de refuerzo. En consecuencia, el autor menciona a Capac Yupanqui, uno de los gobernantes más respetados y venerados por los nativos. La autoridad del soberano sirve entonces para cuestionar el politeísmo y explicar los orígenes del monoteísmo en el mundo andino. Además, en todo este proceso el Hacedor de todas las cosas adquiere una nueva identidad sin perder su carácter de creador. Se superpone así el Dios católico y con ello se abre las puertas a un nuevo orden político y social.

Oré también incluye en su obra la oración que Capac Yupanqui dedicó al Hacedor de todas las cosas; esta se compone de tres partes. En la primera parte, la voz poética habla del Hacedor como el origen y autor de todas las cosas; en la segunda parte, en cambio, la voz poética comienza su búsqueda: “desde los cimientos y principios del mundo...” (157). La oración concluye con la petición de protección y vida perpetua. Más tarde, en la *Declaración del tercer cántico*, en el que explica el génesis según el cristianismo, Oré crea un paralelo momentáneo con la oración del Inca Capac Yupanqui. El autor empieza su narración alabando a Dios en estos términos: “Por todas las cosas que has criado alabaré sin descansar con mis fuerzas todas a ti Dios hacedor de todas las cosas. Ayúdenme a loar a Dios, el sol y la luna y las estrellas resplandecientes: fuego, aire, agua y tierra ayudadme a alabarle. Porque de él tenemos ser, y por él vivimos, y el es nuestro señor, Padre y hacedor que de nada nos hizo a sus criaturas (237).

El sol, la luna, las estrellas y los demás elementos de la naturaleza vuelven a tomar el rol activo del que gozaban entre los aborígenes. Sin embargo, Oré los introduce ya no como agentes vitales, sino únicamente como agentes secundarios capaces de conducir al creyente al Dios único promovido por el catolicismo. Mediante la

contradicción de las características de los dioses andinos y del Dios cristiano el franciscano se propone alejar a los nativos de sus deidades y creencias. Al mismo tiempo, el discurso polisémico con el que introduce el concepto de monoteísmo hace evidente el paralelismo con la antigua religión. Este discurso de contradicción–paralelismo crea una lógica con la cual la transición al cristianismo se fortalece no únicamente a través de la invocación de las deidades prehispánicas; más que nada ésta se corrobora con el apoyo del vocabulario que el autor utiliza para referirse al Padre y al Hacedor.

En la *Declaración del quinto cántico*, Oré analiza el génesis de acuerdo con las enseñanzas de la Biblia y lo compara con las leyendas andinas del origen del hombre. Según el autor: “...decir que los primeros Indios tuvieron principio de Pacaritambo, o de tal cueva o quebrada, o de la ribera de algún río, no ay verdad en ello, antes es cuento fabuloso y sin fundamento ni verdad alguna” (291). El fraile luego confronta la lógica de esas creencias valiéndose de ejemplos de la vida cotidiana de los nativos. Así por ejemplo utiliza la analogía de la agricultura, para finalmente explicar e imponer el origen del hombre según el cristianismo: “Porque así como el maíz sembrado, nace maíz, y de la quinua, quinua, y de la semilla que se siembra, nace el mismo árbol o planta en especie de quien antes fue producida, así de lo que engendra el animal, procede otro animal y de lo que engendra el hombre, procede y nace otro hombre” (291).

La alusión a los productos agrícolas propios de la región andina sirve al religioso para negar sus tradiciones. Más adelante Oré se vale de su motivo recurrente: las antiguas deidades prehispánicas a las que invoca: “Oídmelos cielos, óigame la tierra, sol, luna y estrellas, oídmel fuego, aire, mares, ríos, y fuentes claras percibid con oído lo que digo...” (290). El autor establece desde el comienzo el rol secundario de las deidades que eran

motivo de adoración por parte de los nativos y las coloca en una posición de simples testigos de la verdad que va a declarar: la existencia de un Dios único y omnipotente. De esta manera, la conexión que crea al inicio del cántico entre el mundo andino y el occidental, sirve para desautorizar la mitología nativa y hacer que los preceptos bíblicos se impongan sobre las creencias autóctonas.

La repetida inclusión de las deidades prehispánicas en el discurso de Oré, en vez de perennizarlas a través del acto de la escritura, irónicamente sirve para borrarlas de la memoria de los andinos. Más que nada, la artificialidad de su presencia es uno más de los factores que contribuyen al establecimiento de la alteridad en cuanto el autor las usa para marcar las diferencias. La evocación recurrente de los elementos de la naturaleza durante varios pasajes de la obra a imitación de la religión de los aborígenes constituye lo que Homi Bhabha llama mimesis/mímica. De acuerdo con Bhabha:

... the discourse of mimicry is constructed around an *ambivalence*; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference. The authority of that mode of colonial discourse that I have called mimicry is therefore stricken by an indeterminacy: mimicry emerges as the representation of a difference that is itself a process of disavowal. Mimicry is, thus, the sign of a double articulation; a complex strategy of reform, regulation, and discipline, which "appropriates" the Other as it visualizes power. Mimicry is also the sign of the inappropriate, however, a difference or recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses an immanent threat to both "normalized" knowledges and disciplinary powers. (126)

El concepto de mimicry aplicado al discurso colonizador europeo tiene un sentido estratégico, ya que representa una manera consciente de imitar las tradiciones andinas para insertarlas dentro del cristianismo (mimesis). Pero a la vez, también sugiere esos espacios de exceso, unos espacios carnavalescos artificiales (mímica) con los que se trata de construir la diferencia.

De esta manera, la doble articulación, es decir, las representaciones paralelas y a la vez contradictorias de las deidades autóctonas permiten concluir que en la lucha por la supremacía cultural, Oré encuentra en la figura del Hacedor la clave para la cristianización de los nativos. Esta consiste simplemente en el redireccionamiento del concepto del Hacedor del Universo. El discurso mimético de Oré contribuye al desplazamiento del Ser Supremo andino; mediante la asociación con éste, los nativos podrían establecer una semejanza para entender y asimilar las enseñanzas que el catequizador impartía. Consecuentemente, el dios sol andino, no representa una amenaza para el catolicismo, sino que más bien es un aliado ya que sirve para fines pedagógicos ilustrativos. En esta forma, la representación de la alteridad en el texto permite posicionar al nuevo orden y a la vez validar el poder colonial mediante el control social apoyado en el cristianismo.

Oré entendía que el éxito de su empresa estaba en la atención a los detalles; por esta razón en el *Symbolo Catholico Indiano* no pasan por desapercibidos aspectos como el espacio físico apropiado para la conversión de los nativos. La iglesia y sus ornamentos adquieren un papel preponderante ya que tomando en cuenta las observaciones del Tercer Concilio: “es muy necesario que en los pueblos e iglesias de indios, haya púlpitos para predicar la palabra de Dios, y para decir en ellos la doctrina y catecismo: pues en estas

cosas exteriores ponen los indios los ojos, y hacen mayor reflexión. Y estando con la decencia que conviene, les causará mayor aprovechamiento, edificación y devoción...” (180). El aspecto estético, el color, la limpieza, riqueza e iluminación del templo (51) son factores que según Oré, contribuyen al prestigio del catolicismo y que a la vez influirían de manera positiva en la conversión y la facilitarían. En la creación del espacio sagrado, el autor presta atención a estas particularidades debido a que necesita mostrar la diferencia entre los elementos de la naturaleza (ríos, montañas, la tierra misma) que eran motivo de adoración para los nativos a los que se reverenciaba en espacios exteriores y el recinto católico. Por otra parte, también quiere eliminar de la memoria andina los recuerdos de Coricancha, el magnífico Templo del Sol construido e institucionalizado por Capac Yupanqui. Pero a pesar de su determinación por reducirlo al olvido, también hay una intención de mimetizar el espacio sagrado. Esta es la razón por la que el fraile intenta competir con su esplendor; a eso se refiere cuando menciona la atracción de los nativos por los aspectos exteriores. Por lo tanto, habla de la construcción de un espacio similar en su magnificencia y a la vez diferente, un lugar que no traiga reminiscencias de la antigua idolatría.

El escenario religioso estimula el sentido de la vista mediante los colores, la estética, el olor de las velas, la claridad y por sobre todo mediante la limpieza. Esta última se manifiesta no únicamente en la limpieza del templo, sino también en la limpieza del alma y del cuerpo de los individuos. A todas estas características Oré añade otro rol que la Iglesia debería cumplir: el de ser: “...casa común de todos, en la cual se ofrecen a nuestro Señor oraciones de todo el pueblo Cristiano, y así mismo ofrecen los sacerdotes a Dios sacrificios por el bien común, y por todas las necesidades y causas

generales y particulares de la república” (178). El fraile resalta el sentido comunitario de la Iglesia que para la organización política Inca había sido tan importante en el pasado. El vocabulario que Oré escoge para las actividades que se realizarían en el templo sagrado, es sin duda motivo de reflexión. La alusión que hace a “ofrecer sacrificios a Dios por el bien común” aunque el sacrificio sea de otro tipo, no deja de remitir a los sacrificios y manifestaciones religiosas prehispánicas. Además, al incluir los asuntos generales y particulares de la república dentro del espacio de oración y sacrificio resalta la función de la Iglesia y su participación en el control social.

De la misma manera en que se ocupa del rol que cumplen los elementos visuales, Oré también presta mucha atención a los aspectos sonoros. El letrado establece la relevancia del canto como un recurso pedagógico que contribuye al aprendizaje y asimilación de las Escrituras. Así lo manifiesta él mismo:

...es cosa muy conveniente, que en las fiestas y Dominicas principales, se canten las vísperas, y se haga procesión devotamente y se cante la Misa: para lo cual haya cantores y maestro de capilla, los cuales sean enseñados en el canto llano, y canto de órgano: y en los instrumentos de flautas, chirimías y trompetas: pues todo esto autoriza y ayuda, para el fin principal de la conversión de los indios y confirmación en la fe católica, que han recibido de la santa yglesia Romana. (180)

El canto acompañado de varios instrumentos es un recurso didáctico que a la vez que cautiva la atención de los asistentes también penetra en las emociones. Al mismo tiempo, este es un recurso mnemotécnico ya que ayuda a la fijación de las nuevas memorias mediante el reforzamiento de las enseñanzas del Evangelio. Más aún, es parte del *performance* que acompaña las procesiones y las misas. El autor que reconoce varias

veces la importancia de la música en las celebraciones de los nativos, resalta la necesidad de autorizar los rituales católicos con composiciones que no únicamente relaten los hechos bíblicos, sino que también conmocionen a la audiencia.

El fraile sugiere que la música debería producir el mismo impacto del color, el olor, la limpieza. Para Oré es importante estimular todos los sentidos de los nativos no únicamente para dar autoridad a las celebraciones eclesiásticas, sino también porque mediante su alteración se llega a la vulnerabilidad necesaria para poder moldear las creencias y el comportamiento de los nuevos conversos. A esto se refiere en la siguiente afirmación:

Porque así como hiriendo el eslabón de acero en el duro pedernal produce centellas de fuego: así en los corazones empedernidos de los indios, hiriendo en ellos con el eslabón vivo de la eficacísima palabra de Dios, que penetra más que cuchillo de dos filos, hasta le médula del corazón: resultarán algunas centellas de amor de Dios y deseo de la salvación de sus almas y enderezarán los pasos al camino de la vida eterna...(202)

En el *Symbolo Catholico Indiano* el fraile además de una traducción de las Sagradas Escrituras, presenta formas de recrear la religión. Walter Benjamin al hablar de la traducción sugiere: “[i]n translation the original rises into a higher and pure linguistic air, as it were. It cannot live there permanently, to be sure, and it certainly does not reach it in its entirety” (75). Para mantener las enseñanzas bíblicas en esa atmósfera elevada a la que se refiere Benjamin, Oré recurre a métodos como los símiles con la religión prehispánica y más que nada al vocabulario y a un *performance* del dolor y la subalternidad. La validación del poder colonial está basada en el reforzamiento de un lenguaje antagónico

que vigoriza al catolicismo y que a la vez reduce a los nativos a seres de corazones empedernidos, una metonimia del mal.

Un factor que contribuyó para la lenta conversión de los nativos, fue la falta de organización de los predicadores, por eso es de especial interés del autor hallar uniformidad en la predicación y difusión del Evangelio. Para remediar este problema, en el *Symbolo Catholico Indiano* el fraile establece el *performance* en las celebraciones eclesiásticas especificando el ritual correspondiente a cada día de la semana:

Estando ya los indios juntos, los domingos, miércoles, y viernes (que estos tres días son de doctrina para todo el pueblo, sino es que caiga fiesta en otro día, porque entonces se dirá la doctrina, y no el día cercano a la fiesta de los dos ya señalados.) Tendrán a la puerta de la Iglesia un pendón o bandera enastada, debajo de la cual estarán todos los cantores y muchachos de la escuela, y los niños de la doctrina. Y los indios y indias se han de ordenar a una parte y a otra para entrar en procesión cantando la doctrina la cual entonados niños cantores los más hábiles y de mejores voces, y más bien enseñados: a los cuales van siguiendo y respondiendo los otros niños y cantores juntamente todo el pueblo: repitiendo las mismas palabras con el tono que las entonan los niños cantores, y vayan entrando de una y otra parte los indios del pueblo estando el pendón en medio y debajo de todos los cantores y muchachos de la escuela y de la doctrina, y con los postreros indios entrará el que lleva el pendón, y juntamente con él toda la compañía de cantores y niños, alabado a Dios y triunfado del demonio... (185-86)

Las especificaciones minuciosas que Oré hace acerca de los ritos en relación al tiempo y al espacio en el que se debe celebrarlos obedece a la preocupación por la forma dispar y

hasta contradictoria en que se presentaba la doctrina a los nativos. Consecuentemente, en su misión unificadora Oré sugiere un *performance* para las celebraciones religiosas que seguramente contribuyó al éxito del catolicismo; no obstante, al representar los rituales forasteros, los andinos también estaban representando su propia subordinación. Y no puede ser de otra manera, pues el catolicismo de por sí se basa en la relación dominador-dominado. De ahí que sea fundamental la identificación de los neófitos con la figura de Jesucristo, el héroe sagrado y los episodios de su pasión y muerte.

En la *Declaración del sexto cántico* Oré explica los misterios de la pasión de Cristo; Al presentar el cuerpo martirizado del Cordero de Dios, describe las imágenes de un cuerpo vulnerable, pero capaz de resistir el tormento. En los ejemplos que cito a continuación hay que destacar la relevancia que Oré da a las figuras de repetición con el fin de contribuir a la visualización del dolor:

15 A causa de nuestros pecados sudó sangre Dios padre poderoso echando en sí Los pecados de todos los hombres Le hizo sentir pesar	Huchanchisraykum yawarta hump'irqan Qhapaq Dios yayam llapa runakunap Huchankunaqta payman wikch'uykuspa Llasarichirqan
16 Tan agobiado por el sudor sudaba sangre Sí en este estado desde el cielo Bajando el Angel le dio fuerza Al Dios que lo creó	Hump'im apasqa yawartam hump'isqa Hina kaqmanmi hanaq pachamanta Uraykamuspa Angel kallpancharqan Dios ruraqninta
21 Por el sudor, de tu sangre sudando Mi corazón recuerda tu sufrimiento Que siempre lllore con las lágrimas de mis ojos Que sean llenos	Yamar hump'iqta hump'isqaykirayku Muchusqaykiqta sunqy yuyarispa Wiñay waqachun ñawiypas wiqiyman Hunt'asqa kachun
55 Cuando le alcanzó el azote su tierna carne Se acardelanó y la sangre se salió Su blanca espalda blaquinegra desollada Apareció	Llullu aychampas azote chayaqtin Q'uuyarqanmi yawarpas t'uqyarqam Yuraq wasampas allka lluch'u lluch'um Rikuripurqan

<p>56 En el medio de su espalda río de roja sangre Inundando la sangre se derramó en la tierra Con sangre poderosa había regado La tierra</p>	<p>Chawpi wasantam yawar puka mayu Yawar lluqllaspa pachaman sut'urqan Qhapaq yawarwan maqchhirpayarisqam Allpapas karqan</p>
<p>57 En este lugar en presencia de Jesús La sangre asperjada en todo sitio Y pensando en esto con el agua de nuestros ojos Ayudamos a asperjar</p>	<p>Chay kinraypiqa Jesuspa qayllampi Yawar ch'allasqam tukuy muku karqan Kayta yuyaspa unu ñawinchiswan Ch'allaysisuntaq</p>
<p>65 Poniendo una corona de espinas en su cabeza Le pegaron la espina punzándole Gotea goteando la sangre de Cristo Hizo brotar.</p>	<p>Khishha pilluqta umanman churaspam K'askachipurqan khiskhapas t'urpuspam Sut'uy sut'uyta Cristup yawarninta T'uqyachipurqan (226-29)⁵⁰</p>

Estas estrofas se destacan principalmente por el motivo recurrente de la sangre; en la región andina la sangre tiene un significado sagrado y purificador. Así lo relatan los cronistas de los siglos XVI y XVII, por ejemplo Pedro Cieza de León cuando habla del contenido de una carta/informe que recibió del sacerdote Marcos Otazo del pueblo de Lampaz, cerca del lago Titicaca. Según la narración de Otazo en el mes de mayo durante la luna llena los caciques del pueblo le suplicaron los dejara celebrar uno de sus rituales de agradecimiento por la cosecha. El cura accedió con la condición de que estaría vigilante de sus prácticas. Otaza cuenta que los nativos entraron en la plaza al ritmo de los tambores y vestidos con sus mejores trajes. A esto siguió un desfile con diversos personajes así mismo ricamente adornados y finalmente entraron en la escena seis muchachos con costales de papas tocando el tambor y danzando al ritmo de la música. Luego el sacerdote relata que trajeron un cordero “sin ninguna mancha, todo de una color” (*Crónica del Perú* 392) al que le sacaron las entrañas y con su sangre esparcieron las papas en señal de agradecimiento y veneración (*Crónica del Perú* 391-92).

El hincapié que el autor hace en la sangre del cuerpo de Cristo, o en los ríos de sangre que corren por la tierra contribuye al deseo de mimesis de una actividad ritual sagrada para los nativos. Beyersdorff lo relaciona con el “*ch'allay* (el gesto de aspersion ritual dedicado a la divinidad de la madre tierra <Pachamama>)” (231), el cual según la autora debió haber sido aún muy común en la época en la que el fraile escribió su obra (231). Por lo tanto, al escoger este discurso polisémico, el autor no estaba más que imitando las celebraciones sagradas de los nativos. En la narración de Oré hay una clara misión de representar la diferencia a través de la asociación de la sangre del cordero que bendice los frutos y la tierra con la sangre del Cordero de Dios que fue sacrificado y murió para redimir a la humanidad.

De este modo, el ritual de agradecimiento de la cosecha se transforma en el ritual de agradecimiento por la salvación del alma. La metáfora de la sangre sirve en este caso como una estrategia para crear nuevos significados que a través de la repetición, el canto, la predicación y el *performance* reemplazarían al sentido que tenía para los aborígenes. Esta representación anómala de la cultura andina concuerda con lo que Bhabha llama *metonymies of presence*. Según Bhabha estas se caracterizan porque:

They cross the boundaries of the culture of enunciation through a strategic confusion of the metaphoric and metonymic axes of the cultural production of meaning. For each of these instances of "a difference that is almost the same but not quite" inadvertently creates a crisis for the cultural priority given to the metaphoric as the process of repression and substitution which negotiates the difference between paradigmatic systems and classifications. (130)

De esta forma la sangre del cordero mencionado por Otazo en la narración de Cieza de León sería una metonimia de lo sucio, lo diabólico, mientras que la sangre de la otra metonimia, el Cordero de Dios representa la purificación del alma. Esta producción cultural de significados, demuestra una vez más que en el proceso de cristianización, muchas de las enseñanzas bíblicas también se tuvieron que adaptar a la cosmovisión andina para lograr su aceptación entre los aborígenes.

A los siete cánticos que acompañan la obra de Oré con el objetivo de contribuir a la enseñanza de la doctrina, el autor añadió dos más. Aunque el escrito no contiene las partituras musicales como la que incluyó Pérez Bocanegra, las composiciones del *Symbolo Catholico Indiano* se transmitieron en forma oral y varias de ellas continúan siendo interpretadas hasta el presente. Este es el caso de uno de los cantos adicionales a los siete iniciales *Qhapaq eterno Dios* (Todopoderoso Dios eterno) incluido en el álbum *New World Symphonies. Baroque Music from Latin America* (2003). El cántico coral, cuya letra está en quechua, siguiendo el modelo de los himnos latinos está en verso sáfico. El poema está distribuido en tercetos endecasílabos con cesura a los que se añade un cuarto verso octosílabo. *Qhapaq eterno Dios* según las indicaciones que el fraile mismo especifica es: “una suma y epílogo de todo lo dicho en los siete cánticos para rezarlo a la tarde, o cantarlo al tono de *Sacris Solemnis...*”(394). El hecho de que en las instrucciones el autor aclare que se debe usar la misma música del himno latino *Sacris Solemnis* explica la ausencia de una partitura. Más que nada el anuncio de Oré es un indicador de la clase de melodías que en el proceso de evangelización se estaban introduciendo y haciendo familiares entre los nativos.

En la primera estrofa la voz poética invoca al Dios eterno pidiendo inspiración y suplicando ser escuchado. Así mismo, esta parte no deja en claro la entidad a la que se refiere; no obstante, las dudas se disipan en la segunda estrofa en la que ya se refiere específicamente al Dios cristiano como un solo ser y a la vez como la Santísima Trinidad. Sin embargo, en la tercera estrofa otra vez aparece el dualismo Dios-Hacedor de todas las cosas, pero en esta ocasión el hacedor está completamente subordinado porque es nada más que el “Hacedor del sol, que [da] hermosura a la luna, y a las estrellas resplandecientes las [nombra] y [cuenta] todas, y siendo innumerables [conoce] a cada una de ellas...” (394-95). En este cántico Oré ya no compara al Dios cristiano con el Hacedor, sino que posiciona al primero en un lugar de supremacía. De esta manera, los nativos comprenderían que hay un Dios más poderoso que el de ellos y que si el Hacedor europeo logró subordinarlo, este debe ser sin duda aún más poderoso.

A lo largo de la obra, Oré adapta constantemente las enseñanzas bíblicas a la cosmología andina y al hacerlo da paso a una transculturación al lograr la interacción del catolicismo con los rituales sagrados y las actividades cotidianas de los andinos. En primer lugar traduce el Evangelio del latín al castellano y luego a las principales lenguas de la región; pero no le es posible explicar todos los sistemas referenciales, por lo que se ve obligado a introducir acontecimientos de la vida diaria de los nativos. Lo mismo pasa con el lenguaje tanto en la poesía como en las explicaciones en prosa; así por ejemplo la falta de disponibilidad de referentes para traducir el Espíritu Santo, o la Santísima Trinidad, lo llevan a introducir al quechua estos conceptos en español. Este hecho fomenta un proceso de evolución/enriquecimiento del lenguaje. Además, la aplicación de los rituales que Oré instituye en su obra si bien contribuyeron al éxito del cristianismo,

por otra parte ayudaron a que los nativos, capaces de ver rezagos de su propia cultura, los asocien con estos. En cambio con la música de los cánticos no pasa lo mismo que con la poesía y la prosa, sino que se produce el efecto contrario.

El tercer Concilio Limense, al ver los errores de los otros dos Concilios en la aparente flexibilidad de los religiosos de permitir a los nativos celebrar sus fiestas o utilizar sus tradiciones para adaptarlas al cristianismo, como en el caso narrado por el Inca Garcilazo, optó por otras metodologías. No obstante, la falta de referentes culturales hizo imposible esta tarea; por esta razón autores como Luis Jerónimo de Oré se vieron obligados a seguir utilizando los elementos autóctonos en sus obras, aunque de una manera disimulada. No obstante, la música que el fraile usa para su himno *Qhapaq eterno Dios* no mantiene ninguna relación con las melodías andinas, sino más bien con la tradición occidental. De este modo los aborígenes no tendrían ocasión de relacionar la melodía con ningún otro acontecimiento familiar más que con las nuevas enseñanzas de la fe católica. *Qhapaq eterno Dios* no es un caso aislado; un ejemplo similar se manifiesta en el himno procesional *Hanaq Pachaq* (Gloria del cielo) de Juan Pérez Bocanegra.

El *Symbolo Catholico Indiano* a más de dar las pautas necesarias para la evangelización, también sirvió como orientación para otras obras. En 1631, al año siguiente de la muerte de Oré, Juan Pérez Bocanegra publicó su obra *Ritual Formulario* que contiene explicaciones detalladas sobre los Sacramentos y su aplicación, así como un exhaustivo cuestionario para hacer más eficaz el acto de la confesión.⁵¹ Según el religioso, por medio de una confesión adecuada, el misionero sería capaz de medir la efectividad de la conversión religiosa. No hay muchos datos biográficos del autor que vivió entre los siglos XVI y XVII, pero se sabe que enseñó latín en la Universidad de San

Marcos y que además fue músico en la Catedral del Cuzco.⁵² Su dominio de las lenguas indígenas lo llevó a colaborar en la revisión de varios manuscritos del padre Oré.

El cuestionario que el autor incluye tiene como objetivo descubrir “...todos los ritos, ceremonias, y adoraciones, que antiguamente los Indios tenían. Juntamente con sus agujeros, y hechizarias...” (146). El conjunto de interrogantes que debía servir a los curas para percibir la veracidad de la conversión tiene que ver con actos cotidianos. Mediante la confesión Pérez Bocanegra trata de descifrar la forma de vida y costumbres de los nativos: las personas con las que se relacionan, lo que comen, cómo se desempeñan en sus profesiones, qué celebran, que cantan y bailan en sus fiestas. De este modo, la música autóctona podía caer en la categoría del pecado y del comportamiento desordenado que el confesor como su guía espiritual tenía la obligación de percibir y corregir.

Tanto en la obra de Oré como en la de Pérez Bocanegra la oralidad es fundamental como un medio de transmisión de la doctrina mediante los cánticos, la confesión, el rezo y la predicación. Pérez Bocanegra toma medidas más agresivas y es más explícito en la constante vigilancia que se debe tener con los nativos especialmente cuando se trata de sus modos de comunicación. El autor estaba consciente de las tretas que éstos utilizaban para confesarse por lo que aconseja a los curas lo siguiente:

Aduierta tambien mucho el Confesor, que en esta ciudad, y fuera della haze vna cosa algunos Indios, é Indias (que se llaman hermanos mayores, y hermanas mayores entre ellos mismos) y se les pueden poner nombres de alú[m]brados, y aturdidos, acerca de ciertos quipos, ñudos, y memorias, que traen para coufesarse, como escrituras, y memoriales dellos. Porque estos tales Indios, y particularmente las Indias, enseñan a otras a se confesar por estos ñudos y señales; que los tienen

de muchos colores, para hazer diuision de los pecados y el numero de los que an cometido, ó no, en esta manera.

Antes de que vaya el Indio, ó India penitente a los pies del Confesor, y Sacerdote, ya se á confesado con estas Indias, é Indios de todos los pecados que an cometido, ó los agenos, que nunca cometieron... (111)

La actuación de los aborígenes demuestra una forma de autoprotección y negociación. Por una parte cumplen con el requisito establecido de la confesión, pero por otra, lo hacen a su manera y así dicen en el sacramento lo que creen que el sacerdote desea escuchar.

Pérez Bocanegra propone que la solución para este problema es la constante vigilancia de todos los actos cotidianos de los aborígenes, especialmente de sus reuniones: “Lo que conuiene es predicarles amenudo, y reprehenderles, sin consentir, que se hagan tales juntas: ni se hablen entre si otras razones, que no sean oraciones, de las quales son obligados a saber. Y Catezismos, con sus cantares diuinos; que parece muy bien los canten, y rezen. Estoruandoles no hablen, ni traten otras cosas fuera de las dichas” (134-35). El autor comprende que no se puede prohibir que los nativos canten, pero también hace hincapié en la importancia de seleccionar y regular el tipo de melodías que éstos podían entonar. Por eso, la música es la única actividad permitida para acompañar al rezo; esta reemplaza a la voz de los individuos que en adelante debían entonar únicamente lo aprendido en el catecismo para reforzarlo. Así, el canto se convierte en una herramienta de silenciamiento.

A pesar de que como el letrado mismo reconoce, la mayoría de las veces la música es un componente importante para apoyar la conversión de los andinos, también

se da cuenta que ésta puede contribuir a desviar los propósitos de los misioneros. Por esta razón incluye en el cuestionario preguntas acerca de las tradiciones relacionadas con el canto y el baile: “As cantado, ó dicho coplas, ó cantares sucios? o as echado pullas deshonestas?” (218). Los pecados en los que se incluye a la música tienen que ver con lo que se escucha y con el propósito que tienen los cantos: “As hablado palabras suzias, ó cantares? o bailado bailes deshonestos? ó hecho la *cachua*, ó *ayarichi*, para con esto incitar a tus galanes a deshonestidad, y a los demas que te ven?... A te holgado de oir cantares, y palabras deshonestas?” (229). Con estas interrogantes el autor construye la diferencia entre el bien, el mal, lo pagano y lo cristiano. Pero más que nada delinea los símbolos de la alteridad en el canto y en las demás expresiones culturales de los aborígenes.

Para sustituir las melodías de los nativos que encuentra asociadas con el pecado, el autor propone otro tipo de formas musicales, de hecho él mismo incluye en su obra una partitura de un canto procesional al que titula *Hanaq Pachaq* (Gloria del cielo) para tiple, tenor, alto y bajo. Robert Stevenson manifiesta sus dudas acerca de la autoría de la obra, para Stevenson ésta debió haber sido compuesta por un indígena (47); aunque Juan Carlos Estenssoro al hablar de las cualidades musicales de Pérez Bocanegra rechaza esta afirmación ya que considera que éste tenía suficiente talento como músico (301). A pesar de que el canto completo tiene veinte estrofas, únicamente la primera aparece en la partitura; no obstante en las interpretaciones modernas se suele usar las dos primeras estrofas y opcionalmente la última. Los versos están en quechua y no hay traducción, la única indicación que el autor provee se halla al inicio: “La oración que se sigue en verso Safico, en la lengua Quechua, hize en loor de la Virgen sin manzilla: y va compuesta en

musica a quatro voces, para que la canten los cantores, en las procesiones, al entrar en la Iglesia, y en los dias de nuestra Señora, y sus festividades” (707). *Hanaq Pachaq* se distingue además por ser hasta ahora la primera obra vocal polifónica impresa en el Nuevo Mundo.⁵³

En este himno quechua-barroco los versos de la primera estrofa no especifican a quién están dedicados, al contrario presentan una constante interacción con la naturaleza. Al leer, cantar o inclusive escuchar estas líneas se podría pensar que la voz poética se refiere a alguna de las divinidades prehispánicas. La oración comienza:

Hanaq pachap kusikuynin	Gloria del cielo
Waranqakta much'asqayki	Te adoraré mil veces
Yupay ruru puquq mallki	valorada fruta/ del árbol maduro
Runakunap suyakuynin	largamente esperada por tu gente
Kallpannaqpa q'imikuynin	protección de fuerza espiritual
Waqyasqayta.	Ven a mi llamado” (traducción del inglés mía). ⁵⁴

En la siguiente estrofa se hace evidente que se trata de la Madre de Dios. No obstante, a lo largo de los 120 versos jamás menciona a la Virgen María. Su nombre aparece constantemente en epítetos como valorada fruta del árbol que madura, azucena blanca, apoyo de los hombres, cosecha bella del pueblo, palmera que da frutos tiernos, gran refugio, entre otras. Estos epítetos extraídos de únicamente tres estrofas tienen que ver en su mayoría con la tierra y los frutos que ésta produce. Es difícil entonces no asociar a la Virgen con la Madre Tierra a la que los andinos reverenciaban.

Aunque tanto en *Hanaq Pachaq* como en *Qhapaq eterno Dios* las letras que acompañan a los cánticos son ambivalentes y contienen muchas referencias de la

cosmovisión andina como el Hacedor o las alusiones a la tierra, la música indica todo lo contrario. Ya no se trata de un simple *contrafactum*, asociado a las melodías andinas, sino que estas son melodías propias para los rituales católicos con referentes occidentales. En el caso de Oré, el autor sí reutiliza una melodía pero más bien esta es originaria del canto gregoriano; no obstante, Pérez Bocanegra presenta una creación nueva que según Estenssoro sigue el modelo del villancico profano español del siglo XVI *Con qué la lavaré* especialmente en la segunda voz (303). De esta manera, aunque por medio de la letra los nativos podían seguir teniendo las conexiones con su propio mundo, la música les remitía al nuevo orden y por lo tanto a la construcción de nuevas memorias.

En la tarea de la conquista espiritual de los nativos nobles como de los comunes los recursos no fueron completamente eurocentristas, así lo demuestran los métodos de educación y evangelización utilizados por los misioneros. Al contrario, en el proceso de transmisión de los preceptos de la fe hubo un complicado efecto de transculturación en el que tanto los misioneros en las escuelas como los autores de los catecismos aprovecharon al máximo las tradiciones culturales preexistentes. Así mismo, los nativos tampoco aceptaron dócilmente la nueva cultura como lo demuestra Pérez Bocanegra con el acto de la confesión. De hecho el *Symbolo Catholico Indiano* y el *Ritual formulario* constituyen una respuesta a la resistencia de aceptación de la doctrina por parte de los aborígenes. En el transcurso de evangelización e imposición de valores occidentales, el resultado fue la pérdida parcial de muchas de las costumbres nativas; pero así mismo los europeos tampoco lograron imponer sus tradiciones originales por lo que tuvieron que acomodarlas para que sean aplicables al nuevo medio, e incluso se vieron obligados a usar palimpsestos. Sólo el producto de esta mezcla de culturas permitió el triunfo del

catolicismo. En los textos en cuestión la oralidad y la escritura no se contraponen, al contrario la oralidad funciona dentro del sistema escrito produciendo nuevas tradiciones, cantos y melodías que se han hecho famosos y han perdurado hasta estos días no precisamente gracias a los libros en los que se los incluyó, sino debido a su transmisión de generación en generación.

Capítulo IV

“Porque me vencí, vencí...”: música, poesía y resistencia en el espacio conventual

Christianity marked the space and geography of the American world with its fundamental sign. The daily life of individuals was regulated, not by the whistle, but by the bell. Everyone was awakened at the same time, everyone began work at the same time; meals were at noon and five o'clock; then came bedtime, and at midnight came what was called the marital wake-up, that is, at the chime of the churchbell, each person carried out her/his duty.

- Michel Foucault, *Of Other Spaces* (27).

El sevillano don Diego Dabalos y Mendoza y su mujer la quiteña Beatriz Sanchez Valverde residentes de Quito, después de haber perdido a su primer hijo concibieron una niña. Durante el embarazo de Beatriz los esposos rezaban fervientemente para que no se malograra la criatura llegando incluso a las penitencias extremas como las flagelaciones con cilicios. A comienzos de noviembre de 1652 nació Getrudes Dabalos y Mendoza; desde muy temprana edad la niña se familiarizó con la devoción religiosa de sus padres, así como con sus rituales. El confesor de Getrudes más tarde escribirá:

Al leer, mis Padres vn Libro, devoto repare (dice esta virgen) se enternecia su corazon, y las lágrimas indicavan su pena, ¿Porque son estos suspiros [dixe a mis Padres] Porque se hace (dixeron) memoria de la Pasion y muerte de Nuestro Señor Jesuchristo y fixando bien en mi memoria lo que me decian, de la Pasion de Nuestro Señor procure quanto me fue posible, ponerme en sus llagas, a donde el amor me convidaba y llevaba sin mas alas que el deseo que verme en lo interior dellas ... (folio 20R)⁵⁵

Las lecturas de la Pasión de Cristo, la visión de su cuerpo agonizante mortificado en la cruz, y el ejemplo de los padres inspiraron en la imaginación infantil de Getrudes un profundo sentimiento religioso que sólo se fue haciendo más intenso con el transcurso del tiempo. Ya en los primeros años de adolescencia, tras ser testigo de la forma harapienta en que vestía su hija para mostrar humildad, los constantes y severos ayunos y su dedicación a los rezos y penitencias, don Diego decidió apoyarla para que se haga monja. Con este motivo en mente contrató maestros para que la niña aprendiera a leer, escribir y sobre todo a tocar el órgano, formación que se complementó con sus excelentes cualidades vocales.

En realidad la educación musical de Getrudes representaba una inversión para la familia, ya que históricamente, como lo demuestran Craig Monson en un estudio de los conventos italianos y Geoffrey Baker en sus investigaciones de la cultura colonial cuzqueña, las habilidades musicales de las jóvenes eran de gran valía para los conventos (*Imposing Harmony* 122-23).⁵⁶ En su afán de aumentar su prestigio, las comunidades trataban de reclutar a las candidatas más talentosas. En cambio, dichas aspirantes adquirirían el poder de negociar las condiciones para su ingreso a la institución, ya sea en el aspecto económico o en su estatus social. De acuerdo con su talento musical, se las eximía de pagar las costosas dotes en forma parcial e inclusive total.⁵⁷ Por otra parte, muchas de estas jóvenes pudieron mejorar su posición dentro del convento al ser recibidas como monjas de velo negro, el cual estaba reservado para las postulantes provenientes de las familias más prestigiosas y pudientes. Por el contrario, el velo blanco estaba destinado para aquellas de escasos recursos.⁵⁸ Con estos antecedentes, la educación de Getrudes resultó ser muy oportuna ya que don Diego Dabalos y Mendoza

murió inesperadamente cuando ella tenía apenas catorce años dejando a la familia en una condición económica incierta.

Baker recoge el concepto de “urban musicology” utilizado por Reinhard Strohm en un contexto más bien europeo como una herramienta para examinar la práctica musical en los espacios urbanos (*Imposing Harmony* 6-7). El autor lo promueve para una aproximación a los protagonistas, ya sean estos compositores o intérpretes, y sus obras con el afán de lograr una mejor comprensión del quehacer cultural en el espacio colonial andino y la relación con las dinámicas de poder que matizaron dichas prácticas. Aparte de los trabajos previamente realizados en los archivos de las catedrales y seminarios principalmente de Cuzco y Lima por investigadores como Samuel Claro, Robert Stevenson, Andrés Sas, Rubén Vargas Ugarte, José Quezada Macchiavello, entre otros, Baker aporta a este campo con su estudio sobre la música conventual. De acuerdo con Baker: “Despite the restrictions of the cloister, music afforded nuns considerable contact with the city beyond its walls” (*Imposing Harmony* 118).

Su análisis se centra en varios aspectos de las actividades artísticas incluyendo el énfasis de las familias en la educación musical de las jóvenes aspirantes a monjas, el rol de los maestros de música dentro y fuera de los monasterios y sobre todo las grandes celebraciones religiosas y no religiosas que se llevaban a cabo dentro de estas instituciones. Las escuelas y universidades que se establecieron en los primeros años del asentamiento español estuvieron dedicadas únicamente para los hombres; algunas veces para indios nobles y mestizos y en otros casos sólo para las élites criollas. No obstante, a pesar de que las mujeres no tuvieron acceso por mucho tiempo a este tipo de instituciones de una manera formal, no quiere decir que ellas no hayan tenido un amplio protagonismo

a nivel intelectual.⁵⁹ Por esta razón, el rescate de la actividad cultural monástica y su impacto en el resto de los habitantes de la ciudad enriquece los estudios de la música y la literatura en los centros urbanos coloniales.

En este capítulo me concentraré en el análisis del manuscrito inédito de la *Vida* de la clarisa Sor Getrudes de San Yldefonso (1652-1709).⁶⁰ La obra, a más de proporcionar una muestra de lo que fue el quehacer intelectual dentro del claustro, también permite recrear algunos aspectos de la sociedad quiteña de la última parte del siglo XVII. Una revisión del desempeño musical y extra musical de la monja contribuye a iluminar la vida conventual y la relación entre esta institución y las políticas de la Real Audiencia de Quito.⁶¹ No obstante, también se puede ver el aspecto contrario; a través de los espacios en los que ella se mueve: la ciudad, el claustro y más que nada los espacios liminales a los que se expone, en los que sin necesidad de salir al mundo exterior se ve expuesta a él, la vida de la monja deja entrever el impacto de las políticas religiosas a un nivel social mucho más amplio. Mediante una combinación entre sus saberes musicales y la autoconstrucción de su propio cuerpo, la obra pone de manifiesto la lucha del criollo por encontrar su lugar en la sociedad. A esto se debe que aunque los modelos que sigue provengan de la cultura europea de sus ancestros, ella los adapte para que reflejen de manera más adecuada las problemáticas de la sociedad en la que le tocó desenvolverse y en la que tuvo una gran influencia.

Poco después de la muerte de Sor Getrudes que ocurrió en 1709, su confesor el carmelita descalzo fray Martín de la Cruz terminó de escribir el relato de su vida que había comenzado en 1700, según consta en la portada del primer tomo. El manuscrito que jamás logró publicarse reposa en el convento de Santa Clara de Quito; consta de tres

tomos, cada uno de ellos está dedicado a una de las tres virtudes teologales la Fe, la Esperanza y la Caridad. El autor incluye también una serie de ilustraciones anónimas que resultan ser muy efectivas para autorizar la narración ya que son representaciones de algunos de los episodios que relata.⁶² Además, en los márgenes de cada página incorpora glosas tanto en español como en latín. Las fuentes directas de fray Martín son los cuadernos confesionales y cartas que Getrudes escribió para él en donde además de narrar los pormenores de la vida conventual, relata muchas veces cortos sucesos de su pasado, sus orígenes y su niñez. También el sacerdote incluye varias creaciones literarias y musicales que ella misma compuso y algunos documentos legales que tuvo a su alcance como su partida de bautizo, testimonios de otras monjas, etc.

Cuerpo, música y política conventual

Ser Monja quiere decir
La sola que dedicada,
A Dios, Vive retirada,
Aprendiendo a bien morir.
Llora el tiempo mal gastado.
Aprovechando el presente;
En asegurar, Prudente,
El sinfín, que no ha llegado.
- Sor Getrudes de San
Yldefonso (folio 52).

La desprotección paterna enfrentó a Getrudes a varios peligros; uno de ellos fue el acoso de varios pretendientes que con ayuda de las criadas intentaron penetrar en su habitación. La lucha de la joven por defender su honor mediante las plegarias, el encierro, y hasta la intercesión divina se convirtió en uno de los primeros obstáculos a vencer en su camino hacia la virtud. Más aún, otro peligro inminente resultó ser la ansiedad de la sociedad por regular su cuerpo. Ella relata la manera en que el círculo de personas que

rodeaba a la familia trató de utilizarla como un medio para asegurar el futuro de la madre y las hermanas menores: "...los amigos de mi Padre, con titulo de bien, decian a mi madre. Señora, ya es tiempo que casemos, a la niña Getrudes con eso abrá, hombre en casa, y no se perderá la hacienda. Yo oia esto y respondia cásense ellos que yo aunque ande a pedir limosna no hare tal..." (folio 23R). Su negativa a preservar el orden social a través de un matrimonio conveniente, la obligó a buscar otras alternativas. Para ello fue de vital importancia la fama que había adquirido gracias a sus habilidades vocales y más que nada a sus destrezas como organista.

Sin dinero para una dote y contando con sus conocimientos y su talento como únicos recursos, Getrudes encontró una salida providencial a su desesperación en el interés que tenían en ella y en su hermana menor las religiosas del convento de Santa Clara. Con la ayuda de las monjas las dos huyeron de la casa por la noche como lo relata en las siguientes líneas:

...Y tenían esas religiosas noticia de mi como savia musica y otras avilidades y las de mi hermana San Ignacio.... disponían el llevarnos alla... Y las religiosas, casi derepete nos embiaron atraer. esto fue mas que milagro, que hizo mi señor, Y estando ya en el Convento, embiaron por mi Madre a las oraciones y como si fuera casamiento le pidieron, Mano y Palabra para entrarnos. (folio 23R)

El ingreso de las dos hermanas al monasterio no era únicamente ventajoso para ellas. Debido a la importancia de la música en la vida conventual, ya sea en ocasiones solemnes o inclusive en acto cotidianos, el talento de ambas era una buena inversión económica para la institución. Su presencia y conocimientos eximía a las monjas de contratar maestros externos tanto para la enseñanza como para la interpretación de instrumentos

y/o la dirección del coro. Baker, por ejemplo estudia la relación entre los músicos, muchos de ellos indígenas y mestizos, y algunos monasterios cuzqueños; una práctica que aparentemente era muy común a lo largo de la región andina.⁶³ Mediante contratos celebrados entre las religiosas y los maestros, o entre estos y los padres de las jóvenes aspirantes, se puede deducir la importancia de la música y la clase de instrucción que se impartía tanto a las monjas como a las que se preparaban para entrar al claustro (*Imposing Harmony* 111-48).

El convento, presentó a Getrudes la oportunidad de poner en práctica sus habilidades musicales, pero además le otorgó la tranquilidad de la que se sentía despojada debido a la ausencia del padre. En su recuento de los dramáticos momentos en que tuvo que separarse de su familia menciona que: "...visto tal aresto por mi Madre se hizo al llanto y pesar. Y yo entre tan serena que no me movió, ni la soledad de mi madre, ni sus lágrimas, que era fuentes sus ojos, Yio mas contenta, que la pascua de Navidad, Porque allava ya mi seguridad en la religión donde estuvimos nuebe meses de seglares yo y mi hermana, Cathalina de San Ignacio muy contentas..." (folio 24). En este relato hay que destacar especialmente el énfasis que la monja pone en la seguridad que siente al hallarse dentro del convento, en contraste con el peligro que percibía en el espacio exterior. Después de los nueve meses Getrudes regresó a su casa por un tiempo, el cual sirvió únicamente para afianzar su vocación religiosa. A los diecisiete años retornó y tomó los hábitos, desde entonces fue conocida con el nombre de Getrudes de San Yldefonso. Según lo especifica una copia del documento de su profesión, pagó como dote únicamente mil patacones para ser admitida como religiosa de velo negro (folio 28).⁶⁴ De ahí en adelante, la monja combinó sus actividades musicales con la política conventual;

pues a más de estar a cargo del coro, fue muy activa en las reformas que se llevaron a cabo dentro de la institución.

Getrudes no se valió de la música únicamente para entrar al convento, sino que también utilizó sus conocimiento como un instrumento constante para adquirir poder. Así por ejemplo, en repetidas ocasiones combina la música con su afán moralizador en las visiones en las que se le presentan Jesucristo o la Virgen para comunicarle su misión de imponer las normas de austeridad y penitencia en la institución. De la misma forma, el sonido de los instrumentos forman parte del texto en los instantes en que ella tiene sus visiones. Así, a la vez que ve al demonio o a Jesucristo también escucha el ruido o el sonido que matiza la intensidad de los encuentros. Por otra parte, las ilustraciones que Fray Martín incluye, donde autoriza a su hija espiritual, también forman parte de este efecto visual-sonoro. De esta forma, la música está presente en la vida diaria de la religiosa, no únicamente como parte de su oficio, sino también como instrumento de poder por medio del cual ella consigue darse visibilidad y logra trascender las paredes del convento.

Una vez en el claustro, Sor Getrudes continuó su vida de penitencia, siguiendo los ejemplos de los protagonistas místicos de las lecturas que la acompañaron desde la niñez y de las mártires más cercanas a ella en tiempo y espacio como Santa Rosa de Lima o la quiteña Mariana de Jesús.⁶⁵ Cuando su familia y el resto de la comunidad religiosa mostraron preocupación por su bienestar como respuesta a los extremos a los que la monja llevaba los martirios corporales, ella se apresuró a responder con los versos de su poema “Ser monja” arriba citados. En estos define el significado del camino que escogió, a través del cual pretende acercarse a Dios. En el poema también hace explícita la

búsqueda del espacio necesario para encontrar una conexión espiritual con el Ser Supremo; un espacio de soledad y retiro que le permitiría controlar su cuerpo e inscribirlo dentro de los modelos aprendidos desde la infancia. Según Elizabeth Grosz “The body can be regarded as a kind of *hinge* or threshold: it is placed between a psychic or lived interiority and a more sociopolitical exteriority that produces interiority through the inscription of the body’s outer surface” (*Space* 33). Precisamente Getrudes utiliza su cuerpo para delimitar el espacio exterior del interior marcando en él los pecados de la comunidad con el afán de alcanzar la perfección espiritual.

Su confesor resume en las siguientes líneas el nexo entre el afán de construcción de lo corporal y la identificación del espacio para llegar a una experiencia mística que no únicamente se ajuste a sus deseos, sino que también sirva de ejemplo a la comunidad:

Así esta venerable virgen, vistiose de un silicio aspero, de lana que jamás lo dexo. Cubierta su cabeza, de ceniza y una soga a la garganta, una mordaza en sus labios, pies descalzos, sus ojos, hechos dos fuentes y sus espaldas, al rigor de una sangrienta disciplina, martirizadas, se presento, ante el tribunal de la Santa Cruz, en que veía al señor, del mundo. Crucificado, por ella. (Y como esto pasava en el retiro de su oratorio, tubo tiempo para ofrecerse al Señor, en el Sacrificio de la penitencia, sin que nadie la registrara.) agradose mucho el Señor de ver a su esposa, adornada, de gala tan, a sus ojos misteriosa y agradable. Mucho tiempo estuvo postrada, al pie de la Cruz, con este disfraz de penitencia, mostrando, los raudales de sangre y lágrimas que de sus ojos salian, el fuego que en lo interior de su amado reinava. Con esta disposición prosiguió, su disciplina con tanto fervor, que hecha verdugo de si misma, sin acordarse era de carne y sangre, derramo

tanta que las paredes, quedaron salpicadas, y sus espaldas abiertas, hechas fuentes de corales. Y como reynava el amor de Dios, en su alma, trato de hazer guerra, al demonio, mundo y carne. Y en este rendirlos a todos. (folio 50R-51)

A través de su propio tormento, Getrudes reconstruye y se identifica con el dolor que ve plasmado en el cuerpo de Cristo. Mediante la sangre que derrama y las lágrimas por el tiempo malgastado a que hace referencia en el poema, quizá en alusión a la vida holgada que llevaban sus compañera de convento, la monja asegura la vida después de la muerte.

Más que nada, su cuerpo como espacio para la humillación y la violencia la transforma en el ente mediador entre Jesucristo y la comunidad. A través de lo exterior, manifestado en la vestimenta y en sus espaldas abiertas, la monja produce un interior que le otorga la capacidad de aplacar los pecados colectivos que son la causa del padecimiento del Señor. John Corrigan estudia la manera en que la religión construye el cuerpo como territorio y a la vez como referente de su entorno. Según Corrigan: “In most cases, religion constructs bodies in a way that situates them at the juncture of two realities, one apparent through the testimony of bodily senses and one made real in visions. This ambiguity is present as well in religious concerns for the body as the repository of the sacred, or as a kind of reservoir of sacred power” (166). En el acto del sacrificio Getrudes hace de su cuerpo un sitio ambivalente; en el primero y más visible éste es sucio, frágil, humillado y atormentado, postrado a los pies de Cristo. Esta imagen responde más que nada a su necesidad de unión con lo divino. El segundo, el invisible en cambio es un cuerpo purificado destinado a poner en evidencia la fortaleza y la virilidad para resistir el dolor.⁶⁶ Con este último, ella muestra un cuerpo femenino encerrado y orientado a servir como ejemplo para la sociedad colonial quiteña.

El dolor sirve como experiencia necesaria para expresar el amor, como ella misma lo manifiesta en otro de los versos incluidos por su confesor: “El Padecer, y el sufrir / Son del Amor experiencia / Que amando, sin resistencia / Podra esperar hasta el fin” (folio 186). El rigor de la disciplina que realza el heroísmo con que la monja expresa su amor a Cristo contrasta con las “galas” con las que se presenta frente a él, y la posición de subordinación que ocupa. Mediante la relación jerárquica con su esposo divino la monja se presenta como el reflejo de la abnegación, la humildad y el sacrificio, signos en los que enmarca a lo femenino.

La controversia que Getrudes generó con su ansiedad por llevar sus tormentos a intensidades tan extremas dio lugar a una serie de polémicas dentro de la comunidad religiosa; pero además le otorgó una fama que trascendió las paredes del convento. A finales de la década de los ochenta del siglo XVII arribó la orden de los carmelitas descalzos a lo que hoy es el Ecuador.⁶⁷ En su camino hacia la ciudad de Latacunga, en donde establecieron su primer convento, pasaron por Quito. Esta fue la ocasión para que la monja conociera a Fray Martín de la Cruz quien se convirtió en su confesor. Fray Martín, llegó desde España a la región andina cargado de las ideas de estricta observancia y de una vida religiosa austera propagada por el Concilio de Trento, ideas que por cierto estaban en su pleno apogeo en la península y que ya se implementaban en América aún con mayor fervor.⁶⁸ Aunque era de conocimiento general que al sacerdote le desagradaba el hecho de tener hijas de confesión, entabló una relación especial con Getrudes. El fervor cristiano y las prácticas rituales de la monja la perfilaron como la aliada perfecta para implantar el modelo católico de austeridad y penitencia inspirado en los ejemplos de Santa Teresa y San Juan de La Cruz que su orden intentaba imponer.

Tomando en cuenta las opciones limitadas para las mujeres del siglo XVII, no todas profesaban con las mismas convicciones religiosas que Getrudes. El convento acogía a mujeres de diversos niveles sociales y económicos que trasladaban su estilo de vida a la institución; por lo tanto éste preservaba la misma estructura jerarquía de la ciudad tanto en términos de clase y nivel económico como en términos de raza.⁶⁹ A consecuencia de esto, el espacio conventual era un universo complejo y como extensión del mundo exterior no concordaba con el lugar de retiro y soledad que ella define en su poema “Ser monja.” El claustro como el locus necesario para entregar el cuerpo femenino al sacrificio y a la meditación, al dejar de serlo ponía en conflicto el rol de la institución como promotora de la moral y las buenas costumbres cristianas en las que se asentaba la estructura colonial.

Mariselle Meléndez y Santa Arias al hablar de la importancia del espacio y su relación con la manera de percibir y ser percibidos por la sociedad manifiestan que: “[Space] has historical, cultural and political implications because society has been constructed and visualized spatially. Space influences the way in which we think about the world and the others, and has serious implications upon the manner in which people are perceived in this society” (16). La conciencia de la influencia del espacio en el modo de pensamiento y proyección al exterior, llevó a Getrudes a luchar en contra de la penetración de costumbres mundanas en el convento y a crear el terreno adecuado para promover la obediencia y el amor a Dios. El espacio conventual reflejaba de esta manera a la comunidad y su moralidad como lo argumenta Kathryn Burns: “As in Spain, they [monasteries] were considered a reflection on the communities around them; Spanish ideals of honor and feminine purity were powerfully represented and reinforced by these

bulwarks against evil, dishonor, stain. If the nuns' honor was upheld, a city could hold itself in esteem, and vice versa" (24).

Para devolver a la institución su rol de protectora de la moral, era necesario controlar todos los aspectos. Así por ejemplo, la música que formaba parte de muchas de las actividades del convento se vio sujeta a una distinción para separar a aquella que fomentaba los preceptos cristianos y la que, según las autoridades, promovía el desorden. Dominados por la idea de imponer sus convicciones, Getrudes y su confesor se valen de varios aspectos musicales como aquellos que protagonizaban ciertos episodios bíblicos a los que interpretan y los relacionan con los acontecimientos del convento. En un pasaje en el que ella ve y siente el dolor de su esposo divino, la monja cuenta que la intensidad de sufrimiento con que se le presentaba en sus visiones estaba en proporción a las ofensas que sus hermanas espirituales o el resto de habitantes de la ciudad cometían.

Así por ejemplo, cuando en el convento se disponían a elegir a una nueva priora, las otras religiosas ensayaban una comedia que les causaba regocijo para ponerla en escena. Getrudes relata la visión que tuvo de Jesucristo en un gesto de desaprobación:

Vide al Señor, muy lastimado, que causava, aun tiempo, un temor reverencial, y compasion grande, *al alma que asi lo veia*. Y esta afligida y temerosa le dixo: Señor mio; mis culpas, y defectos graves, no dudo, ser la causa de auerte puesto en esta suerte...Lo vi muy azotado. Desnudo. Coronado de Espinas. Y el rostro Santisimo muy renegrado, y abofeteado...Y de esta suerte se manifiesta: que sera, la causa? O no es asi; o yo me engaño? No (respondio el Señor) No te engañas que ahora empiezan, en esta casa a ofenderme. Fue como decirme (según a inteligencia) ahora, que tratan de capítulo ahora, que disponen comedias ahora,

que se ven _____ de saraos y danças aora, que se dividen, los pareceres, aora, aora, se enconan las voluntades aora empiezan en esta casa a ofenderme. Aora que ponen su amor, y afectos, en las criaturas, ahora empieçan, a ofenderme. Y con una demostración de Juez ayrado, desaparecio, de mi presencia. *El alma*, mas que afligida, hecha un mar de lagrimas y como otro moyses postrada en tierra empeço a pedir por todas las de este convento de quien el Señor se dava por ofendido. (folio 43, subrayado mío)

La narración de Fray Martín mucha veces carece de organización y su escritura es más bien fragmentada y algo desordenada. Precisamente la fragmentación con que el narrador relata los acontecimientos dificulta establecer la claridad de algunos detalles. Por ejemplo, lo que no se cuenta sino hasta mucho más tarde en el caso de los sucesos de los saraos y danzas para celebrar la elección, es que Getrudes era una de las opcionadas para ser priora. No obstante, había mucha polémica con su candidatura ya que de resultar ganadora no hubiera tenido ningún impedimento para imponer sus reformas de extrema austeridad que por cierto contaban con un significativo número de opositores dentro y fuera del convento.

La música, que como asegura Baker, en los monsterios se transformó en un instrumento para la expresión femenina (*Imposing Harmony* 118), también tuvo relevancia en los conflictos internos de las religiosas. El crítico menciona que: "...the nuns used the convents walls as a barrier behind which to carry out more overtly political campaigns with virtual impunity. Lima's nuns satirized their political opponents in songs composed and performed within the cloister..." (*Imposing Harmony* 118). El caso mencionado por Getrudes no era un suceso aislado en la región; de hecho, Baker analiza

un suceso semejante que tuvo como protagonistas a las monjas de Santa Catalina en Lima en 1644. En esta ocasión, al igual que años más tarde en el convento quiteño, la religiosa ganadora fue acusada de captar más votos gracias al despliegue de un elaborado entretenimiento musical (*Imposing Harmony* 118), por lo que Baker concluye que:

The mixture of music and politics within convents was particularly controversial, for the nuns were appropriating and subverting an art form that was supposed to embody, at least in the eyes of the ecclesiastical authorities, all that was pure and unworldly. The fact that edicts were issued at regular intervals throughout the seventeenth and eighteenth centuries in an attempt to control the convents' independent spirit indicates both the longevity of the controversy and the stalwart resistance of the nuns to outside intervention. (*Imposing Harmony* 118)

Los saraos y demás celebraciones en el convento se mezclan con una forma controversial de hacer política; para Getrudes, la única manera de combatir esta injusticia fue a través del poder de su palabra, con el cual ella misma se construye como mediadora entre el esposo divino y su comunidad. De su visión de Cristo, ella logra combinar el deseo de reformar el comportamiento en el convento con una narrativa dolorosa del cuerpo lastimado y ofendido que sufre en respuesta a los pecados humanos. Para darle más autoridad, el confesor equipara a Getrudes con Moisés, de esta manera la reviste de fortaleza; así lo que parece ser debilidad femenina se transforma heroísmo.

En este episodio, como en casi toda la obra, mediante la escritura se puede dilucidar la relación de complicidad entre el confesor y la monja. Para empezar, no hay una separación clara de las voces; en algunas ocasiones fray Martín copia directamente las palabras de Getrudes y otras veces él es el narrador y se refiere a ella como “el alma,”

a imitación de la poesía mística de San Juan de la Cruz. Carmen Fernández Salvador dice de esta relación: "...what is interesting about this process of translation is that the nun's presence is never concealed but is continuously brought into actuality, embodied in the author's writing gesture" (44). En esta compleja técnica de escritura se puede deducir el rol del sacerdote quien no se limita simplemente a contar los detalles de la vida de su hija espiritual, sino que en varios fragmentos usándola como pretexto, él mismo se convierte en el principal protagonista de la historia. En el manuscrito, el confesor y su aliada se describen a sí mismos como mártires. La imposición de las nuevas costumbres en el convento les valió un sinnúmero de opositores, e inclusive fray Martín se vio sometido a varias persecuciones.⁷⁰

El confesor explica desde el comienzo que hará una introducción a cada capítulo; en dichos fragmentos logra destacar su elocuencia y sus conocimientos teológicos. Más que nada estas son partes claves para evaluar la forma en la que logra autorizar y construir a su hija espiritual como mujer ejemplar, a la vez que contribuyen a determinar la participación e influencia que como guía espiritual tuvo en Getrudes. Antes de narrar el episodio de las comedias representadas con música y danza, fray Martín inserta la historia de su confesada dentro de un plano bíblico más amplio con cuyos argumentos pretende autorizarla. El sacerdote interpreta un fragmento del Libro del profeta Isaías en el que los israelitas después de comer tocan sus instrumentos y danzan al ritmo de la música; esto provoca la ira del Señor quien los acusa de traicionarlo eligiendo a un nuevo Dios a través de sus comedias y rituales. Fray Martín relata que:

Y aun por eso, dandose por sentido y ofendido el Señor dixo por Isaias: Aborezco, de todo mi corazon, vuestras calendas y fiestas, vuestros regocixos y bailes, que

en gran manera me son molestos, y le hago notable fuerza en detener mi enojo, Y no arrojar, la espada de mi justicia, sobre tan declarados ofensores... Y parece que en el texto siguiente se manifiesta mas la causa de su enojo...que el pueblo se asento a comer y beber, y quando se allaron satisfechos se levantaron a jugar y emplear el tiempo en bayles, regocixos, disfraces cantares musicas, y demostraciones contradictoras a su estado...pues por jugar, y bailes, se ha de dar el señor por sentido y ofendido? Si no se ve que eran efectos estos regocixos de la elección o capitulo, de un Dios nuevo...Como dice San Geronimo el temor de Dios, no se save, donde mora; quando no se oyen mas que voces menos decorosas de broncos panderos -La flauta clamorosa -La lira ruidosa. Las sonaxas y campanilas festexadoras de indecencias...(folios 41R-42)

Las celebraciones de los israelitas, según la interpretación de fray Martín, sirven para explicar la ofensa que las religiosas cometen a través de las comedias, las melodías y la danza dentro del convento. Con este paralelismo forzado, Fray Martín no únicamente manifiesta su preocupación por los desórdenes de la política conventual, sino que a la vez critica ciertos empleos de la música. Ésta sería apropiada únicamente en cuanto se ajustase a propiciar la moral religiosa. De este modo, el sacerdote busca restringir una de las formas más importantes de expresión femenina dentro de la institución.

Kathleen Myers dice que: “These *Vidas* written by clergymen tell us much about male expectations of women who had taken the veil, but they act as a mediating force on women’s writing, interpreting it for the ends of a large patriarchal Church” (*Word from New Spain* 5). En el caso del manuscrito, la necesidad por regular el cuerpo femenino dentro del convento no puede ser más evidente; este se convierte en sitio de poder y a la

vez de dominación. En cuanto sitio de dominación, se atiene a las normas trazadas por la hegemonía colonial, pero en cuanto sitio de poder tiene la capacidad de ser el modelador de dichas normas, en cuyo acto adquiere un cierto grado de agencia. Esta relación compleja con el mundo exterior hace que el cuerpo sea a la vez productor y receptor de modelos de comportamiento.

Por otra parte, la obra a más de trazar las expectativas de conducta de la mujer, también deja ver otros aspectos de la sociedad como la corrupción dentro de la Iglesia. Uno de los ejemplos fue la ya mencionada elección; a pesar de que como lo narra su confesor Getrudes obtuvo la mayoría de los votos, ella nunca llegó a ser la priora. Después de cuatro recuentos y apelaciones, el resultado siempre fue negativo para ella. Finalmente acudió a dar un veredicto el Magistral de la Catedral de Quito, quien tampoco respetó la decisión de la mayoría y nombró como priora a su rival. Un factor del que las autoridades aprovecharon para el fraude fue el analfabetismo de algunas votantes, a quienes tenían que asistir para que puedan expresar su voluntad. No obstante, esto no fue un impedimento para continuar con su misión. Como instrumento de Dios la monja sirvió de intermediaria para enderezar las normas de comportamiento de las religiosas.

Para explicar el difícil camino que emprendió la religiosa en cuanto a la reforma de la institución el confesor a través de la escritura convierte a su hija en un personaje místico ejemplar. Así por ejemplo en la ilustración que coloca al comienzo de cada uno de los tres tomos, la presenta como “La Perla Mystica escondida en la concha de la Humildad.” En ella Getrudes se ubica en la parte central superior con una cruz y rodeada de llamas. Por encima de ella aparece una inscripción con un versículo de San Juan y en la parte inferior se visualiza la palabra Fénix en mayúsculas. Dos ángeles, uno en cada

lado le proveen de una luz resplandeciente y éstos tienen a sus plantas inscripciones en latín con textos de los libros de diferentes profetas. Debajo de cada uno de los ángeles están los arcángeles tocando sus trompetas de cuyas campanas salen para elevarse hacia la monja sendas volutas que contienen los versículos del Libro de Eclesiastés y del Libro de Job (ver figura 4).

El versículo colocado en la parte central hace referencia a la fe en Jesucristo y a la purificación del que cree en Él.⁷¹ Mientras que los versículos que anuncian los arcángeles con sus trompetas están relacionados el primero del Libro de Eclesiastés con la paciencia y el otro del profeta Isaías en cambio con la búsqueda de la justicia que irradiará gracias al amor de Jesucristo.⁷² Por lo tanto, el título de Fénix que el confesor le confiere está asociado a la exaltación de sus cualidades extraordinarias que la califican para luchar por los cambios a través de la construcción de un espacio adecuado para la propagación de la fe. No obstante, en esta difícil misión tiene que enfrentar ofensas y múltiples desafíos de los que sale triunfante gracias al amor de Cristo.

Así como en la ilustración que introduce cada uno de los volúmenes, fray Martín de una u otra manera confiere autoridad a Getrudes colocándola siempre en un nivel superior. Pero él plantea que esta facultad viene aún de un ser más poderoso, pues se la otorga el mismo Jesucristo quien se le presenta para transmitirle su voluntad. Entonces a su vida penitente también se suma la capacidad de comunicación directa con los principales personajes divinos. Como Arenal y Schlau manifiestan: "...the visionary path became a road to self-expression, power, and prestige for many of these nuns" (*Stratagems* 31). Gracias al recuento de sus visiones la monja refuerza sus argumentos y

los utiliza como estrategias para establecer su autoridad dentro del convento y de la sociedad quiteña en general como la escogida de Dios.



Figura 4

La trompeta en la obra tiene un rol importante y multivalente. En las ilustraciones, como efecto visual se convierte en la anunciadora de los mensajes divinos que sirven para engrandecer la figura de Getrudes. No obstante, en el aspecto sonoro ésta se hace presente en los momentos más tormentosos en los cuales ella oye las voces del juicio final. El confesor dice: “A este modo, Nuestra Venerable Getrudes de San Yldefonso, oya, las voces del clarin, o trompeta del Juicio, (que (en todas ocasiones muy estampada en su memoria) tenia) y le davan, Despierta, que has de dar estrecha cuenta a Dios, otras vezes, le decia el Señor ven adarme cuenta de tu vida” (folio 158R). A pesar del contacto directo con Dios, estas son instancias en las que ella se siente perseguida y hasta obsesionada por el sonido convertido ahora en ruido. La música en la *Vida* está presente en diferentes formas tanto en el aspecto visual como en el sonoro; ya sea como un recurso de la monja para posicionarse en el convento, o como un motivo para criticar las costumbres de sus compañeras y la política del claustro. Pero más que nada, forma parte de las actividades diarias de Getrudes. Ella comenta repetidamente de los encuentros con personajes divinos quienes se le aparecen y le hablan para trasmitirle sus mandatos en los instantes en que se encuentra realizando sus tareas cotidianas.

El confesor cuenta de varias instancias en que Jesucristo se le presentaba mientras estaba tocando el órgano y cantando en el coro:

Y parece, andava, el esposo soberano, con mi alma, como, desseoso de festejar, con su presencia, a la que tenía herida, de su amor pues, al celebrar la missa Conventual, del jueves y sentarme a tocar el organo, con cuia armonia en las alabanzas del señor fervorizada, el Alma, no podia, contenerse, en si, pues mas estaba en la memoria de su Esposo, que en si misma. Y en un punto, al

manifestar, y descubrir, en el Sagrario, la Custodia en que todos adoramos al Santísimo Sacramento, puse, la vista Corporal en el, Y con ella, se fueron los afectos interiores al divino Esposo, que se manifestó, en su tiempo; a las vistas interior, y exterior, tan vivo, como esta en los cielos, en la hostia sagrada, de adonde me miraba, y todo, mi interior, registrava. Y el de todas las Almas, que a la missa, le asistian con una vista, apacible, y amorosa y como, yo avia, de atender, al organo que tocava era, materia imposible, de dexar, dever, con toda la atencion e intension, al que amava. Y no se, quien le hacia musica, pues aunque yo asistia al organo alla tocava, mi afecto, con la musica del amor, mirabalo en la Custodia. Y se que me mirava desde aquel viril sagrado; miraba al organo y el punto y lo que le seguia del canto, y los afecto se iban al santísimo sacramento; y como en estas idas y venidas con el afecto, el Alma, se allava, casi ya abrasada en aquel divino fuego; de repente, el divino Señor al ver que lo miraba; arrojó de la Custodia, como de un arco, unos Rayos a mi alma que salian en resplandores grandes disfracados, en tanta manera, que excediendo, a los rayos del sol, la vista material se ofuscaba. (folios 211-211R)

Aunque en la obra se menciona varias veces su ocupación, este es uno de los pocos instantes en los que ella misma se describe en su rutina. Más que nada, este pasaje permite constatar las emociones que le producía la armonía de los cánticos que solía interpretar. Así mismo, la imagen de Cristo deseoso de festejar, interfiriendo con la melodía, pero al mismo tiempo propiciándola, siendo el motor invisible de la “música del amor” contrasta con aquella de los saraos. El cuerpo del Esposo divino que se presentaba

maltratado y ofendido por los cánticos que acompañaban el evento político de la elección, difiere notablemente de la figura armónica y luminosa de la misa conventual.

El hábito subversivo: poesía y música como elementos para la construcción de la identidad criolla

Una de las facetas más importantes de Getrudes, además de su condición de instrumentista y directora del coro, fue la de compositora tanto de la melodía como de la poesía que acompañaban los cánticos religiosos que serían interpretados en diferentes ocasiones. Un acercamiento al contexto de sus obras permite ver varios aspectos; la música hace posible percibir el alcance de la influencia de la monja tanto dentro como fuera del convento. Asimismo, sus composiciones plantean algunas inquietudes acerca de su ambiente de trabajo y el personal con el que contaría para la interpretación. Por otra parte, en la poesía que compuso para las melodías Getrudes construye la figura ejemplar de la Virgen María; esta imagen, sumada a su propia auto construcción está destinada a reflejar el rol de la madre y esposa abnegada en la mujer quiteña. Más que nada, tanto la música como la poesía a más de ser un referente clave para un mayor entendimiento de las ansiedades y los problemas sociales de la época, permiten dilucidar la manera en que la monja como mujer y como criolla creó expresiones artísticas y culturales que se ajustaban a la realidad en la que le tocó vivir. Dichas expresiones, si bien tienen su origen en la cultura europea de sus ancestros se adaptan para responder a las necesidades de su tiempo y su entorno.

Las apariciones de la Virgen del Amparo en 1689, que coincidieron con la llegada de Fray Martín a Quito, fueron motivo para una serie de composiciones poéticas y

musicales que el confesor incluye al final de la obra. Se trata de varias melodías dedicadas a la Virgen escritas para voces masculinas y femeninas por lo que se puede deducir que éstas serían interpretadas fuera del convento. Es más, el confesor advierte: “De aquí, tomo la devoción mano, para festejar, a esta Señora [la Virgen del Amparo], con cantares de Salves, Letanías, y Missas que con orden de los Señores obispos públicamente (asistente, toda la comunidad) le cantan los cappellanes un día señalado de el año” (folio 258). El hecho de que la música de Getrudes se haya tocado y cantado más allá de las paredes del claustro pone de manifiesto el grado de reconocimiento de su talento, a la vez que demuestra su interacción con el mundo exterior. Pero también da fe de la manera en que ella se convirtió en protagonista, no únicamente como testigo de las apariciones milagrosas; pues a través de sus creaciones también logró interpretar y moldear los mensajes divinos para el resto de la población. Como letrada y compositora, la monja adquirió el poder de llegar a una amplia audiencia con un mensaje elaborado de acuerdo con sus propias convicciones.

En cuanto a la información que proporciona la música, la selección que Fray Martín incluye permite examinar más de cerca su labor como organista, compositora, cantante y maestra. Se trata de un grupo de melodías funcionales de difícil clasificación, con una mezcla entre modalidad y tonalidad; aunque hay que tomar en cuenta que para esa época la tonalidad todavía no se había impuesto completamente. No es muy seguro si el confesor copió las partituras o si utilizó lo que ella dejó escrito, pero por el estado a veces inacabado y carente de detalles en que se hallan es posible concluir que la autora las usaba para enseñar a un grupo de intérpretes de los cuales posiblemente no todos sabrían leer música. Debido a su entrenamiento como cantante ella maneja muy bien los

registros de las voces que por lo general están dentro de un hexacordo; sin embargo, algunos de ellos son más altos, lo que indica que se requeriría de un poco más de educación vocal y que contaría con gente que poseía esas capacidades interpretativas. Esto último no sería raro tomando en cuenta el interés de las jóvenes y sus familias por una preparación musical adecuada previo su ingreso al claustro, como lo hicieron ella misma y su hermana en su debido tiempo.

En lo referente a la poesía y a la letra de las canciones en honor a la Virgen, Getrudes la presenta como la mediadora entre la humanidad y Jesucristo “Si el juez Supremo se enoja/ María ruega a Dios Padre/ con entrañas tan piadosas/ De Misericordia Mater” (folio 259R). El modelo que la monja sigue, fomenta las construcciones tradicionales del sufrimiento materno que se le atribuyen a la Virgen. Mediante la figura promotora de la estabilidad a través de la mediación, Getrudes reproduce un tipo de feminidad en el que ella misma se enmarca en su propia representación de la esposa perfecta. Julia Kristeva se pregunta: “What is there, in the portrayal of the Maternal in general and particularly in its Christian, virginal, one, that reduces social anguish and gratifies a male being; what is there that also satisfies a woman so that a commonality of the sexes is set up, beyond and in spite of their glaring incompatibility and permanent warfare?” (163). El convento como institución que patrocinaba la ideología hegemónica basada de los arquetipos occidentales de la cristiandad reproduce en la mujer el ideal del sacrificio y la entrega. Un modelo que reduce la ansiedad social, ya que a la vez que regula, reduce el cuerpo femenino.

No obstante, Getrudes utiliza la figura de la Virgen del Amparo para establecer su propia creatividad e imponerse dentro del sistema patriarcal. Como letrada se convierte

en la productora de discursos tanto musicales como literarios que si bien tienen que congeniar con el sistema de orden colonial, le otorgan cierto grado de autonomía. Desde muy temprana edad ella decidió romper con las convicciones de su tiempo imponiendo sus propios deseos y rechazando seguir el camino que la sociedad le preparaba.

Ciertamente, la opción de la vida religiosa no era una novedad para la mujer de aquella época, sino más bien una práctica muy común. Lo particular en este caso son las tretas que utiliza para adquirir poder y la forma en la que logra sacar ventaja de sus únicos capitales, la palabra y su conocimiento musical. En su caso éstos son esenciales no únicamente para entrar al convento, pero también para mantenerse en él por el resto de su vida y especialmente para trascender al mundo exterior.

Asunción Lavrin indaga en la relación entre el confesor y la monja en la época colonial y destaca la relación jerárquica existente entre ambos (30). En la narración de la vida de Getrudes, la jerarquía se desdibuja, ya que si bien es el confesor quien le manda a escribir, es ella quien encuentra en él al personaje idóneo para imponer en la institución la forma de vida que conoció desde la infancia.⁷³ En la obra ni siquiera hay que lamentar la privación “del reconocimiento público de su trabajo intelectual” (31) ni de sus capacidades como piensa Lavrin cuando detalla los problemas que surgían de la apropiación literaria en este tipo de obras. Por el contrario, Fray Martín en su afán de demostrar la devoción y lo genuino de los mensajes divinos presentados a Getrudes destaca frecuentemente su talento como compositora, poeta y maestra. En la narración, la voz de Getrudes tiene una presencia notable y aparece en los instantes más emotivos, en los cuales mediante la conexión con Jesucristo ella se desprende de sí misma y de sus actividades terrenales. No existe en los escritos momentos de tensión entre fray Martín y

su hija espiritual, sino que más bien ambos son aliados para superar los difíciles confrontamientos que tuvieron con las autoridades eclesiásticas.

El mayor desafío que enfrentó la monja fue la imposición y aceptación del hábito especificado por Santa Clara, la patrona del convento, en los reglamentos de su orden. No se trataba simplemente de una sustitución de la vestimenta de las religiosas, sino más bien de un cambio de mentalidad. Un cambio interior que comenzaba por lo exterior. Para legitimar la reforma el confesor autoriza a su hija espiritual narrando la manera en que se manifiesta el encargo: "...el Señor y Ma Sma, [eligen] a la V. Virgen Getrudes de San Yldefonso, para, restaurar lo caydo, en la reforma de los velos y habitos" (folio 109 R). El hábito estipulado en el reglamento del convento, según lo constata Getrudes en la lectura que hace de éste, se regía a las normas de austeridad que profesaba la orden.

No obstante, sus compañeras infringían dicho mandato y hacían del claustro una réplica mundana. Según los preceptos por los que debían guiarse, se ordena que:

...que todas se vistan de una suerte de paño, o sayal, o estameña Y los habitos, seran uniformes, sin genero de curiosidad. Y prohibimos rigurosamente que ninguna, se vista de picote, u otra tela curiosa y profana. Los velos negros, de las religiosas, no se permitan sean de seda: las tocas seran de lino, beatilla, o lienço, sin color, goma, o almidon alguno, lisas y llanas. Y de ninguna manera se les permita traer joyas, o sortixas, ni cosa de oro, o plata, ni adereço ninguno, en el rostro. Solas penas ay señaladas. (folio 110 R)

La descripción de la nueva vestimenta y el material del que debía ser confeccionada, así como el prescindir de joyas y demás adornos a parte de llamar a la uniformidad entre las religiosas, arremete en contra de la separación de clase. La eliminación del velo blanco,

significaba hacer menos intensa las diferencias sociales y por ende acababa con los privilegios de nobleza. Ya que esta reforma afectaba a las religiosas más pudientes, causó mucho revuelo en la sociedad quiteña por lo que se vieron involucradas las altas autoridades eclesiásticas, así como también docentes universitarios (folio 124).

Ante tan fuerte oposición, el confesor se vio forzado a enmarcar la misión de la monja dentro de un plano religioso más familiar y ejemplar, por lo que no bastaba con ser la elegida del Señor y de la misma Virgen María; fray Martín va más allá para comparar a Getrudes con Moisés y su labor reformadora del pueblo de Israel (ver figura 5).

A este modo y proporcion podemos hablar del segundo, reformador Moyses, Getrudes de San Yldefonso; que si Moyses, subió al monte Sinaí dos veces a recibir las tablas reformadoras de la ley, tres o más subió al de la oración, al llamado del Señor Getrudes de San Yldefonso a recibir las tablas de la reforma Monastica, de Sancta Clara, en los mandatos, de la obediencia que a ella sola le encargava, con empeño el Señor. Entro en el Monte Sinai de la Oracion.... (folio 114 R)

El paralelo con Moisés y el asenso al monte Sinaí resulta efectivo para resaltar lo dificultoso de la empresa religiosa de Getrudes. Más aún, el confesor engrandece la fortaleza de su hija espiritual ya que en la narrativa inclusive logra superar los esfuerzos del patriarca. Al proponer una equiparación entre las dos historias fray Martín no sólo que hace una semejanza con la resistencia a la reforma, sino que al mismo tiempo anticipa el castigo divino que recaería sobre los que se oponían a ella.



Figura 5

El narrador se sirve de múltiples recursos para reiterar a Getrudes como la escogida; de hecho su escritura se vuelve más poderosa mediante la ilustración con que acompaña el relato; en esta imagen, se hace más evidente el paralelo con Moisés. De la interacción entre Jesucristo y la monja, el confesor resume:

Como otras veces te he dicho, so pena del Castigo que mi justicia tiene prevenido al quebranto de las tablas, o leyes relajadas... Y en este punto de repente me mostro el Señor las monjas y comunidad de este convento, Y io entre ellas. Y vide como el Señor aparto unas de otras y puestos los ojos en mi, me llamo con la mano, y una voz suave me decia, ven, ven a mi Escogida mía, ven mira de a donde te escogi, y elijo: Y como si el Señor, le diera, Como a Moyses, las tablas lapideas –le entrego, en sus leyes, y constituciones y en sus manos, este thesoroso mystico en que Dios avia escrito y declarado sus preceptos, Y escrito en ellos su voluntad, que, el Serafín San Francisco, y Sancta Clara avian estampado... (folio 114 R)

El plantear una semejanza con el camino de Moisés resultó ser un método muy efectivo ya que le permitió a Fray Martín enfatizar en los aspectos penosos de la misión, a la vez que demostraba la trascendencia de su labor. Por otro lado, al narrar los pormenores de su visión Getrudes utilizó estos detalles de manera convincente como argumentos para obtener seguidoras entre sus compañeras, infundiendo en ellas el temor al castigo divino. Éste, según cuenta el confesor, llegó cuatro días después en la forma de un violento terremoto.

A la Iglesia como centro de la vida colonial le correspondía imponer las reglas de comportamiento de los habitantes de la ciudad. Por esta razón era problemático que el mundo exterior se replicara en el interior del convento. La vestimenta que Getrudes luchó

por implantar borraba las marcas de lo mundano, para reflejar una relación más coherente entre el espacio a ser imitado y el cuerpo piadoso entregado a la fe católica. Por lo tanto, el hábito se convierte en el agente que las separaba del mundo exterior, un símbolo dicotómico que a la vez que proyectaba uniformidad, las hacía portadoras de exclusividad como protectoras de la moral. Corrigan asegura que:

Dress, the borders of the body, defines space by separating the person from the local social environment. At the same time, as is almost always the case in religious figurings of space, it represents believers' trust that their own bodies in fact are not separated from those of other believers regardless of the physical distance between them. Dress is boundary that confines and sequesters, and simultaneously renders distinctions ambiguous. Dress facilitates bilocation. (169)

Al adoptar el nuevo hábito la monja se representa a sí misma investida de humildad, una cualidad que espera que sea imitada no únicamente por sus compañeras, sino también por los miembros de la sociedad. Getrudes, la elegida de Dios, demuestra con la nueva vestimenta su condición modesta. Pero más que nada, devuelve al convento su estatus como locus central en la producción del buen comportamiento cristiano. Así esta institución se transforma en el espacio en el que los habitantes de cualquier clase social y nivel económico pueden reflejarse ya sea por la admiración de los heroicos sacrificios y la riqueza espiritual, o por medio de la identificación con la pobreza material y la fortaleza para enfrentar el dolor de las religiosas.

La lucha de Getrudes le ocupó por lo menos los últimos quince años de su vida. La primera vez que tuvo las visiones en las que Jesús y la Virgen le encargaron la reforma ocurrió en el año 1695. Dos años después, en 1697 aconteció el desastre que

afectó principalmente a las ciudades de Latacunga, Ambato y Riobamba en la parte central de lo que hoy constituye el Ecuador. En esta época tuvo otra revelación en la que se le apareció la Virgen como mediadora entre el pueblo quiteño y su hijo. La monja relata los acontecimientos de esta visión:

Se me manifesto otra vez esta soberana Señora, vestida de una tunica blanca, y manto azul. En lo alto de unas blancas Nubes con los brazos abiertos en forma de Cruz, dandome a entender, se avia puesto a defender este convento y ciudad de Quito, del rigor de la Justicia de su Hijo Santisimo; que sin duda, todo se hubiera asolado a no aver intercedido su Majestad. Y tu (ablandome, a lo interior dixo:) en agradecimiento a mi hijo Santisimo, debes ajustarte en el tocado y habitos, a tus leyes y regla, y a tu exemplo, las demas que toda es pura misericordia del divino juez, que ha usado con todos los moradores de este lugar. (folio 300 R)

Mediante la advertencia del castigo divino, Getrudes logró convencer al obispo de Quito y en noviembre de ese mismo año ella acudió a la procesión en honor a la Virgen María vestida con el nuevo hábito y seguida de veintiún religiosas a las que se sumó la Abadesa del convento (folio 300 R). Al parecer las autoridades estaban conscientes del poder de la monja por esta misma razón consiguió su apoyo. No obstante, fueron ellos mismos los que trataron de contenerla al no permitirle ponerse al frente de la institución. Por lo tanto, su utilidad se limitaba a ser la protectora de la religión, una de las principales bases ideológicas en las que se asentaba la estructura colonial. A la vez, ella también constituía una amenaza ya que como letrada estaba en constante vigilancia a las distorsiones del sistema.

La procesión fue sólo el comienzo de la aceptación del nuevo traje, pues las controversias duraron por algunos años después de su muerte. Los nuevos hábitos de pobreza añadidos a los constantes martirios corporales constituyen algunas de las demostraciones de la religiosidad y la moral a la que debían aspirar los buenos católicos. Pero también destacan la forma en la que el cuerpo femenino se convirtió en el objeto de sacrificio por el bien comunitario, respondiendo de esta forma a las necesidades sociales externas. Así éste se eleva a lo sagrado gracias a que se moldea a las circunstancias; como propulsor del sistema colonial genera los principios para apoyarlo, pero a la vez actúa como medio de esperanza para los pobladores al convertirse en barrera para contener los desastres naturales. El dolor ya sea auto infringido, basado en las humillaciones o a través de la enfermedad se transforma en el ejemplo de heroísmo, pues por su intermedio se logra la protección de la ciudad. De esta manera, Getrudes logró dar visibilidad al convento y restaurarle el lugar que le correspondía dentro de la comunidad quiteña.

Jodi Bilinkoff dice que el interés de los estudiosos por la vidas de personas de extraordinaria virtud se debe a que se los considera “...as potent indicators of values and aspirations, and as barometers of change over time” (xiii). Getrudes y su causa ractifican esta afirmación; su confesor hace de la obra un manual didáctico de comportamiento. Como religiosa ella es “una lámpara encendida de virtudes” (folio 13), el ejemplo del sacrificio y la devoción, a más de ser la propagadora de los votos de pobreza, castidad y obediencia. De hecho, según fray Martín ella es la escogida por el Señor, quien la coloca en la puerta del monasterio para ser “el muro y antemural, a los golpes de tantos desprecios, y valdones como de todos experimento, y con paciencia mas que grande

tollero... defendio como muro y antemural de esta ciudad a las religiosas de los lazos y conversaciones diabolicas” (folio 13). De esta manera, encarna a la mujer varonil y se enfrenta al demonio para defender la moralidad femenina. Como depositaria de las enseñanzas divinas, también se encargó de la tarea masculina de la enseñanza. El confesor escribe: “A muchas almas doctrinava con razones eficaces y el camino de la ley de Dios les mostraba. El señor le inspira lo que ha de escribir y tiene por Maestros a los señores Jesús, María y Joseph. Y así diría el Señor, te doctrino para que enseñes como lo haría sacando a muchos del camino de la perdición... (folios 13-13R). Este mandato fue validado con la orden del Obispo de Quito quien le dio autoridad para ser la maestra de sus compañeras de convento.

Por otra parte, la renovación ideológica que Getrudes logró en la institución a través de la imposición de la observancia de las reglas de su Orden, revolucionó la sociedad de la época. De esta manera, Getrudes es una de las protagonistas de un momento histórico; pues responde a la necesidad de la comunidad colonial de identificarse con algún personaje extraordinario y más que nada al ansia de buscar ese personaje en alguien más cercano a su realidad. En la misma época que vivió Getrudes, más específicamente en 1671 Rosa de Santa María, mejor conocida como Rosa de Lima, fue proclamada como la primera santa de América. Unos treinta años antes la quiteña Mariana de Jesús y Paredes, quien sólo a comienzos del siglo veinte se convirtió en la primera Santa ecuatoriana, ofreció su vida a Cristo para evitar el castigo divino de los constantes terremotos.⁷⁴ Así mismo, una de las compañeras de lucha de Getrudes la madre Juana de Jesús, quien murió seis años antes que ella, se convirtió en su inspiración. Juana se le presentaba en sus visiones para animarla a seguir por el camino hacia la

perfección espiritual.⁷⁵ De esta manera, la comunidad ya no tendría que referirse únicamente a los santos europeos como ejemplos de sacrificio y virtud, sino que el Nuevo Mundo también era capaz de producir sus propios héroes y heroínas místicos.

La vida de Getrudes como un barómetro para medir los cambios sociales en el Quito colonial se manifiesta precisamente en la posición liminal en la que fray Martín la presenta. Siempre estuvo sujeta a las violentas críticas y agresiones que por lo general se produjeron en la puerta del monasterio, en el umbral del mundo exterior y el interior del claustro. El ser la guardiana de la puerta no sólo la convirtió en la protectora de la moral, sino también en agente del orden interno. A través de la reforma que logró en la institución, ella consiguió eliminar las desigualdades sociales que se reproducían en el monasterio como consecuencia de la imitación de la realidad exterior. De esta manera, en su búsqueda del cuerpo ordenado y uniforme, el cuerpo entregado a la religión, Getrudes reta la estructura del poder colonial y borra las diferencias de clase que se mostraban por la separación del velo como indicador de la raza, de la opulencia económica y del prestigio. La desaparición del velo blanco dio paso a un vestuario más desjerarquizante, que reflejaba mejor los votos de pobreza y humildad que la orden proclamaba.

Michel de Certeau encuentra un rasgo común en la mayoría de místicos de los siglos XVI y XVII; según de Certeau: "...the mystics most often belonged to the regions and social categories that were going into a socioeconomic recession, were disfavored by change, pushed aside by progress, or financially ruined by the wars. That impoverishment developed a memory of a lost past..." (*Mystic Fable* 22). Para finales del siglo XVII ya se había disipado la gloria de los grandes conquistadores españoles en territorio americano y la situación de la mayoría de los criollos era cada vez más precaria. Es más,

Quito constituía un espacio doblemente periférico, con respecto a Lima y a España, sin contar con que para esa época el imperio español ya había dejado de ser el centro de poder. En el caso de las monjas quiteñas la afirmación de de Certeau parece ser acertada; Mariana de Jesús quedó huérfana desde muy niña y fue adoptada por la familia de su hermana mayor en cuyo hogar presencié la ruina económica; Juana de Jesús, quien aparentemente provenía de una familia noble, fue abandonada en el convento a los pocos días de nacida. Así mismo la muerte del padre y la difícil situación económica precipitaron los acontecimientos en la vida de Getrudes. Tres mujeres cercanamente contemporáneas en situaciones de orfandad que dejaron el mundo material para fortalecerse de la vida espiritual. Curiosamente, la carencia económica, resultado de la política colonial, provocó en ellas un absoluto rechazo al mundo exterior y su materialidad. Por esta razón, especialmente las dos últimas, lucharon para hacer del convento un espacio sin jerarquías que dependieran de lo monetario, y se adornaron únicamente con una vestimenta que ponía en evidencia su pobreza y su entrega a Cristo.

Por otra parte, la necesidad de anular el mundo exterior al interior del convento también responde a una especie de rechazo a la corrupción de la política colonial. En la narración de la vida de Getrudes, tanto ella como su confesor destacan el abuso de poder de las autoridades eclesiásticas. Así explican la persecución de la que fue objeto fray Martín, o la arbitrariedad en el recuento de los votos de la elección para priora que el Magistral falló en contra de Getrudes, a pesar de ser la favorita entre las demás monjas. La corrupción institucional sumada a las desigualdades económicas y/o sociales por las que se vio afectada en forma personal fueron los motivos recurrentes de la lista de pecados que la monja se proponía limpiar. Por tal motivo, hizo de su propio cuerpo el

mediador eficaz de purificación inscribiendo en él el dolor y recubriéndolo de abyección, de sangre y llanto. De Certeau también manifiesta que: “Christianity was founded upon *the loss of a body*-the loss of the body of Jesus Christ, compounded with the lost of the “body” of Israel, of a “nation” and its genealogy” (*Mystic Fable* 81). Precisamente el énfasis que Getrudes pone en su cuerpo como extensión del cuerpo inerte de Cristo se debe a su ansiedad de ilustrar de manera real el discurso simbólico del dolor y la pérdida. Un discurso aprendido en la literatura mística y fortificado con el lenguaje visual que se expresaba en la pintura y escultura que adornaban las Iglesias. Entonces el esposo divino ya no es sólo ausencia, sino que se manifiesta en el placer del dolor del cuerpo de la monja (ver figura 6).

La producción del cuerpo como instrumento de sacrificio está directamente relacionado con el sentimiento de pérdida de la identidad del criollo o mejor dicho con su necesidad de redefinición de la identidad. Su condición de mujer pobre, aunque noble, constituía un gran limitante en la sociedad de la época. Al igual que ella y su familia muchos descendientes de españoles se contemplaban únicamente añorando un pasado del que se sentían parte por sus ancestros, pero al que ellos ya no podían aspirar. Esto se debía en parte a factores como la situación económica cada vez más decadente o por la política española que limitaba los derechos y privilegios de los individuos nacidos en América. En consecuencia, los criollos aunque seguían admirando la herencia de sus ancestros, buscaban definir su propia identidad. Así, aunque la monja se rige por las acciones de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, a la vez sigue de cerca los ejemplos de las virtuosas quiteñas. Consecuentemente, no se trata de una trasplantación del modelo europeo al Nuevo Mundo, sino que se trata de una imitación creativa.



Figura 6

Getrudes adapta el legado de los místicos españoles a las circunstancias locales y al hacerlo utiliza inclusive un vocabulario más familiar. Así aunque la mayor parte del tiempo se apropia de la retórica europea, también incluye rasgos andinos en sus expresiones. Por ejemplo, en una de las interacciones con el demonio, donde éste se burla de ella, su confesor relata: “Pues viendose, ya el enemigo como vencido, empezo a dar voces contra ella y decirla: (provocandola, a vanagloria) Miren, miren, vean, vean, la santita de porquería, Atatai” (51R). Pero el lenguaje no es el único indicador de la

identidad, también el aspecto racial se hace presente para resaltar lo americano. La construcción de la monja como figura que cumple con las condiciones de ser la recipiente directa de la palabra de Dios, se refuerza con los martirios y persecuciones que tiene que padecer. El sacerdote pretende dejar en claro que la autoridad de Getrudes se debe a un balance entre su capacidad de comunicación con Dios y su valentía para combatir las adversidades.

Para resaltar la contradicción entre el bien y el mal, el confesor destaca en la narración particularmente la armonía de las apariciones divinas y la contrapone al desentono de las persecuciones demoníacas:

Y no sosego la furia y enojo sino que haciendo [lo de?] potencia se demostro a mi vista, un indio y [jayan?] feo, armado con un dardo rodeandome por todas partes, con un desuelo grande para, ver si podia executar en mi el golpe que aquel dardo amenazava, Y no haciendo mi alma caso de sus amenazas se quedo, y entro con su esposo en oración; el qual, la puso en unas tinieblas claras de alta contemplación; y el enemigo para inquietar a mi alma, la decia, en alta voz: mira que te condenas infaliblemente, Y al modo de batalla acometieron por asalto a *este pecho, mas fuerte, que un bronze* al modo de clarines y trompetas que tocando, abatir? la muralla me davan (dice esta virgen) unos golpes como de un molino, que sentía, al lado (y oido) izquierdo con vehementes dolores. Y al oydo derecho, un ruido de muchas discordes armonias, trompetas y zumbidos y a este tiempo, me cercaron tantos y tan crueles e indecibles dolores por todo el cuerpo.... (Subrayado mío, folio 119R)

Mientras que el quichuismo “atatai” intercalado en la narrativa sirve para expresar asco y desprecio la figura del personaje nativo, en cambio, encarna al demonio. Entonces, el diablo no sólo que luce como nativo, sino que también se expresa como tal. Más que nada, los elementos andinos que Getrudes incluye en su escritura se deben a una necesidad de representación propia, producto de su mundo y de sus experiencias.

La representación de lo diabólico está llena de disonancias, no únicamente en cuanto a la anormalidad del aspecto sonoro, sino también en lo concerniente a lo racial. La asociación de lo nativo, cuando se refiere al indio feo, con el demonio pone de manifiesto la forma de construcción religiosa en el imaginario colonial. Así por ejemplo, mientras que los ángeles y las otras divinidades, en las ilustraciones anónimas incluidas en la obra, tienen rasgos europeos, Getrudes atribuye lo demoníaco a la clase indígena. Por otra parte, la disonancia de los instrumentos, se asocia directamente con el ataque al cuerpo y con el dolor de los órganos que varias veces la llevan a largos períodos de enfermedad. Jennifer Eich habla de la importancia de la enfermedad y el sufrimiento en la construcción del cuerpo de femenino como espacio de resistencia. Según Eich:

At the literal level, the representation of women’s suffering and illness in colonial Spanish-America spiritual narratives would appear to emphasize the cultural construction of the female body as weak and frail. However,...female mystic writers were able to subvert this cultural subjugation of the female body and transform it textually into a discursive vehicle of affirmation and power. Moreover, the rhetoric of submission used by female mystic autobiographers in essence constitutes a literary and cultural strategy of agency. (215)

De esta manera, en la obra a través del sufrimiento y el dolor corporal Fray Martín justifica el hecho de que Getrudes sea la portadora de los mensajes divinos, ya que se ha hecho acreedora a ese lugar por sus virtudes especialmente por su valentía y su fortaleza para combatir el mal. La resistencia al sufrimiento y a la enfermedad que se hace posible gracias a la guía del amor divino, le confiere poder dentro de la comunidad porque muestra su capacidad de resistir estos embates con un vigor masculino.

No es extraño entonces que en varios de sus poemas, constantemente se refiera a la búsqueda penosa de Cristo mediante la dicotomía amor- dolor, como la causa y el efecto. Por ejemplo en las primeras estrofas de *Al Amado Jesús Esposo del alma* la autora continúa haciendo esta relación:

A las aras de tu amor

Caminan con ansias mias

Y de mis dolores y ansias

Son tus amores, la guía.

Mucho crecen, los dolores

Mucho, las ansias fatigan

Y molestan tus rigores

Aun mas que la muerte mia” (folio 186).

La necesidad de unión con su amado transforma su debilidad en valentía y el dolor en placer; pero por otra parte, esta dicotomía le permite mostrar su propio cuerpo aunque sólo sea a través del cuerpo de Cristo y del tamiz del confesor. Arenal y Schlau manifiestan que: “The only legitimate way for a nun to discourse about her body was to describe illness and affliction. Bodily illness became another imitation of Christ's

Passion: the body's suffering was seen as a gift from and to God” (*Stratagems* 29). Para Getrudes el dolor es la oportunidad de mostrar su cuerpo que padece “dolores vehementes” y la tolerancia que se hace posible gracias a su pecho “mas fuerte, que un bronce.” (folio 119R)

Myers al hablar de la narrativa femenina relacionada con la identidad criolla dice que: “By the mid-seventeenth century, most Creoles in New Spain had developed a firm ideological belief in their differences from and yet equality with Spain, and they exhibit this through literature. Creole authors adapted Spanish genres and baroque language to create what Mariano Picón Salas has called ‘el barroco de Indias’ (121-146)” (*Word from New Spain* 53). La vida de Getrudes demuestra precisamente eso, la búsqueda de un espacio que por el tiempo y las condiciones sociopolíticas no tenía otra opción más que reflejar la ideología del discurso hegemónico colonial. No obstante, este es un espacio que se construye en base a demandas y necesidades locales. Michel Foucault desarrolla el concepto de heterotopía, este lugar real, y distinto al resto de espacios (*Other Spaces* 24) que tiene como uno de sus roles: “...to create a space that is other, another real space, as perfect, as meticulous, as well arranged as ours is messy, ill constructed, and jumbled. This latter type would be the heterotopia, not of illusion, but of compensation...” (*Other Spaces* 27). El convento ideado por Getrudes y que de alguna manera logró reformar, trata de ser este espacio heterotópico compensativo, contrario a la ciudad caótica, jerarquizada y corrupta. Por otra parte, dentro de la estructura de la misma ciudad, el monasterio sí sería parte de esta estructura jerárquica en cuanto tiene el papel de productor y normador de la conducta de los pobladores de la región.

Como he tratado de demostrar, Getrudes de ninguna manera es instrumento de su confesor para la reforma del convento, sino más bien su aliada. Más que nada, mediante el acto de escritura el sacerdote logra autorizarla y otorgarle la credibilidad que ella necesitaba para ser la elegida de Dios. El protagonismo de la monja lleva a concluir que la mediación masculina le es útil en cuanto ella adquiere agencia y le permite inmiscuirse en asuntos que de otra manera serían imposibles para una mujer de su tiempo. Si bien Getrudes escribió sus cuadernos y plasmó en ellos sus encuentros místicos con las diferentes divinidades, así como sus conflictos para llegar hacia la perfección espiritual, él en cambio enmarca cada uno de estos relatos dentro de planos bíblicos familiares para así comparar su valor y heroísmo con personajes como Moisés. Lavrin cuando se refiere a la relación entre el escrito de las monjas y la biografía final producida por los confesores basados en estos borradores dice que: “la dirección que le imprime el confesor-escritor la convierte en un documento testimonial que lima las asperezas internas del documento original...la individualidad que se negó la profesora con sus votos queda no sólo restaurada en la biografía, sino ampliada con una nueva dimensión, la admiración, y en algunos casos, la devoción” (31). Efectivamente, Fray Martín engrandece a su hija espiritual al grado de la exageración; no obstante, el confesor también muestra su propia vulnerabilidad al hablar de su persecución y la manera como ella intercede por él. Los conflictos que se suscitaron para ambos por causa de la reforma los muestra en una relación de complicidad, antes que de jerarquía.

La combinación entre el oficio de Getrudes dentro del convento como escritora, compositora, intérprete de varios instrumentos y maestra y la forma en que construye/destruye su cuerpo permite un acercamiento a las expectativas masculinas en

cuanto a lo femenino y a los cambios sociales que atravesaba el Quito colonial. Elizabeth Grosz afirma que: "...the body, or rather, bodies, cannot be adequately understood as ahistorical, precultural, or natural objects in any simple way; they are not only inscribed, marked, engraved by social pressures external to them but are the products, the direct effects, of the very social constitution of nature itself" (*Volatile Bodies* x). Precisamente el cuerpo femenino está marcado por la corrupción, las desigualdades sociales y los desastres naturales que afectan a la comunidad en general y a cuyos efectos el convento no es inmune. Getrudes saca ventaja de esos instantes y por medio de su conocimiento y talento musical establece su autoridad. Su vida, permite ver la lucha de una clase social desprotegida que aprovecha del saber para intentar insertarse en la sociedad de su tiempo. Más que nada, en esta búsqueda, se puede apreciar las prácticas musicales urbanas y su función dentro de la ciudad colonial.⁷⁶

Conclusión

Esta multitud de naciones se comenzó a reducir a sociedad con dádivas, persuasiones y promesas a la mitad del siglo pasado. Con la constancia de los misioneros en sus fatigas y trabajos, y al costo de la vida de algunos, se amansaron estas fieras. Los llegaron a hacer hombres para hacerlos cristianos. Al paso que los iban reduciendo se iban fabricando pueblos capaces y muy regulares [...] se construyeron templos magníficos con hermosos y ricos adornos, donde en los días festivos se oye una música excelente de voces y de instrumentos: órganos, arpas, claves, violines, violones, flautas, chirimías, etc.

- Cosme Bueno, *Descripción del Perú*⁷⁷

Al tiempo de la conclusión el presente trabajo, las naciones andinas se hallan a las puertas de celebrar el bicentenario de los primeros intentos de independencia española.⁷⁸

En preparación para la tan ansiada conmemoración en el Ecuador por ejemplo se han organizado varios eventos entre ellos el Congreso Internacional de Historia titulado “Las Independencias un enfoque mundial.” Por su parte, los medios televisivos convocan a diario a expertos para hablar de la trascendencia de este hecho histórico y la prensa escrita hace lo suyo con sendas reflexiones acerca de las implicaciones de los eventos desarrollados en la primera década del siglo XIX. En todos estos debates surgen preguntas comunes como por ejemplo el peso del legado colonial, y por supuesto su influencia en la identidad nacional en las presentes generaciones. Estudiar literatura colonial y reflexionar sobre el pasado sirve precisamente para tratar de comprender el presente, e intentar dar una respuesta a este tipo de interrogantes buscando los orígenes de las problemáticas para luego trazar su continuidad.

A través de varios aspectos como el canto, la instrucción musical, los instrumentos que acompañaron las melodías que entonaron los hombres y mujeres de los

siglos XVI y XVII he demostrado cuáles han sido las implicaciones políticas, religiosas y culturales en la sociedad colonial. La pérdida de las tradiciones autóctonas y la reconstrucción de las nuevas memorias se apoyan en las percepciones del ruido y la armonía como sinónimos de alteridad e identidad respectivamente. Las palabras de Cosme Bueno (1711-1798) que he tomado prestadas para el epígrafe denotan muy bien la transformación de que fue objeto la cultura andina. Más de dos siglos después del inicio de la ocupación europea y del constante intercambio cultural, el sabio resume brevemente su perspectiva sobre los esfuerzos de los religiosos por “civilizar” a las culturas nativas, para mostrar luego con triunfante orgullo el resultado de tanto sacrificio. Este resultado se mide nada menos que por la armonía de la música, soporte permanente de los procesos de evangelización.

En estos cuatro capítulos me he centrado en dos núcleos principales como son el discurso y la subjetividad. El análisis de los diferentes tipos de discurso me obligó a repensar la manera en que los autores buscan posicionar sus respectivos trabajos. Mediante la descripción, o en algunos casos el uso específico de la música los letrados definen el medio que los rodea. Por otra parte, los textos que acompañan algunas composiciones analizadas a más de complementar las melodías, en repetidas ocasiones son sitios de resistencia; éstos van más allá de expresar únicamente el sentir colectivo para adquirir roles políticos y culturales que constantemente buscan afianzarse en la realidad social del momento. Así mismo, este estudio me permitió también ver la transformación de carácter que sufre la música al deshacerse de su texto y sus funciones originales y adoptar otro contenido en lengua extranjera y convertirse a la vez en parte de otro tipo de representación. De esta manera, los escritos analizados mostraron ser una

buena herramienta para cuestionar las perspectivas eurocentristas de la historia andina ya que permiten ver las manifestaciones culturales no únicamente como un proceso civilizador, sino más bien como un intercambio y un proceso de transculturación.

En cuanto al sujeto, he demostrado el impacto que éste sufrió debido a los cambiantes procesos histórico-culturales y la manera en que la transformación de la expresión artística dio un giro a su visión del mundo en el instante en que se modificaron sus referentes culturales. Si las crónicas analizadas en el primer capítulo hablaban de ruido y de instrumentos musicales hechos de huesos humanos, en los dos últimos capítulos es evidente la alteración del individuo y de sus manifestaciones artísticas en cuanto se vio expuesto a nuevos instrumentos traídos por los europeos, como por ejemplo la guitarra, el piano, los violines, etc. Por otra parte, la fusión de la música andina con las nuevas formas musicales renacentistas y luego barrocas contribuyeron en la construcción y fijación de nuevas memorias y consecuentemente de una nueva identidad. Ambos factores, la instrumentación y las formas musicales no sólo que influyeron en el desarrollo musical a nivel armónico, melódico y rítmico como se ve en los dos últimos capítulos, sino que también crearon nuevas ansiedades especialmente en mestizos y criollos. Sus conocimientos les proporcionó un cierto grado de independencia económica además de conferirles prestigio; no obstante, tanto sus vidas como sus obras muestran una lucha constante por insertarse en una sociedad extremadamente vertical.

El ejercicio de relectura y des-lectura de textos que hasta hace poco fueron dominio exclusivo de la Historia permite por una parte replantear ciertas jerarquías culturales, cuestionando los fundamentos de las divisiones disciplinarias y a su vez la homogeneidad con la que fue concebido el concepto de literatura. El mayor reto de este

trabajo fue por sobre todo replantear varios niveles de heterogeneidad. Primeramente con respecto a la zona de mi estudio; aunque desde el título también generalizo y hablo constantemente del área andina, sí veo las particularidades de los diversos territorios que conforman la región y trazo las diferencias entre Lima, Cuzco, Quito o la provincia de Esmeraldas. Este factor permite concluir que no todos estos sectores, a pesar de pertenecer a una región que los une geográficamente, tuvieron el mismo desarrollo, económico, social ni cultural y por lo tanto también se enfrentan a diferentes problemáticas. Las historias de estos pueblos se desarrolla más bien atendiendo a centros y a márgenes dentro del margen que ya de por sí representaba el Virreinato de Lima y más tarde la Real Audiencia de Quito.

Un segundo nivel de heterogeneidad lo constituyen las obras de mi análisis. Me baso tanto en escritos canónicos como los *Comentarios reales de los Incas, Primer nueva crónica y buen gobierno, el Señorío de los Incas, Ritos y tradiciones de Huarochirí, Apologética historia sumaria*, para ir a obras menos difundidas como *Verdadera descripción de la provincia de Esmeraldas, Ritual Formulario, el Symbolo Catholico Indiano*, o inclusive obras inéditas como documentos que dan cuenta de la formación musical en Quito y la *Vida* de Sor Gertrudes de San Yldefonso. Este amplio corpus tiene la particularidad de que aunque algunas obras han sido ya estudiadas desde diferentes aspectos y por varias disciplinas, es aún un territorio fértil para una exploración de manifestaciones culturales, atendiendo principalmente a la forma de la escritura. El análisis del rol de la música en estos textos y documentos hizo posible llegar a un mejor entendimiento de las dinámicas de poder y las negociaciones que los individuos tuvieron que trazar para lograr una convivencia armónica en los siglos en cuestión.

El tercer nivel de heterogeneidad tiene que ver con los autores. Incluyo en este trabajo diversas voces para dar cuenta de las formaciones discursivas y su relación con el aspecto racial, social y de género. Esta investigación me permite concluir la existencia de una progresiva apropiación del discurso occidental por autores americanos. Si en las primeras escrituras los dueños de la letra son exclusivamente religiosos, soldados, escribanos, cronistas oficiales, que llegaron con los primeros ejércitos europeos, poco a poco los nativos también ven la necesidad de comentar, cuestionar y replantear la historia de sus antepasados que ven manipulada por los extranjeros. Así mismo, ya en los dos últimos capítulos el mestizo y el criollo van ganando protagonismo como partícipes de un sistema que han asimilado y al que apoyan, y dentro del cual van adquiriendo plena conciencia de su identidad. Estas tomas de conciencia, especialmente en el último capítulo constituyen los primeros indicios de un proto nacionalismo que conforme ganó más territorio un siglo después desencadenó en la independencia definitiva de las naciones andinas de la corona española.

En las últimas décadas, gracias a los crecientes esfuerzos interdisciplinarios, los académicos dedicados a la época colonial de los diferentes campos de estudio han añadido a las manifestaciones ágrafas aspectos como la oralidad, las artes visuales, entre otras. Elizabeth Hill Boone por ejemplo, en el prefacio de *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes* confronta la definición tradicional de escritura y los sistemas que la constituyen y habla de una ampliación del panorama de los estudios coloniales mediante la introducción del lenguaje visual, táctil, etc (3-4). Así por ejemplo, el estudio de mapas, arte pictórico, bordados y más, se convierte en otra alternativa para explorar los saberes coloniales. En la presente investigación, retomo los

aportes de varias ciencias para desde mi formación literaria avanzar un poco más allá de lo visual y explorar el sonido y las dimensiones políticas que éste alcanzó en la formación de las nuevas sociedades andinas hispanas. Comprender esta relación, acerca un poco más al entendimiento del origen y continuidad de ciertas tradiciones desde la época colonial; como también prepara el terreno para entender la ansiedad de los gobiernos actuales por replantear la llamada identidad nacional valiéndose de momentos históricos y de manifestaciones culturales que impactaron el desarrollo de los pueblos andinos.

Notas

¹ A partir de los años 90 el debate se amplió y surgen enriquecedores intercambios intelectuales acerca del discurso colonial y postcolonial. Ver los trabajos de Patricia Seed "Colonial and Post-Colonial Discourse," Hernán Vidal "The Concept of Colonial and Post-Colonial Discourse: A Perspective from Literary Criticism," Walter D. Mignolo "Colonial and Post-colonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism," Rolena Adorno, "Reconsidering Colonial Discourse for Sixteenth and Seventeenth-Century Spanish America, Patricia Seed, "More Colonial and Post-colonial Discourses."

² Sólo el *Symbolo Catholico Indiano* fue reeditado en una edición facsimilar en el siglo XX, en cambio no hay una edición moderna del *Ritual Formulario*.

³ Esta denominación se relaciona con los cambios políticos que se dieron con el arribo del virrey Francisco de Toledo a la región Andina. Su llegada marca un cambio radical de endurecimiento de las leyes para los nativos.

⁴ El término "Cronistas de raigambre indígena" fue acuñado por Horacio Larraín Barros en la obra del mismo nombre publicada en 1980.

⁵ Término utilizado por Mary Louise Pratt en *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* para definir las instancias en que el sujeto colonial intenta auto representarse a través del mismo discurso del colonizador.

⁶ En 1987 la historiadora María del Carmen Martín Rubio publicó por primera vez una versión completa de la *Suma*. Martín Rubió la encontró en Palma de Mallorca, España pp. XVII.

⁷ Así se conocía al Imperio Inca. La palabra Tahuantinsuyo (Imperio), hace referencia a la organización política y su organización en cuatro *suyos* Chinchaysuyo: ubicado al norte, Collasuyo: ubicado al sur, Antisuyo: ubicado al este y Contisuyo: ubicado al oeste.

⁸ Esta obra según sugiere el mismo autor, fue escrita por encargo del virrey Antonio de Mendoza. Sin embargo, no hay pruebas de dicho encargo, únicamente la palabra de Betanzos y la dedicatoria.

⁹ Actualmente ya existen algunas obras que reivindican el rol de Cuxirimai Ocllo. Inclusive al tiempo de la terminación de este capítulo apareció la novela histórica de la escritora ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío titulada *Memorias de la Pivihuarmi Cuxirimay Ocllo*.

¹⁰ En adelante cuando me refiera a Ynga Yupangue Pachacuti lo haré únicamente como Pachacuti.

¹¹ Se refiere a Pachacuti.

¹² Para un estudio de este dualismo y su relación con la estructura del cuerpo humano ver la obra de Constance Classen *Inca Cosmology and the Human Body*.

¹³ Lydia Fossa en *Los inkas bajo la pluma española* analiza el papel de Betanzos como autor y traductor pp. 331-46.

¹⁴ Fossa estudia extensamente los motivos personales que llevarían a Betanzos a escribir su obra pp.140-41.

¹⁵ Citado en la obra de Lydia Fossa pp. 140-41.

¹⁶ Hay divergencias en cuanto a la fecha en que se escribió la obra, sin embargo la mayoría de estudiosos siguen la opinión de Jiménez de la Espada.

¹⁷ La cultura Moche o Mochica se desarrolló en la zona norte del actual Perú aproximadamente en los períodos 100 al 800 de nuestra era.

¹⁸ Ver la obra de Francisco Carrillo Espejo *Cartas y cronistas del descubrimiento y la conquista* pp. 109-57.

¹⁹ Esta misma confusión de los templos nativos se evidencia desde épocas más tempranas como por ejemplo en los escritos de Cortés. Los temas de la unificación de España y de la Reconquista, están vigentes en el Imperio en expansión, por eso es tan importante y controversial su mención.

²⁰ Benzoni es autor de la *Historia del Nuevo Mundo* publicada en italiano en Venecia en 1565. Aunque no es un testigo presencial, pues llegó a Perú en 1547, escribió su obra basándose en los relatos de quienes participaron en los hechos. Ver la obra *Los Cronistas del Perú* de Raúl Porras Barrenechea.

²¹ Para un estudio más detallado sobre los escritos producidos en las primeras décadas de ocupación española por el vicario general del Cuzco, Luis de Morales y más tarde por el arzobispo Loayza concernientes al control de las idolatrías, ver la obra de Pierre Duviols *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII con documentos anexos*.

²² Tiene diferentes formas de escritura, entre las más comunes se hallan: Taqui Ongoy o Taki Oncoy. Pierre Duviols ubica su origen alrededor de 1564.

²³ Para mayor detalle sobre los castigos utilizados en el proceso de extirpación de idolatrías ver la obra de Pierre Duviols *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII con documentos anexos* pp. 25.

²⁴ Para más información bibliográfica, ver el estudio preliminar de la obra de Arriga realizado por Enrique Urbano.

²⁵ Urbano dice que los estudios del peruano Carlos Romero confirmaron la existencia de por lo menos dos Cristóbal de Molina. Ambos fueron canónigos, vivieron alrededor de la misma época y escribieron acerca de los Incas. Al uno se lo denomina el cuzqueño porque pasó gran parte de su vida en el Cuzco. En cambio el otro acompañó a Almagro a Chile, al cual se lo llama Cristóbal de Molina el chileno o el almagrista. Ver el estudio introductorio de *Fábulas y mitos de los incas*.

²⁶ El famoso debate se llevó a cabo entre 1550 y 1551.

²⁷ Edmundo O’Gorman en el estudio preliminar de la obra en la edición de 1967 hace una extensa investigación acerca de las fechas en las que se la habría escrito y terminado. Ya que no hay nada que indique un año preciso de composición, por medio de vagas indicaciones cronológicas del texto mismo, O’Gorman concluye que no puede ser anterior a 1552. Así mismo, data la fecha en que fue terminada la obra de alrededor de 1559 pp. XXXIV –XXXV.

²⁸ Ver la obra de Francisco Carrillo Espejo *Cronistas que describen la Colonia. Las relaciones geográficas la extirpación de idolatrías* pp. 83-9.

²⁹ Mignolo hace esta observación en relación a la *Historia natural y moral de las Indias*; sin embargo, también es muy pertinente también para la obra de Las Casas.

³⁰ El Virrey Toledo terminó su mandato en 1581.

³¹ Hernando de Soto más tarde descubrirá el río Missisipi y buscará fortuna en Florida.

³² Ver Raúl Porras Barrenechea pp. 359-60 y la introducción a la obra *Verdadera descripción de la provincia de Esmeraldas*.

³³ La Biblia hebrea describe su significado y función, cuyo propósito sería” “Para quitarse el odio: Este salmo es un canto a la nostalgia por Ierushaláim, al amor y fidelidad hacia ella. Ierushaláim no es meramente un lugar físico, sino un estado de conciencia del hombre al que se accede a través de las acciones meritorias, es el estado de conciencia ideal que la esencia del hombre siempre anhela” pp 181a.

³⁴ Fray Diego de Córdova y Salinas en la *Crónica Franciscana de las Provincias del Perú* (1651), ofrece una amplia descripción del trabajo catequizador de Jumilla pp. 293-98.

³⁵ El Tercer Concilio Limense acoge algunos puntos específicos del Concilio de Trento (1545-1563) en lo que respecta a la metodología para la conversión mediante los ejemplos visuales y auditivos. Ver la introducción a la obra de Luis Enrique Tord pp. 15-34.

³⁶ El título completo de la obra es: *Symbolo Catholico Indiano, en el qual se declaran los mysterios de la Fe contenidos en los tres Symbolos Catholicos Apostolico, Niceno, y de San Atanasio. Contiene assi mesmo una Descripción del Nuevo Orbe, y de los naturales del, y un orden de enseñarles la doctrina Chistiana en las dos lenguas generales Quichua y Aymara, con un Confesionaro breve, y Cathecismo de la Comuni3n. Todo lo qual está aprobado por los Reverendissimos señores Arzobispo de los Reyes, y Obispo del Cuzco, y de Tucuman.*

³⁷ El título completo de la obra es: *Ritual Formulario e Institucion de Curas, para administrar a los naturales de este Reyno, los santos Sacramentos del Baptismo, Confirmacion, Eucaristia y Viatico, Penitencia, Extrema Uncion y Matrimonio. Con advertencias muy necessarias.*

³⁸ Al igual que la descripción literaria del Inca Garcilaso, también en la pintura de la época se representaron escenas en las que los aborígenes al son de sus instrumentos participaban junto con los españoles en las procesiones religiosas.

³⁹ En *Cartas del arzobispo de los Reyes (1613-1619)*. En el Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, Fondo Jij3n y Caamaño.

⁴⁰ En el artículo “Quito: Un centro de educaci3n de indígenas en el siglo XVI” Roswith Hartmann y Udo Oberem ofrecen un amplio estudio sobre el tema.

⁴¹ El documento se titula *Sobre carta de la provisi3n real, aquí inserta, para que el Obispo de Quito no impida a los naturales de aquella ciudad y su comarca la doctrina christiana que enseñan los religiosos de San Francisco en el Colegio de San Andrés de aquella ciudad, ni les quiten de allí a los que han doctrinado. Leg. 3, 3-5*. En el Archivo General de la Orden franciscana del Ecuador AGOFE.

⁴² Transcripci3n paleográfica de Ximena Carcelén y Catalina Andrango-Walker.

⁴³ *Instrucci3n y memoria de los relaciones que se han de hacer para la descripci3n de las Indias que manda hacer su Majestad Felipe II*. La cita corresponde al párrafo 138. En el Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, Fondo Jij3n y Caamaño.

⁴⁴ El título completo de la obra de Docampo es: *Descripcion y relacion del Estado eclesiastico del Obispado de San Francisco de Quito, que se ha hecho por mandado del Rey Nuestro Señor en virtud de su Real Cédula dirigida al Illmo. Sr. D. Agustin de Ugarte Saravia, Obispo de Quito, del Consejo de S. M. Por cuya orden la hizo Diego Rodríguez Docampo Clérigo, Presbitero Secretario del Venerable Dean y Cabildo de aquella Catedral. Año de 1650*. En el Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, Fondo Jij3n y Caamaño. Seguiré la edici3n de Jiménez de la Espada.

⁴⁵ Transcripci3n mía. AGOFE. Este folio se halla mutilado en parte. El título completo es: *[Provisi3n Real] para que en los monasterios de Sant Francisco desta provincia, se*

reserven seis indios cantores para que sirvan en el dicho ministerio, en los tales conventos, y que el tributo que estos hubieren de pagar, se pague de la comunidad. 1581?/Cotocollao, 15-III- 1597?, II [2] (Leg. 3 No. 4 F. 28).

⁴⁶ Luis Enrique Tord y Noble David Cook proporcionan información biográfica detallada de Oré en el estudio introductorio a la edición facsímil de la obra.

⁴⁷ Las obras más importantes de Oré son: *Orden de enseñar la doctrina Cristiana en las lenguas Quichua y Aymara* (Lima, 1598), *Symbolo Catholico Indiano* (Lima, 1598), *Una Descripción del Nuevo orbe y de las costumbres de sus Naturales* (1598), *Relacion de los Martires que ha habido en Florida* (1604) y *Manuale Peruanum ac brevem formam administrandi sacramenta juxta ordinem Sanctae Ecclesiae Romanae cure translationibus in linguas Provinciarum Peruanarum*" (Nápoles, 1607), *Corona de la Virgen* (1619).

⁴⁸ En las citas provenientes del *Symbolo Catholico Indiano* modernizaré la escritura.

⁴⁹ Aunque Oré le da otro nombre, se trata del noveno soberano Ynga Yupangue Pachacuti, el reformador del Imperio.

⁵⁰ Las traducciones de los cánticos son escasas. Margot Beyersdorff presenta esta del sexto cántico de cuyo trabajo tomo algunas estrofas.

⁵¹ Al contrario del *Symbolo Catholico Indiano* del cual se hizo una reproducción facsimilar en 1992, no existe una edición moderna del *Ritual Formulario*.

⁵² Para un estudio de la gramática quechua de Pérez Bocanegra ver la obra de Bruce Mannheim *The Language of the Inka since the European Invasion*.

⁵³ Esta es una de las obras corales más populares de la cual existe varias grabaciones.

⁵⁴ He tomado la traducción al inglés de Rosaleen Howard que aparece en la grabación del *New World Symphonies. Baroque Music from Latin America* interpretada por el coro Ex Cathedra bajo la conducción de Jeffrey Skidmore.

⁵⁵ En lo posible trataré de seguir la ortografía y la puntuación original.

⁵⁶ Para un análisis más profundo sobre este tema ver la obra de Craig Monson *Disembodied Voices*.

⁵⁷ Baker documenta algunos ejemplos de este tipo. Para información más amplia sobre este tema ver su artículo "Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco" y el capítulo de su libro *Imposing Harmony* titulado "Convents and Monasteries."

⁵⁸ Kristine Ibsen en *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America* desarrolla de manera más detallada el tema de la compleja población conventual, el

estatus de las religiosas y sus ocupaciones de acuerdo al mismo pp. 3-4. Más específicamente para la región andina, Kathryn Burns hace un extenso estudio del rol de las jóvenes nobles y mestizas en los primeros conventos que se fundaron en Cuzco.

⁵⁹ Kimberly Gauderman en *Women's Lives in Colonial Quito* desgeneraliza la idea de la subordinación femenina y presenta algunos casos de mujeres de diversas clase sociales de la época colonial quienes fueron agentes sociales importantes.

⁶⁰ El título que aparece en la primera página es *La Perla Mystica escondida en la concha de la Humildad. La venerable Virgen Getrudes de S^a Yldefonso Religiosa Professa en el convento de Santa Clara de Quito. Cuia Vida Describe su Confesor El Padre Fray Martin de La Cruz que sujeta a la corrección de la S^a Yglessia.*

⁶¹ La Real Audiencia de Quito perteneciente al Virreinato del Perú se formó en 1563, por decreto de Felipe II. Federico González Suárez dice que: “El distrito de la nueva Audiencia comprendía un territorio mayor, que el que actualmente posee la República del Ecuador; pues, por el Norte llegaba hasta el puerto de la Buenaventura; por el Sur, hasta Paita; por el lado del Oriente no se le señalaron límites determinados, dejándole abierto el campo para nuevos descubrimientos y conquistas; y por el Sudeste se le asignaron las provincias conocidas entonces con los nombres de gobernación de Salinas, Yahuarsongo y Jaén de Bracamoros: quedaban de esta manera encerradas dentro de los límites de la Audiencia de Quito las ciudades de Cali, de Buga y de Popayán en el territorio de Colombia, y las de Loyola y Jaén, que ahora pertenecen al Perú. Abrazaba, pues, en lo eclesiástico, la extensión de dos obispados casi completos, el de Popayán y el de Quito; y partía distritos, por el Sur con la Audiencia de Lima, y por el Norte con las de Panamá y Santa Fe respectivamente” pp 10. Para mayor detalle ver el tomo tercero de la *Historia general de la República del Ecuador* de Federico González Suárez.

⁶² La obra ha sido muy poco estudiada. Hernán Rodríguez Castelo hace referencia al texto y cita fragmentos breves en *Sociedad y Literatura en la Audiencia de Quito. Período jesuítico*. Por su parte, Carmen Fernández Salvador a través del texto y la imagen del manuscrito estudia el rol del traductor-confesor. Al mismo tiempo de la escritura de este capítulo un grupo de investigadoras argentinas en *La palabra oculta. Monjas escritoras en la Hispanoamérica colonial* presentaron cortos fragmentos tomados de los tres tomos.

⁶³ Aunque la *Vida* no registra ningún indicio de otros compositores o músicos profesionales que trabajaran para el Convento, se puede deducir que la práctica en Quito era similar a la descrita por Baker para el Cuzco ya que la misma Getrudes antes de ser monja tomó clases de canto y otros instrumentos con algún maestro o maestros particulares.

⁶⁴ Getrudes tomó el hábito el 2 de febrero de 1668.

⁶⁵ Santa Rosa fue bautizada como Isabel Flores de Oliva (1586 –1617); fue beatificada en 1667 y canonizada en 1671. Ella es la primera santa americana. Ver el artículo de Kathleen Myers “‘Redeemer of America’: Rosa de Lima (1586 –1617), the Dynamics of Identity, and Canonization.” Así mismo, Mariana de Jesús Paredes y Flores (1618 –1645) conocida como la Azucena de Quito ofrendó su vida por la ciudad para salvarla de los terremotos, por lo que fue proclamada como Heroína Nacional. Fue canonizada en 1950.

⁶⁶Electa Arenal y Stacey Schlau en “Stratagems of the Strong, Stratagems of the Weak: Autobiographical Prose of the Seventeenth-Century Hispanic Convent” ponen de relieve la posición dual de fortaleza y debilidad que el acto de escribir proporciona a las monjas. Para referirse a la fortaleza señalan que “their stratagems of strength included: drawing authorization from mystical union, reconfirming the legitimacy of the “mother tongue,” advocating the sanctity of Teresa of Avila's texts, and adapting the religious and literary canons to women's needs” pp. 25.

⁶⁷ Aunque llegaron a Latacunga en 1688, su primer convento fue inaugurado en 1690.

⁶⁸ Para una discusión más amplia del tema ver el capítulo titulado “La religiosa” pp. 243-287 de Mario Rosa en la obra *El hombre Barroco*.

⁶⁹ La misma Getrudes sólo pudo mejorar su condición social dentro de la institución y ser aceptada como monja de velo negro gracias a su talento musical.

⁷⁰ La relación multivalente entre monja y padre espiritual es un tema muy estudiado en los estudios conventuales y lo trataré más adelante.

⁷¹ De la Primera Epístola del Apóstol Juan 3:3 *Todo el que tiene esta esperanza en él se purifica, porque él también es puro* pp. 1704.

⁷² Del Libro de Eclesiastés 3: *Todo tiene su momento, y cada cosa su tiempo bajo el cielo...* pp. 930.

⁷³ El acto de escritura es un tema complejo en la obra; a lo largo de los tres tomos hay pocas referencias al respecto. La mayor parte de veces se nota que ella escribe de manera ávida no únicamente los cuadernos confesionales, sino también poesía y música. No obstante, en varias instancia ella recalca que lo hace por mandato divino avalado por su confesor. Esto último parece más bien una fórmula para autorizar su escritura y su obra en general. Ver por ejemplo el folio 168 del segundo tomo.

⁷⁴ Ronald Morgan en su obra *Spanish America Saints and the Rhetoric of Identity* trata más a fondo el impacto que Santa Rosa de Lima tuvo en otras religiosas americanas.

⁷⁵ Aunque la madre Juana es menos conocida, su *Vida* sí se logró publicar bajo el título de *Vida prodigiosa de la venerable Virgen Juana de Jesús, de la Tercera Orden de penitencia de Nro. Seraphico P.S. Francisco: que floreció en el Monasterios de Santa*

Clara de Quito: escrita por elP.Pr. General Fr. Francisco Xavier Antonio de Santa María.

⁷⁶ Aunque su confesor incluye al final del tercer tomo información acerca de los esfuerzos para su canonización, ese objetivo no llegó a cumplirse. Sin embargo, las religiosas de Santa Clara veneran su vida ejemplar y la recuerdan como la principal reformadora de su convento hasta el presente.

⁷⁷ Citado en Leonardo Waisman “La música en la definición de lo urbano: Los pueblos de indios americanos.” pp. 159.

⁷⁸ Se trata de las primeras rebeliones tanto en Ecuador como en Bolivia que iniciaron la lucha para la independencia definitiva. En el Ecuador se ha denominado al 10 de Agosto de 1809 *El primer grito de la independencia*, en el cual se desconoció al gobierno local español y se formó la Primera Junta Soberana.

Fuentes primarias

AGOFÉ, Quito. *Sobre carta de la provisión real, aquí inserta, para que el Obispo de Quito no impida a los naturales de aquella ciudad y su comarca la doctrina christiana que enseñan los religiosos de San Francisco en el Colegio de San Andrés de aquella ciudad, ni les quiten de allí a los que han doctrinado. Leg. 3, 3-5.*

AGOFÉ, Quito. [Provisión Real] para que en los monasterios de Sant Francisco desta provincia, se reserven seis indios cantores para que sirvan en el dicho ministerio, en los tales conventos, y que el tributo que estos hubieren de pagar, se pague de la comunidad. 1581?/Cotocollao, 15-III- 1597?, II [2] (Leg. 3 No. 4 F. 28).

Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, Fondo Jijón y Caamaño. *Cartas del arzobispo de los Reyes (1613-1619).*

Archivo del Convento de Santa Clara, Quito. *La Perla Mystica escondida en la concha de la Humildad. La venerable Virgen Getrudes de Sⁿ Yldefonso Religiosa Professa en el convento de Santa Clara de Quito. Cuius Vida Describe su Confesor El Padre Fray Martin de La Cruz que sujeta a la corrección de la S^{ta} Yglessia.*

Obras citadas

- Acosta, José de. *Historia natural y moral de las Indias, escrita por el p. Joseph de Acosta, de la Compañía de Jesús*. 1590. Madrid: R. Anglés, 1894.
- . *De procuranda Indorum salute (Predicación del evangelio en las Indias)*. Estudio preliminar, edición y traducción Francisco Mateos. Madrid: Ediciones España misionera, 1952.
- Adorno, Rolena. "Reescribiendo las crónicas: culturas criollas y poscolonialidad." *Agencias Criollas. La ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas*. Ed. José Antonio Mazzoti. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2000. 177-90.
- . *Guamán Poma literatura de resistencia en el Perú colonial*. México D.F.: Siglo XXI, 1991.
- . "Reconsidering Colonial Discourse for Sixteenth and Seventeenth-Century Spanish America," *LARR* 28.3 (1993): 135-45.
- . "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1988): 55-68.
- . "Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1988): 11-28.
- Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Trans. Kevin Attell. California: Stanford UP, 2004.
- Aho, James. *The Orifice as Sacrificial Site. Culture, Organization, and the Body*. New York: Aldine de Gruyter, 2002.

-
- Arenal Electa, and Stacey Schlau. "'Leyendo yo y escribiendo ella" The Convent as Intellectual Community." *Journal of Hispanic Philology* 13.3 (1989): 214-29.
- . "Stratagems of the Strong, Stratagems of the Weak: Autobiographical Prose of the Seventeenth-Century Hispanic Convent." *Tulsa Studies in Women's Literature* 9.1 (1990): 25-42.
- Arguedas, José María. "Introducción." *Dioses y hombres de Huarochirí*. By Francisco de Ávila. Trad. José María Arguedas. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975. 9-18.
- Arias Santa, and Mariselle Meléndez. "Space and the Rhetorics of Power in Colonial Spanish America: An Introduction." *Mapping Colonial Spanish America: Places and Commonplaces of Identity, Culture, and Experience*. Eds. Santa Arias and Mariselle Meléndez. Lewisburg: Bucknell UP, 2002. 13-23.
- Arriaga, Pablo José de. *La extirpación de la idolatría en el Pirú*. 1621. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas," 1999.
- Ávila, Francisco de. *Dioses y hombres de Huarochirí*. Trad. José María Arguedas. México: Siglo Veintiuno Editores, 1975.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Trans. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Baker, Geoffrey. *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham: Duke UP, 2008.
- . "Music in the Convents and Monasteries of Colonial Cuzco." *Latin American Music Review* 24.1 (2003): 1-41.

-
- Bauer, Brian. "Legitimization of the State in Inca Myth and Ritual." *American Anthropologist* 98:2 (1996): 327-37.
- Ben Ishai, David. *Tehilim (Salmos) con fonética y comentarios*. Trans. Reuben Sigal. Argentina: Editorial Keter Torá, 2005.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Ed. & Intro. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1986.
- Benzoni, Jerónimo. "La Historia del Mundo Nuevo." *Cartas y crónicas del descubrimiento y la conquista*. Ed. Francisco Carrillo. Lima: Editorial Horizonte, 1987. 185-91.
- Betanzos, Juan de. *Suma y narración de los incas*. 1551. Ed. María del Carmen Rubio. Madrid: Atlas, 1987.
- Beyersdorff, Margot. "Rito y verbo en la poesía de Fray Luis Jerónimo de Oré." *Mito y Simbolismo en los Andes: la figura y la palabra*. Comp. Henrique Urbano. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1993. 215-37.
- Bhabha, Homi K. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October* 28 (1984): 125-33.
- Bilinkoff, Jodi. "Introduction." *Colonial Saints: Discovering the Holy in the Americas, 1500-1800*. Eds. Allan Greer and Jodi Bilinkoff. New York: Routledge, 2003. XIII-XXII.
- Boone, Elizabeth Hill, and Walter Mignolo, eds. *Writing Without Words: Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Durham: Duke UP, 1994.
- Burns, Kathryn. *Colonial Habits: Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru*. Durham: Duke UP, 1999.

-
- Cabello Valboa, Miguel. *Miscelánea antártica. Una historia del Perú antiguo*. 1586.
Lima: Universidad Mayor de San Marcos, Instituto de Etnología, 1951.
- . *Verdadera descripción de la provincia de Esmeraldas*. 1589. Edición, introducción y notas de José Alcina Franch. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- Calancha, Antonio, and Bernardo de Torres. *Crónicas agustinianas del Perú*. Ed. Manuel Merino. Vol. 2. Madrid: C.S.I.C., 1972.
- Carrillo, Francisco. *Crónicas que describen la colonia. Las relaciones geográficas la extirpación de idolatrías*. Lima: Editorial Horizonte, 1990.
- Casas, Bartolomé de las. *Apologética historia sumaria*. 1552?. Ed. y estudio preliminar Edmundo O'Gorman. 3rd ed. México: UNAM, 1967.
- Certeau, Michel de. *Heterologies: Discourse on the Other*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 2000.
- . *The Mystic Fable*. Trans. Michael B. Smith. Chicago: U of Chicago P, 1992.
- . *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven F. Rendall. Berkeley: U of California P, 1984.
- Cieza de León, Pedro. *El Señorío de los Incas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1967.
- . *La crónica del Perú*. Ed. Manuel Ballesteros. Madrid: Historia 16, 1984.
- Classen, Constance. *Inca Cosmology and the Human Body*. Salt Lake City: U of Utah P, 1993.

-
- Cook, Noble David. "Luis Jerónimo de Oré: Una aproximación." *Symbolo Catholico Indiano*. By Luis Jerónimo de Oré. 1598. Ed. facsimilar dirigida por Antonine Tibesar. Lima: Australis, 1992. 35-61.
- Córdova y Salinas, Diego de. *Crónica franciscana de las provincias del Perú*. Intro. Lino G. Canedo. Washington: Academy of American Franciscan History, 1957.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- . "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias." *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. Ed. Ana Pizarro. Mexico City: El Colegio de México, 1987. 123-36.
- Corrigan, John. "The Cultural Production of Space in Colonial Latin America: from Visualizing Difference to the Circulation of Knowledge." *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. Eds. Barney Warf and Santa Arias. London: Routledge, 2009. 157-72.
- Dean, Carolyn. *Inka bodies and the body of Christ: Corpus Christi in colonial Cuzco, Peru*. Durham & London: Duke UP, 1999.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press, 2006.
- Douglas, Mary. *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*. 1970. London & New York: Routledge, 1996.
- . *Purity and Danger. An Analysis of the Concept of Pollution and Taboo*. 1966. London: Routledge, 2002.

-
- Duviols, Pierre. "Estudio etnohistórico y lingüístico." *Relación de antigüedades desde reyno del Piru*. By Joan Santa Cruz Pachacuti. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1993. 11-119.
- . *Procesos y visitas de idolatrías: Cajatambo, siglo XVII con documentos anexos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- Eich, Jennifer. "The Body as a Conventual Space of Resistance." *Mapping Colonial Spanish America: Places and Commonplaces of Identity, Culture, and Experience*. Eds. Santa Arias and Mariselle Meléndez. Lewisburg: Bucknell UP, 2002. 202-20.
- Estenssoro, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Trad. Gabriela Ramos. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2003.
- Estete, Miguel de. "Noticia del Perú." *Cartas y crónicas del descubrimiento y la conquista*. Ed. Francisco Carillo. Lima: Editorial Horizonte, 1987. 113-57.
- Ex Cathedra. "Hanaq pachap kusikuynin." Anonymous. *New World symphonies from Araujo to Zipoli: an A to Z of Latin American Baroque*. Conducted by Jeffrey Skidmore. England: Hyperion, 2003.
- . "Qhapaq eterno Dios." Anonymous. *New World symphonies from Araujo to Zipoli: an A to Z of Latin American Baroque*. Conducted by Jeffrey Skidmore. England: Hyperion, 2003.
- Fernández Salvador, Carmen. "The Self-Effaced Translator in the Vida de Getrudes de San Ildefonso: Representing Female Spirituality in Colonial Quito." *Género, lenguaje y traducción: Actas del Primer Seminario Internacional sobre Género y*

-
- Lenguaje (El género de la traducción, la traducción del género)*. Ed. José Santaemilia. Valencia: Universitat de València, 2003. 42-54.
- Fossa, Lydia. *Narrativas problemáticas. Los inkas bajo la pluma española*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006.
- . “<<Desde que florecía como la flor del huerto>>: el cantar de Inca Yupanqui en la *Suma y narración* de Juan de Betanzos.” *Entre tradición e innovación cinco siglos de literatura amerindia. Actas del simposio <<Fondo autóctono y aportes europeos en las literaturas amerindias: aspectos metodológicos y filológicos>>*. Eds. International Congress of Americanists and Jean-Philippe Husson. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2005. 27-48.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. 1977. New York: Vintage Books, 1995.
- . “Of Other Spaces.” Trans. Jay Miskowiec. *Diacritics* (1986): 22-27.
- Gauderman, Kimberly. *Women's Lives in Colonial Quito: Gender, Law, and Economy in Spanish America*. Austin: U of Texas P, 2003.
- González Holguín, Diego. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua qqichua, o del Inca*. 1608. Quito: Corporación Editora Nacional, 1993.
- González Suárez, Federico. *Historia general de la República del Ecuador*. Quito: Imprenta del Clero, 1892.
- Grosz, Elizabeth. *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York and London: Routledge, 1995.
- . *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: UP, 1994.

-
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Primer nueva crónica y buen gobierno*. Ed. John V. Murra y Rolena Adorno. Trad. Jorge Urioste. 4th ed. México D.F.: Siglo Veintiuno, 2006.
- Hamlin, Hannibal. "Psalm Culture in the English Renaissance: Readings of Psalm 137 by Shakespeare, Spenser, Milton, and Others." *Renaissance Quarterly* 55.1 (2002): 224-57.
- Hartmann, Roswith & Udo Oberem. "Quito: Un centro de educación de indígenas en el siglo XVI." *Contribuições à antropologia em homenagem ao professor Egon Schaden*. Ed. Egon Schaden. São Paulo: Universidade de São Paulo, Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, 1981. 105-27.
- Heras, Julián. "Prólogo." *Symbolo Catholico Indiano*. By Luis Jerónimo de Oré. 1598. Ed. facsimilar dirigida por Antonine Tibesar. Lima: Australis, 1992. 9-14.
- Ibsen, Kristine. *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America*. Gainesville: UP of Florida, 1999.
- Jijón y Caamaño, Jacinto. "Introducción." *Miguel Cabello Balboa. Obras*. Quito: Editorial ecuatoriana, 1945. V-XII.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. Trans. Ulrich Weisstein. Bloomington: Indiana UP, 1963.
- Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986.
- Lavrin, Asunción. "La vida femenina como experiencia religiosa: biografía y hagiografía en Hispanoamérica colonial." *Colonial Latin America Review* 2:1-2 (1993): 27-51.

-
- Lepage, Andrea. "El arte de la conversión. Modelos educativos del colegio de San Andrés de Quito." *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia* 25 (2007): 45-77.
- MacCormack, Sabine. "Pachacuti: Miracles, Punishments, and Last Judgment: Visionary Past and Prophetic Future in Early Colonial Peru." *The American Historical Review* 93:4 (1988): 960-1006.
- Mannheim, Bruce. *The Language of the Inka since the European Invasion*. Austin: U of Texas P, 1991.
- Mazzoti, José Antonio. "Betanzos: de la 'épica' incaica a la escritura coral. Aportes para una tipología del sujeto colonial en la historiografía andina." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40 (1994): 239-58.
- Mignolo, Walter. "Decires fuera de lugar: Sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21.41 (1995): 9-31.
- . *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*. Ann Arbor: U of Michigan P, 2003.
- . "Introduction to José de Acosta's *Historia natural y moral de las Indias*." *Natural and Moral History of the Indies*. By Jose de Acosta. Trad. Frances M. López-Morillas. Ed. Jane E. Durham & London: Duke UP, 2002. xvii-xxviii.
- . "Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?" *LARR* 28.3 (1993): 120-34.
- Millones, Luis. *Las informaciones de Cristóbal de Albornoz. Documentos para el estudio del Taki Onqoy*. Curnavaca: CIDOC, 1971.
- Molina, Cristóbal de. *Fábulas y mitos de los Incas*. Ed. Henrique Urbano & Pierre Duviols. Madrid: Historia 16, 1989.

-
- Monson, Craig. *Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent*. Berkeley: U of California P, 1995.
- Morgan, Ronald. *Spanish America Saints and the Rhetoric of Identity 1600-1810*. Tucson: The U of Arizona P, 2002.
- Myers, Kathleen. "'Redeemer of America': Rosa de Lima (1586-1617), the Dynamics of Identity, and Canonization." *Colonial Saints: Discovering the Holy in the Americas, 1500-1800*. Eds. Allan Greer and Jodi Bilinkoff. New York: Routledge, 2003. 251-75.
- . "Introduction." *Word from New Spain: the Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*. Liverpool: Liverpool UP, 1993. 1-76.
- Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations*. 26 (1989): 7-24.
- Nueva Biblia de Jerusalén*. Santiago García, gen. ed. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.
- Oberem, Udo, and Olaf Holm. *Notas y documentos sobre miembros de la familia del Inca Atahualpa en el siglo XVI. Estudios etnohistóricos del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.
- O'Gorman, Edmundo. "Estudio Preliminar." *Apologética historia sumaria*. 1552?. Bartolomé de las Casas. Ed. Edmundo O'Gorman. 3rd ed. México: UNAM, 1967. XV-LXXIX.
- Olsen, Dale. *Music of El Dorado. The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*. Gainesville: U of Florida P, 2002.
- Ondegardo, Polo. *Notables daños de no guardar a los indios sus fuero (El mundo de los incas)*. 1571. Eds. Laura González and Alicia Alonso. Madrid: Historia 16, 1990.

-
- Oré, Luis Jerónimo de. *Symbolo Catholico Indiano*. 1598. Ed. facsimilar dirigida por Antonine Tibesar. Lima: Australis, 1992.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Introducción de Bronislaw Malinowski. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- Pérez Bocanegra, Juan. *Ritual formulario, e institucion de curas, para administrar a los naturales de este Reyno, los sanctos sacramentos del bautismo, confirmacion, eucaristia, y viatico, penitencia, extremauncion, y matrimonio: con aduertencias muy necessarias*. Lima: Impresor Geronymo de Contreras, 1631.
- Pizarro, Pedro. *Descubrimiento y conquista del Perú*. Eds. Horacio H. Urteaga and Carlos Alberto Romero. Lima: Sanmartí y Ca, 1917.
- Porras Barrenechea, Raúl. *Los cronistas del Perú, 1528-1650*. Lima: Sanmartí Impresores, 1962.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel, Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 1992.
- Ramos, Demetrio. "La prospección incanista de Juan de Betanzos, a mediados del siglo XVI: el carácter de sus trabajos y su apreciación de la infraestructura político-social." *Suma y narración de los incas*. 1551. By Juan de Betanzos. Ed. María del Carmen Rubio. Madrid: Atlas, 1987. xlvii-lxxvi.
- Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. 22nd. ed. <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- Rodríguez Castelo, Hernán. "Sociedad y Literatura en la Audiencia de Quito. Período jesuítico." *Letras de la Audiencia de Quito. Período jesuítico*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984.

-
- Rodríguez Docampo, Diego. "Descripción y relación del Estado eclesiástico del Obispado de San Francisco de Quito, que se ha hecho por mandado del Rey Nuestro Señor en virtud de su Real Cédula dirigida al Illmo. Sr. D. Agustín de Ugarte Saravia, Obispo de Quito, del Consejo de S. M. Por cuya orden la hizo Diego Rodríguez Docampo Clérigo, Presbítero Secretario del Venerable Dean y Cabildo de aquella Catedral. Año de 1650." *Relaciones geográficas de Indias.— Perú*. By Marcos Jiménez de la Espada. Madrid: Atlas, 1965. 5-77.
- Rosa, Mario. "La religiosa." *El hombre barroco*. Ed. Rosario Villari et al. Madrid: Alianza Editorial, 1993. 243-87.
- Rossi de Fiori, Iríde, et. al. *La palabra oculta: monjas escritoras en la Hispanoamérica colonial*. Salta: Ediciones Universidad Católica de Salta, 2008.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Joan. *Relación de antigüedades desde reyno del Piru*. Eds. Pierre Duviols and César Itier. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1993.
- Santa María, Francisco Xavier Antonio de. *Vida prodigiosa de la venerable Virgen Juana de Jesús, de la Tercera Orden de penitencia de Nro. Seraphico P.S. Francisco: que floreció en el Monasterios de Santa Clara de Quito: escrita por el P.Pr. General Fr. Francisco Xavier Antonio de Santa María*. Lima: Francisco Sobrino y Bados, 1756.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro. *Historia general llamada índica. (Historia de los incas)*. 1572. 2nd ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1942.
- Scott, James C. *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*. New Haven & London: Yale UP, 1990.

-
- Seed, Patricia. "Colonial and Post-Colonial Discourse." *LARR* 26 (1991): 181-200.
- . "More Colonial and Postcolonial Discourses." *LARR* 28.3 (1993): 146-52.
- Spitta, Silvia. *Between two Waters: Narratives of Transculturation in Latin America*.
Houston: Rice UP, 1995.
- Stevenson, Robert. *The music of Peru: aboriginal and viceroyal epochs*. Washington:
Pan American Union, 1960.
- Synnott, Anthony. *The Body Social: Symbolism, Self and Society*. London & New York:
Routledge, 1993.
- Tomlinson, Gary. *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of
European Contact*. Cambridge & New York: Cambridge UP, 2007.
- Tibesar, Antonine. *Franciscan Beginnings In Colonial Peru*. Washington: Academy of
American Franciscan History, 1953.
- Tord, Luis Enrique. "Luis Jerónimo de Oré y el *Symbolo Catholico Indiano*." *Symbolo
Catholico Indiano*. By Luis Jerónimo de Oré. 1598. Ed. facsimilar dirigida por
Antonine Tibesar. Lima: Australis, 1992. 15-34.
- Urbano, Henrique. "Estudio preliminar." *La extirpación de la idolatría en el Pirú*. By
Pablo José de Arriaga. 1621. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos
"Bartolomé de Las Casas," 1999. XI-CXXX.
- . "Introducción." *Fábulas y mitos de los Incas*. By Cristóbal de Molina. Eds. Henrique
Urbano & Pierre Duviols. Madrid: Historia 16, 1989. 9-41.
- Vargas, José María. *Historia de la cultura ecuatoriana*. Quito: Casa de la Cultura
Ecuatoriana, 1965.

Vega, Garcilaso de la. *Comentarios reales de los Incas*. 1609, 1617. Lima: Fondo

Editorial de la UIGV, 2007.

Vidal, Hernán. "The Concept of Colonial and Post-Colonial Discourse: A Perspective from Literary Criticism." *LARR* 28.3 (1993): 113-19.

Waisman, Leonardo. "La música en la definición de lo urbano: Los pueblos de indios americanos." *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Ed. Andrea Bombi, et al. Valencia: Universitat de València, 2005. 159-75.

Yáñez Cossío, Alicia. *Memorias de la Pivihuarmi Cuxirimay Ocllo*. Quito: Mantra Editores, 2008.