

ANTES DE EMPEZAR A HABLAR: LA SUBVERSIÓN DEL PRÓLOGO EN CERVANTES, BERNAL DÍAZ Y GUAMAN POMA

María Augusta Vintimilla

Pienso que en mucha gente existe un deseo semejante de no tener que empezar, un deseo semejante de encontrarse, ya desde el comienzo del juego, al otro lado del discurso, sin haber tenido que considerar desde el exterior cuánto podía tener de singular, de temible, incluso quizás de maléfico. A este deseo tan común, la institución responde de una manera irónica, dado que vuelve los comienzos solemnes, los rodea de un círculo de atención y de silencio, y les impone, como queriendo distinguirlos desde lejos, unas fórmulas ritualizadas.

Michel Foucault¹

¿PARA QUÉ SIRVE UN PRÓLOGO?

En principio parece extraño que una obra terminada, completa, en la que suponemos que el autor ha dicho todo lo que quería, debía, o podía decir, necesite construir un espacio suplementario, en cierto sentido «exterior», para —como decía Cantinflas— «decir unas palabritas antes de empezar a hablar»

Quizás tiene que ver con esa exigencia ritualizada de «entrar en el orden del discurso» a la que se refiere Foucault, para acreditar que el autor —y el texto que presenta— cumplen los requisitos que exige la institucionalidad. El prólogo es, entonces, el lugar previo, la mediación entre el universo del discurso y el universo de la realidad, el lugar en el que el autor construye su autoridad, su derecho a

1. Michel Foucault, *El orden del discurso*, trad. Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 1987 [1973], pp. 9-10.

hablar, su derecho a introducirse en el orden del discurso.

Entrar en el discurso es entrar en un complejo juego de relaciones de fuerza, de poder y subordinación; es entrar en un orden ya establecido y sostenido institucionalmente por procedimientos rigurosos, por fórmulas ritualizadas, que delimitan lo que se puede decir, quién tiene derecho de decirlo, y cómo debe decirlo. Entrar en el orden del discurso es entrar en el discurso del orden.

Cada época, cada esfera discursiva, configura lo que Foucault llama una «voluntad de verdad» que define los criterios a partir de los cuales una proposición puede ser considerada como verdadera y como errónea. Pero antes de ser calificada debe «estar en la verdad». No se está en la verdad más que obedeciendo a unas reglas de producción del discurso (a una «policía discursiva», dice Foucault) fijadas de antemano como una serie de condiciones y procedimientos que deben ser cumplidos. No se puede decir «la verdad» si no se está «en la verdad»: si no se ha entrado antes en *el orden del discurso*.

Otro principio de organización de la discursividad, complementaria al de la «voluntad de verdad», es el señalamiento de quién tiene el derecho a la palabra, cuáles son los requisitos para que alguien pueda pronunciar un discurso autorizado. ¿Quién puede decir la verdad: quién puede ser un *autor*? Cada época separa cuidadosamente los discursos que no entran en el orden de la verdad, de los discursos cuya eficacia —cuya verdad— se inicia en el acto de su atribución a un autor.

Autorizarse a hablar, construir una posición de autor, supone también situar a los otros. En rigor, nadie puede «comenzar a hablar»; tomar la palabra es ocupar un lugar en una cadena discursiva sin principio ni final definitivos. Cada enunciado, dice Bajtín,² es solamente un eslabón que se configura como una réplica, implícita o explícita, a infinitos enunciados que le preceden, y, a su vez, prefigura nuevos enunciados de respuesta.

Pero, ¿cómo se entra en el orden del discurso? Un prólogo es también una *introducción*, en cierto sentido un rito de pasaje para acceder al orden del discurso. Quizá por eso exige la solemnidad y la ritualización de que habla Foucault.

Si el discurso es una arena para el combate (Bajtín, Foucault) en el que se disputan posiciones de fuerza, de poder y de subordinación, el prólogo es una antesala en la que los combatientes acreditan su aptitud para entrar al ruedo, eligen su contendiente, nombran sus padrinos, exhiben sus armas. Pero las estrategias de guerra son muy variadas: es posible disfrazarse, ponerse máscaras, camuflar las armas, y entrar en el discurso desordenándolo. Se puede «alterar la imagen tradicional que se tiene del autor, a partir de una nueva posición de autor»

2. El carácter de los enunciados como «respuestas» que se eslabonan en la cadena discursiva, en relación con la naturaleza dialógica inherente al lenguaje, son conceptualizaciones desarrolladas por Mijail Bajtín. Para este trabajo hemos utilizado fundamentalmente su ensayo «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985.

(Foucault, 1973: 26). Se puede cumplir los requisitos discursivos; se puede proponer otros nuevos; pero también se puede fingir que se los cumple: emplear las «tretas del débil»,³ escudarse en las fórmulas ritualizadas para subvertir el orden del discurso en atención a otros intereses; emplear la ironía como arma para desarmar el círculo de solemnidad con que la institución rodea al discurso.

En la tradición clásica, y particularmente en relación a los géneros de ficción, el prólogo pretende ser el espacio donde se dice la *verdad*. La palabra autorial que habla en el prólogo se presenta como la voz originaria, que establece un contacto directo, sin mediaciones ficcionales, con el lector. Pero es evidente que los procedimientos retóricos que despliega hacen del prólogo, en sí mismo, una ficción: ficción del autor, pues acredita su derecho a la palabra construyéndose a sí mismo en la figura del «autor». Ficción del lector, pues en ese espacio previo que es un prólogo, el autor inventa un lector, lo configura de un modo adecuado a sus intereses, establece con él ciertas alianzas. En el prólogo están esas palabras que es necesario decir antes de poder empezar a hablar.

En este trabajo abordaremos los prólogos de Bernal Díaz del Castillo a *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*⁴ (1560-1568), de Felipe Guaman Poma de Ayala a *Nueva crónica y buen gobierno*⁵ (1615) y de Miguel de Cervantes a *Don Quijote de la Mancha*⁶ (1605 y 1615). Hay en ellos una circunstancia común que nos permite leerlos en un mismo corpus; a pesar de sus diferencias, los tres son escritores que caminan en los márgenes del discurso institucional, en las fronteras entre mundos culturales diversos: la Edad Media y el Renacimiento; los géneros canónicos y los géneros bajos; la crónica oficial por encargo y la crónica privada, casi siempre disidente; la escritura y la oralidad; el mundo indígena andino y Europa; la periferie colonial y la corte española.⁷ Estas son esferas que configuran espacios culturales complejos, en cuyos límites se entretejen líneas de oposición y de contacto que hacen posible la subversión del orden discursivo y una re-estructuración de la institucionalidad que lo sostiene. En estos prólogos, tomados como estrategias de introducción en el orden del discurso, intentaremos leer las armas que sus autores deslizan subrepticamente en el discurso para autorizarse, para construir ficciones de lector, para legitimar sus procedimientos discursivos. En suma, para poder empezar a hablar.

-
3. En un hermoso trabajo sobre Sor Juana, Josefina Ludmer ha bautizado con este nombre las estrategias discursivas que se generan desde la subordinación y la marginalidad. Ver Josefina Ludmer, «Las tretas del débil», en *La sartén por el mango*, San Juan, Huracán, 1985 [1982].
 4. Cito según la edición de Carlos Pereyra, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
 5. Cito según Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, edición de John Murra, Rolena Adorno y Jorge Urioste, Madrid, Historia 16, 1987.
 6. Cito según la edición de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 1991.
 7. Entre las crónicas de Indias, son claramente diferenciables aquellas escritas por encargo oficial de la corona o de la iglesia, y las crónicas «privadas» casi siempre producidas para refutar la verdad oficial de las primeras. Las crónicas de Bernal Díaz, un soldado raso de la conquista de Nueva España, y la del indio Guaman Poma, pertenecen a las segundas.

UNA NUEVA POSICIÓN DE AUTOR

Es difícil imaginar la desmesura que entraña el gesto del cronista andino Guaman Poma al asumir, por su cuenta y riesgo, el derecho a la palabra. El solo hecho de que un indio pudiera introducirse en el «orden del discurso», en las rígidas condiciones de la sociedad colonial, supone, por sí mismo, una subversión impensable; todavía más si pretende utilizar ese discurso para re-situarlo y proponer modificaciones sustanciales en el relaciones del poder colonial. Es evidente que Guaman Poma conoce bien el poder de la palabra, y particularmente el de la escritura;⁸ sabe que es un poderosísimo instrumento de control social, de asignación de posiciones en el juego de fuerzas del entramado social. Así se entiende la gran complejidad, y al mismo tiempo la sutileza, de sus estrategias para constituirse a sí mismo en Guaman Poma, *autor*.⁹

En las cerradas sociedades discursivas de la Edad Media y del Renacimiento, donde el derecho a la escritura está rígidamente establecido, una de las formas más frecuentes de autorización consiste en atribuir, en un prólogo, la composición de la obra al encargo de un personaje encumbrado de la corte, la iglesia o la academia. El texto se convierte, en cierto sentido, en obra de aquel personaje, y el autor se disfraza con las vestiduras de un secretario redactor. En el prólogo a *El premio de la hermosura*, Lope de Vega dice haberla escrito en cumplimiento del encargo que le hiciera «La Reina, nuestra Señora, que dios tiene» y que, por tanto, su tragicomedia tiene las virtudes, gracias y sabiduría que provienen de tan alta personalidad.

Guaman Poma se autoriza a escribir ficcionalizándose como un encargo del rey de España que cumple, con reticencia y cierto disgusto, semejante encargo: «Muchas uestes dudé, Sacra Católica Real Magestad, azeptar esta dicha ynpresa y muchas más después de auerla comensado» y, luego de hacer un recuento de todas las dificultades que se le interponen, acepta solo por tener «alguna ocación con que poder seruir a vuestra Magestad» (Guaman Poma, 1987: 7). Esta ficción es el primer paso para salvar la inmensa distancia —distancia geográfica, pero sobre todo jerárquica y cultural— que le separa de su destinatario principal.

En este mismo sentido habría que leer la segunda ficción que Guaman Poma construye en apoyo de la primera, y que le autoriza en otro momento su derecho a ficcionalizarse como «consejero del rey»: su estirpe real. Cuando habla de sí

-
8. El mismo fue testigo del poder colonial de la palabra, pues fue intérprete en expediciones de extirpación de idolatrías y, más tarde, notario.
 9. Mercedes López-Baralt ha mencionado el «carnaval de máscaras» con que Guaman Poma se disfraza para autorizar su voz, y que se inicia —antes de la primera palabra— en las imágenes del frontispicio de la *Nueva crónica*. Ver Mercedes López-Baralt, *Guaman Poma, autor y artista*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

mismo, Guaman Poma insiste siempre en llamarse «príncipe». La enumeración de títulos, señoríos, poderes, regencias, configuran para él una posición análoga a la del Rey. En la carta de presentación (supuestamente escrita y firmada por su padre) leemos que el cronista es: «hijo y nieto de los grandes señores y rreys que fueron antiguamente y capitán general y señor del rreyno y *capac apo*, ques príncipe, y señor de la prouincia de los Lucanas, Andamarcas y Circamarca y Soras y de la ciudad de Guamanga y de su jurisdicción de Sancta Catalina de Chupas, príncipe de los Chinchay Suyos y segunda persona del *Ynga* deste rreyno del Pirú» (Guaman Poma, 1987 [1615]: 4-5).¹⁰

Guaman Poma es, pues, par del rey de España y se justifica plenamente el encargo real. Y por si hubiese alguna sombra de duda sobre la antigüedad de su estirpe, en este mismo prólogo Guaman Poma deja caer, como al acaso, la afirmación de que uno de sus antecesores, Uari Runa, «descendió de Noé del diluuiio». De este modo se introduce en uno de los más importantes debates filosóficos de la época acerca de la unidad universal de la especie humana y la pertenencia plena de los indios al género humano. La *Crónica* se presenta como una obra escrita por un descendiente de reyes, encargada por un rey, y que trata sobre varias generaciones de reyes. ¿Cabe mayor crédito para entrar plenamente en el orden del discurso? Guaman Poma lo sabe, y en la carta que atribuye a su padre escribe: «la dicha historia es muy uerdadera como conbiene al supgeto y personas de quien trata» (Guaman Poma, 1987 [1615]: 6).

Guaman propone además una tercera forma de autorización de su escritura: la del artista. En su carta al rey de España resalta con orgullo la «variedad», la «invención», la «facilidad» y el «ornamento» que confieren a su libro la presencia de las ilustraciones dibujadas de su mano.¹¹ Y es que Guaman prefigura su obra como un «libro», sujeto a todas las convenciones bibliográficas de la época (de las cuales demuestra un gran conocimiento y familiaridad). A pesar de ser solamente un manuscrito, son muchas las ocasiones en las que se refiere a su *libro*; finge que está ya publicado cuando habla constantemente de sus «lectores», e inclusive incorpora un «Prólogo al lector cristiano». Se puede pensar que esta es otra ficción autorizadora, pues sabe muy bien el prestigio que goza la palabra impresa.

La retórica de la «falsa modestia» impregna los prólogos que se escriben para lo que Bajtín llamaría «géneros altos». Es una estrategia de acercamiento al lector

10. Rolena Adorno anota que «no ha aparecido ninguna verificación independiente en cuanto a la ascendencia señorial del autor», y aún más, que en una documentación judicial se le describe como «un mero yndio humilde que por embustes se intitula casique sin ser casique ni principal». Ver Rolena Adorno, «Waman Puma: el autor y la obra», estudio introductorio a *Nueva crónica...*, edición citada, p. xx.

11. Mercedes López-Baralt hace notar que no puede deberse a la casualidad el que Guaman Poma utilice, en un párrafo de pocas líneas, las nociones teóricas claves del primer tratado moderno de la pintura, el de Leon Battista Alberti, *Della pittura*, 1435-6 (comunicación personal de Mercedes López-Baralt, 1994).

para captar su benevolencia y buena disposición para la lectura. Pero tiene su reverso: el alarde de erudición. La cita de la palabra autorizada entreteje estas dos estrategias: el autor ampara su obra bajo el manto de las autoridades reconocidas por la institución, y resalta las virtudes de su obra atribuyéndolas, no a su escaso talento y menguada capacidad expresiva, sino a los valores que extrae de la palabra citada.

En el prólogo de 1605, Cervantes cuenta sus terribles angustias porque, estando «con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla», su «estéril y mal cultivado ingenio» no le permite escribir un prólogo lleno de citas de la palabra autorizada «de toda la caterva de filósofos que admiran a los leyentes, y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes», pues que siendo «de naturaleza poltrón y perezoso» no se conviene en andar «buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos» (Cervantes, 1991 [1605]: 80-81). En medio de grandes risas y no menos desplantes, Cervantes señala la puerta de entrada al orden del discurso y los criterios de autorización institucionalizados por la tradición clásica.

Antes de hacer saltar la discursividad literaria de su época, sus dardos apuntan a un primer blanco muy preciso que representa el punto más alto de esa tradición: en un prólogo en verso escrito para *El hijo prodigo* (1604), Lope de Vega había elaborado una larga lista de reyes, filósofos, magistrados, legisladores, que termina con un catálogo laudatorio de poetas, ordenados alfabéticamente. Volviendo a Cervantes, leamos sobre este trasfondo el consejo del oportuno amigo (por supuesto, otra ficción) que, en el mismo prólogo de 1605, llega a despejar sus dudas: «no habeis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote a todos desde la A hasta la Z. Pues ese mismo abecedario pondreis vos en vuestro libro (...) y cuando no sirva de otra cosa, por lo menos servirá aquel largo catálogo de autores a dar de improviso autoridad a vuestro libro» (Cervantes, 1991 [1605]: 87). Hay que recordar que el género novela circulaba en la periferia de la institucionalidad literaria, y no formaba parte de lo que por entonces se consideraba un «género alto»; de hecho, no constaba en el canon de cánones: la *Poética* de Aristóteles, como lo ha señalado Bajtin.

Es similar el gesto irónico de Bernal Díaz del Castillo. Entre 1560 y 1568, escribe su crónica desde las colonias, lejos de los centros del poder, como réplica —disidente, irónica— a las crónicas oficiales de Gomara e Illescas. Bernal Díaz es un hablante contestatario; escribe, desde la primera frase, contradiciendo: «Notando estado que los muy afamados cronistas (...) hacen primero su prólogo y preámbulo con razones y retórica muy subida para dar luz y crédito a sus razones» (Bernal, 1968 [1560-68]: 25). Y es que cuando Bernal empieza a componer su crónica se encuentra en una situación paradójica: sabe que las crónicas de su época distorsionan los hechos que él conoce bien por haber participado en ellos: por eso no puede menos que ironizar sobre la retórica y las fórmulas ritualizadas propias de un género que, no obstante, debe asumir como

modelo. Esta situación paradójica le lleva a tomar una distancia crítica que le aproxima a una actividad renacentista. Al «estilo» y «retórica», Bernal opone el testimonio de vista para autorizar su palabra. El no es «latino», pero a falta de «elocuencia» y «estilo sublime» reclama su derecho al *discurso verdadero* por lo «que yo oí y me hallé en ello peleando, como buen testigo de vista yo lo escribiré (...) muy llanamente sin torcer a una parte ni a otra» (Bernal, 1968 [1560-68]: 25). Si durante la Edad Media los procedimientos retóricos y la erudición que permite ampararse en la cita de la palabra autorizada eran las fórmulas para entrar en la verdad del discurso, la actitud de Bernal Díaz entraña una subversión del orden del discurso, a partir de una nueva posición de autor. El testimonio, la constatación de los hechos, la objetividad e imparcialidad que invoca están más cerca del orden del discurso renacentista que de la voluntad de verdad medieval.

Guaman Poma también acude de un modo paradójico a la retórica del «alarde erudito», cuando alude, en dos ocasiones, a su conocimiento de las lenguas indígenas: en la carta al Rey dice: «Escogí la lengua e frasis castellana, *aymara, colla, puquina, conde, yunga, quichua ynga, uanca, chinchaysuyo, yauyo, andesuyo, condesuyo, cañari, cayampi, quito*». Y vuelve a mencionarlas luego en el «Prólogo al lector Cristiano» (Guaman Poma, 1987 [1615]: 8 y 9). Retórica en cierto sentido paradójica porque la ortodoxia exigía un conocimiento de las lenguas clásicas, a la que Guaman Poma opone una erudición excéntrica.

La retórica de la erudición puede ser leída correlativamente con otra forma de autorización, más renacentista, que consiste en poseer un «saber distinto». El autor tiene derecho a la palabra porque sabe algo que los demás desconocen. Es un saber innovador, que rebasa las fronteras de la palabra ritualizada.

Bernal Díaz *sabe* lo que los cronistas «letrados» ignoran. Por eso él no necesita de la «retórica muy subida» que aquellos usan para «dar luz y crédito a sus razones». Mientras los «letrados» solo conocen de retórica y estilo, Bernal Díaz conoce una verdad de diferente clase, que no se legitima retóricamente por su «melodía y sabor» sino porque estuvo allí. A la palabra que obtiene su verdad del saber retórico, opone el testimonio de la vida.

También Guaman Poma legitima la verdad de su palabra en un saber no retórico. La actitud de «hablante contestatario» que presupone una cadena discursiva previa se manifiesta desde las primeras palabras: «primera nueva» crónica. Se puede leer en el gesto verbal de Guaman el ademán de desafío contenido en el hecho de calificar a su crónica de «primera» y «nueva», pues es evidente que el significado subrepticio que quiere dar a sus palabras es el de «primera crónica» verdadera.¹² Esta «verdad» proviene de lo que hoy llamaríamos

12. Mercedes López-Baralt escribe: «al llamar a su crónica *primer* y *nueva* está desestimando de un plumazo la historia oficial del Perú. (Y en el capítulo citado [se refiere a 'Crónicas pazadas'] nombrará a cada uno de los cronistas de los que habrá de burlarse sin piedad». Ver Mercedes

un «aparato crítico documental» compuesto por la tradición oral, relaciones de testigos de vista, informantes calificados, documentos oficiales (los quipus), conocimiento de lenguas, descripción de procedimientos etnográficos, etc., que Guaman Poma anota muy cuidadosamente a lo largo de sus prólogos.

Es esta actitud contestataria de los dos cronistas —escribir contradiciendo para reordenar el discurso a partir de una nueva posición de autor— la que resuena en el «tono» de su escritura tan permeada de oralidad, y que Mercedes López-Baralt ha llamado la «retórica del grito».

LA FICCIONALIZACIÓN DEL LECTOR

La escritura no solo se autoriza por la validación de la voz autorial. Escoger un lector, construir un destinatario válido, es también una forma de autorizar el texto: El prestigio del lector prefigurado se extiende también a la obra, invita a otros lectores a ser parte de ese escogido círculo. Nobles, eruditos, poetas, políticos, y toda clase de «hombres de provecho» poblaron el espacio de los lectores ficcionalizados en los prólogos de la tradición clásica (con frecuencia bajo la forma de «dedicatorias»).

En el prólogo de 1605, Cervantes se dirige a su público en la figura del «desocupado lector» y propone una inversión paródica: desocupa el sitio del destinatario de cualquier poder institucional que le pueda ser de provecho, e instaura desde la primera palabra un espacio que va a llenar con el juego irónico. Fiel, en apariencia, a la tradición, Cervantes dedica el primer libro del *Quijote* al Duque de Béjar. ¿Cuánto de parodia festiva hay en su actitud si sabemos que muchas de las frases que aparecen en esta dedicatoria las copió de la que Fernando de Herrera escribió en una edición de las obras de Garcilaso?¹³

Las ficciones de lector que Guaman Poma construye en sus prólogos apuntan a configurar un espacio de legitimación de su obra con la elección de las más altas autoridades del poder institucional de la época: la corona y la iglesia. Su crónica tiene un destinatario principal y definido en el rey de España, a quien se nos muestra como un lector atento y deseoso puesto que él mismo ha insistido en su composición. Mediante la ficción de una carta supuestamente escrita por su padre (y que forma parte de estos «prólogos» autorizadores), Guaman Poma se encarga de recordarle «las cosas desta gran prouincia destos rreynos a prosedido útiles

López-Baralt, «Reinventando jerarquías», en *Kipus: revista andina de letras* (Quito), 1 (1993): 83.

13. John Jay Allen, en su edición del *Quijote* de 1605, p. 77, escribe: «Sigo la práctica de Cortejón y de Rodríguez Marín al subrayar las frases que Cervantes tomó de la dedicatoria que Fernando de Herrera escribió para el marqués de Ayamonte en *Obras de Garcilaso con anotaciones* (Sevilla, 1580)».

y prouechosos al seruicio de Dios y de vuestra Magestad», y por lo tanto el gran interés que debe despertar en el rey la lectura de su crónica. Su segundo lector es el Papa, a quien ofrece humildemente «esta poquita de obrecilla»; retórica de modestia fingida que atenúa inmediatamente cuando Guaman nos hace figurar al Papa muy dispuesto a escribirle una carta que él se apresura en agradecer cumplidamente: «Enbíanos vuestra Santidad en bueso nombre a bueso nuncio carta» que será recibida como «muy gran rregalo y merced de nuestra ánima y salud» (Guaman Poma, 1987 [1615]: 5 y 4). Cuando Guaman Poma se dirige a sus «lectores», finge que la crónica está publicada («Prólogo al letor cristiano que leyere deste dicho libro») y se difunde por todos los rincones del virreinato. Ficción de la obra impresa, pero también de un público para entonces inexistente.

No podemos leer estas ficciones, imposibles en las condiciones del virreynato peruano, sino como una «treta del débil» que se ampara en un saber sobre los procedimientos y retóricas del discurso y las reestructura para sus propios intereses.

LA ESTRATEGIA DEL CAMUFLAJE

Al leer con detenimiento los prólogos de nuestros tres autores nos percatamos de una particularidad: todos ellos saben, en mayor o menor grado, que los prólogos son las palabras necesarias para poder empezar a hablar; saben que en el prólogo entran en juego los mecanismos de autorización. Hay en ellos una cierta conciencia del artificio que los aproxima a una actitud moderna frente a la escritura. Conciencia del artificio que supone la retórica propia del prólogo como género discursivo. Conciencia de que los mecanismos de autorización son, en cierto sentido, ficciones de autor y ficciones de lector. Pues, ironizar los procedimientos de autorización institucionalizados —como Cervantes o Bernal Díaz— supone enfrentarlos desde una distancia crítica, observarlos como lo que sustancialmente son: formas ritualizadas de introducción en el orden del discurso.

Cervantes se ríe de las formas ritualizadas de legitimación del discurso cuando se propone copiar de otros algún catálogo de autores que «cuando no sirva de otra cosa», por lo menos «servirá para dar de improviso *autoridad* a vuestro libro», y confiesa abiertamente que su «escritura no mira a más que a *deshacer la autoridad* y cabida que en el mundo tienen los libros de caballerías» (los subrayados son míos); aunque bien sabe que la autoridad que subvierte es la de toda la tradición discursiva (literaria y lingüística) de su tiempo.

En el orden del discurso medieval, el criterio de verdad se desprende de los procedimientos retóricos y de la cita de la palabra autorizada. La ironía de Bernal Díaz separa estos campos, y propone validar la verdad del discurso con el testimonio. Desde el espacio periférico de la colonia escribe contra quienes necesitan de fórmulas retóricas y artificios de lenguaje para «*dar crédito* a sus

razones» (mi subrayado), y «hablando en respuesta de lo que han dicho» quienes «hablan al sabor de su paladar», reorganiza el discurso de la crónica apelando a principios de autorización más renacentistas que modernos.

Guaman Poma necesita evadir las rígidas restricciones del derecho a la palabra. Y entonces, Felipe de Ayala-Guaman Poma se disfraza: multiplica los prólogos, y en esa proliferación de máscaras, en la mimesis, podemos leer una treta del débil para burlar los controles institucionales e introducirse subrepticamente en el discurso. Después de todo el camuflaje es una estrategia de guerra. ▲