UN POEMA DEL DESCUBRIMIENTO DEL PERÚ
PARA SER ESCUCHADO POR FRANCISCO PIZARRO:
EXAMEN DE LA ACTORIALIZACIÓN ENUNCIATIVA

UN POÈME DE LA DÉCOUVERTE DU PÉROU POUR
ÊTRE LU PAR FRANCISCO PIZARRO : EXAMEN DE
L'ACTORIALISATION ENONCIATIVE

A POEM OF THE DISCOVERY OF PERU TO BE
RECITED TO PIZARRO: AN EXAMINATION OF THE
ENUNCIATIVE CHARACTERIZATIONS

Óscar Coello

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Resumen:

El presente artículo, apoyado en las herramientas de la semiótica clásica, analiza al enunciador y al enunciatario, actantes ficcionales de *El poema del descubrimiento del Perú* (1538), de Diego de Silva y Guzmán. Luego, cruza esta información con los movimientos históricos que circundan hechos y personajes cantados en el poema y conjetura algunas certezas sobre el trabajo de este artista de los primeros días de las letras castellanas en el Perú.

Résumé:

Appuyé sur les outils de la sémiotique classique, cet article analyse l'énonciateur et l'énonciataire, actants de la fiction d'*El poema del*

descubrimiento del Perú (1538) de Diego de Silva y Guzmán. De même, dans l'article cette information est croisée avec les mouvements historiques qui entourent des faits et des personnages chantés dans le poème, ce qui soutient certaines constatations sur le travail de cet artiste des premiers jours des lettres castillanes au Pérou.

Abstract:

Recurring to notional tools taken from Classic Semiotics, the author analyzes fictional actancy in *The Poem of the Discovery of Peru*, by Diego de Silva y Guzmán, and uses this information later to intersect it with historical movements surrounding facts and characters in the poem.

Palabras clave:

Poesía; siglo XVI; Diego de Silva; semiótica clásica; Francisco Pizarro.

Mots clés:

Poésie; XVI ème siècle; Diego de Silva; sémiotique classique; Francisco Pizarro

Key words:

Poetry; XVI th century; Diego de Silva; Classic Semiotics.

Los procedimientos de discursivización, llamados a constituirse en sintaxis discursiva, tienen en común el poder ser definidos como la aplicación de las operaciones de desembrague y de embrague; y, en consecuencia, dependen de la instancia de la enunciación. Estos procedimientos hay que dividirlos, al menos, en tres subcomponentes: la *actorialización*, la *espacialización* y la *temporalización*¹.

Es bueno recordar, así mismo, dentro de los postulados de la semiótica clásica, que el acto de la enunciación consistirá en abandonar, en negar, la

¹ A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Volumen I, p. 125.

instancia fundadora de la enunciación y en hacer surgir, a contragolpe, un enunciado cuya articulación actancial, espacial y temporal guarde como memoria, de modo negativo, la estructura misma del *ego*, *hic et nunc* original. En esto consiste la *operación de desembrague* y es únicamente esta operación de negación la que, en lo fundamental, permitirá el paso de la instancia de la enunciación a la del enunciado².

El procedimiento inverso, es decir, el acto de retorno a la instancia fundadora de la enunciación es la llamada *operación de embrague*; con la salvedad de que dicho retorno es un retorno parcial, una ilusión, puesto que de ser total la negación de la instancia fundadora el enunciado desaparecería³.

Precisando un poco más estos procedimientos, es importante puntualizar, también, que tanto la actorialización como la temporalización y la espacialización actúan en sincretismo y, como afirma Courtés, «ya se trate de la enunciación o del enunciado, los tiempos y los espacios solo tienen sentido en relación con los actores»⁴; por tanto, la separación de su estudio, en las páginas que siguen, solo se efectúa para favorecer el desenvolvimiento del análisis. Aquí nos fijaremos en la actorialización; pero, principalmente, en la actorialización enunciativa.

El texto

Vamos a analizar aquí *El poema del descubrimiento del Perú*, de Diego de Silva y Guzmán, titulado en el manuscrito original:

RELACIÓN de la conquista y descubrimiento que hizo el
marqués don Francisco Piçarro en demanda de las provincias
y reynos que agora llamamos Nueva Castilla; dirigida al mui

² Joseph Courtés. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, p. 368.

³ *Ibid.*, p. 371.

⁴ *Ibid.*, p. 387.

magnífico señor Juan Vásquez de Molina, secretario de la enperatriz y rreyna, nuestra señora y de su consejo.

Es un libro de poesía compuesto de 283 coplas escritas en arte mayor, cuyo manuscrito original se conserva en la Biblioteca Nacional de Viena, numerado como el códice 6393, fol. 1 a 73; y, a juzgar por la signatura W.5283, del bibliotecario Hugo Blotius, que vivió entre 1575 y 1608, parece indudable que el manuscrito se hallaba en esa biblioteca desde fines del siglo XVI⁵. Corre publicado en varias ediciones; y, para mayores referencias bibliográficas y literarias, nos remitimos a nuestro libro *Los inicios de la poesía castellana en el Perú*⁶.

El método

La opción teórica para el análisis que hemos elegido aquí proviene de la llamada *Escuela de París*⁷ y se apoya en las proposiciones de la semiótica clásica que A. J. Greimas y J. Courtés desarrollaron en los dos volúmenes de su famoso *Diccionario*⁸, y en sendas obras paralelas de estos autores; pero, principalmente, vamos a trabajar aquí con el libro de Joseph Courtés titulado *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*⁹.

La actorialización

Hemos determinado que, dada la extensión del poema que nos convoca, el estudio que sigue no puede, esta vez, ser exhaustivo; además, siendo como es de múltiple la actorialización enunciativa y enunciva, solo tendremos ocasión de concentrarnos en la descripción de los principales aspectos de la primera y, muy someramente, en algunos momentos de la

⁵ F. Rand Morton (ed.). «Estudio preliminar». *La Conquista de la Nueva Castilla. Poema narrativo anónimo prerrenacentista de tema americano del siglo XVI*, pp. xxvii.

⁶ Óscar Coello. *Los inicios de la poesía castellana en el Perú*, Cap. II.

⁷ Courtés, op. cit., pp. 7-8.

⁸ A. J. Greimas y J. Courtés, op. cit., Vol. I, 1982, Vol. II, 1991.

⁹ Courtés, op. cit.

actorialización enunciativa. Cuando alguien toma una fotografía o pinta un cuadro, aparte del recuadro de papel o del lienzo que nos muestra deja muchas huellas que la semiótica nos enseña a recuperar. El fotógrafo o el pintor, a los que podríamos designar aquí, todavía de modo impreciso, con el nombre común de enunciadores, dejan sendas huellas en el enfoque elegido, en la posición adoptada; en el modo que tienen de ver ellos el objeto o los objetos que nos muestran o, mejor, desde donde eligen mostrarnos las cosas; la perspectiva desde donde ellos miran lo que nos quieren hacer ver, etc. Es igual en el relato, el enunciador deja en el texto las muestras de su enfoque, su modo de hacernos ver, de hacernos saber o, mejor, de hacernos creer las cosas que dice, digámoslo de una buena vez, su forma de manipularnos (quitándole a esta palabra todas sus connotaciones adversas), porque la enunciación en sí no es sino un programa narrativo donde el enunciador hace que el enunciatario se conjunte con un enunciado. La semiótica a la que acudimos, la clásica, ofrece algunas herramientas para detectar a partir del texto a este enunciador. Por ejemplo, en el plano de la temporalización, se detecta al enunciador cuando aparece en el relato el *presente gnómico* o presente permanente o de verdad general, vale decir, aquel que se muestra como un saber que se sitúa en un nivel distinto al del enunciado enunciado o texto en sí, y que es de orden metalingüístico, por cuanto busca explicar o justificar el discurso o un estado de cosas que sí se dan en él; en el uso de este presente, digo, encontramos claros puntos de vista del enunciador. Otras maneras de detectar el enunciador, serían las siguientes: cuando en el texto aparecen explicaciones o, mejor, explicaciones de conceptos desde fuera del relato, o cuando se emplean vocablos valorativos, cuando se deslizan llamadas, interrogaciones, asertos, modalizadores, conectores o similares.

En el discurso de *El poema del descubrimiento del Perú* —por otros también abreviado como *La conquista de la Nueva Castilla*, y cuyo título original hemos referido *ut supra*— se encuentran, sin duda, algunas de estas marcas indiciarias que permiten detectar la presencia del enunciador casi desde el inicio del poema. Nos interesa configurar la silueta del enunciador, describirlo, delinear su contorno cuando efectúa operaciones de *embrague*, con el objeto de poder saber más de

él, a partir del solo texto; de sus ambiciones literarias, concretamente, de su afán de llegar al que hoy día llamaríamos el lector implícito; o, mejor dicho, dado que fue un poema especialmente creado para la lectura oral, del auditor implícito, es decir, Francisco Pizarro, el iletrado: lo que le quiso, a él en primerísimo lugar, /*hacer saber*/; o, como diremos más adelante, /*hacer creer*/. Mostremos las formas más evidentes de cómo se nos descubre este enunciador, o cómo se deja ver en el plano discursivo del poema. Iniciaremos el análisis por las formas más inmediatas de la referida revelación textual. Por ejemplo, en los versos iniciales de la quinta octava hay un clarísimo embrague enunciativo actorial donde se descubre al enunciador (los énfasis o resaltados que se verán en adelante en todas las citas del texto del poema son nuestros):

¡O quién fuera de todo testigo,
no por poner yo duda en aquesto,
mas por ver mirando en su gesto,
muy clara espriencia de aquesto que *digo*! [5, A-D]

Y, sin duda, no es la única vez, que se produce tal embrague enunciativo actorial. Un poco más adelante volvemos a encontrar al enunciador hablando en clarísima primera persona: «*Pensallo yo hagora me pone temor*» [17, E]. Y en Chuchama, al narrar el encuentro de los dos grandes expedicionarios, Pizarro y Almagro, otra vez vuelve a producirse otro embrague enunciativo actorial, el cual deja marcas, esta vez, de la decidida posición neutral y hasta conciliadora del enunciador ante las enemistades de infausta memoria que vinieron después, y que eran sufridas ya al momento de escribirse el poema en el Cuzco, en 1538: «... porque yo *digo*, diziendo verdad, / que amor como el dellos ninguno se vio» [76, G-H]. Un poco más adelante, dejando ver otra vez las huellas de su complacencia ante el pasajero reencuentro entre los dos fundadores, en un paraje perdido de la Mar del Sur, el enunciador se aparecerá de súbito para asegurar: «que como los dos amigos se vieron, / segund del plazer que allí rreçivieron, / *dezillo yo aquí* imposible ser[i]a» [130, F-H].

En general, estamos viendo que el enunciador aflora convocado por los propios hechos que enuncia. Pero observaremos aquí otro

procedimiento más complejo que usa el enunciador para hacerse presente; esta vez, además del «yo», utiliza el juego de la pregunta retórica: «¿Cómo podría yo encarecer / cosa que muestra tanta tristeza? / ¿Qué pudo vencer tan gran fortaleza? / ¿Qué falta en el mundo más que vencer?» [148, E-H].

A estas alturas, diremos que hay una reflexión que suele ofrecer el artesano semiótico al presentar estas evidencias: nada nos permite afirmar que el «yo» inscrito en el enunciado (o narrador) evoque o no al «yo» real de la enunciación; y, aunque, queden claros los mecanismos de embrague nada nos garantiza la veracidad de la instancia enunciativa, por lo que las huellas observables de la enunciación no serían del orden de lo /verdadero/ (lo que es y parece ser), sino de lo /ilusorio/ (= lo que parece, pero no es)¹⁰. He aquí una muestra más de que el enunciador es la voz que entra en el poema como un actante más, mostrándose partícipe, además, al formular una pregunta retórica: «¿no te aprovechan señales ni agüeros, / que a de morir o te a de cansar? [...] mas yo te prometo que no a de huir, / por mucho que quieras tus fuerças probar» [179, C-D y G-H].

Ahora bien, en esta última estrofa, dicho esto en vía de ampliación del análisis, nos encontramos ya ante un claro *embrague actorial enunciativo* explícito que opera desde la relación yo/tú, donde ese «yo» y ese «tú» remiten de modo manifiesto a los actantes del enunciado. El enunciador como que ahora se interna en el enunciado y se vuelve un actante, ya no de la enunciación, sino del *enunciado enunciado* o relato; y dialoga, como tal, con otro actante del mismo: Fortuna. Sobre este mecanismo del diálogo como instrumento de manipulación del enunciador habremos de detenernos un poco más adelante.

Antes de seguir haciendo correr el análisis, especifiquemos que la enunciación es asimilable a un programa narrativo determinado que tiene tres actantes: a) El *enunciador* o sujeto enunciativo; b) El *enunciario*, que es el sujeto al cual se dirige la enunciación; y c) El *enunciado*, que es el objeto en circulación.

¹⁰ Joseph Courtès, *ibid.*, p. 372.

Y especifiquemos, también, que la enunciación parece presentarse como un */hacer saber/*; y que el objeto *saber* es transmitido por un *sujeto de hacer* (el enunciador) a un *sujeto de estado* (el enunciatario), tal como queda dicho. Y que, semióticamente hablando, es un fenómeno mucho más complejo que no se reduce a una simple adquisición del saber, pues no depende tanto de la *actividad*, donde un mismo sujeto hace lo que él mismo decide, sino de la *factitividad*, es decir, el caso en el que el sujeto que decide es diferente del que ejecuta. Pero, sobre todo, la enunciación depende de la *manipulación según el saber*; pero el fin de la manipulación no es tanto el */hacer saber/* sino el */hacer creer/*.

En suma, en nuestro poema, a estas alturas del examen, ya podemos advertir que el enunciador trata de manipular al enunciatario para que se adhiera al discurso que aquel le propone. Esta relación factitiva se ejerce sobre la *competencia*. En este caso, también, se dirá que el manipulado no es un sujeto pasivo, sino un sujeto de hacer, pues tanto como el */hacer creer/*, el */creer/* es también una acción.

Avancemos un poco más. Los procedimientos para detectar al enunciador en un texto son numerosos y pueden depender de la lengua o del discurso. Por ejemplo, los *puntos de vista* son portadores de sentido y, con ellos, el enunciador busca la adhesión (*/hacer ver/* o */no hacer ver/* para */hacer creer/*) del enunciatario—esto es, repito, para manipularlo—; pero, al usar estos recursos, también deja las huellas de su embuste literario; azar lúdico que el análisis semiótico trata de escrutar para desde ahí poder reconstruir al enunciador como sujeto en el discurso, vale decir, para ponerlo en evidencia. Estos son los procedimientos que vamos a seguir hurgando en el texto, a continuación. Estrictamente hablando, en el texto de *El poema del descubrimiento del Perú* podemos seguir configurando los rasgos del enunciador por el examen de los diálogos en el poema, por el uso de la anáfora, de las exclamaciones y de los evaluativos.

En primer lugar, encontramos las marcas del enunciador al constatar que recurre al *diálogo* como para referencializar el relato; esto es, como para dar la impresión de una reproducción fidedigna de la realidad y */hacer creer/* al enunciatario que lo que aparece en el texto son dichos de

una "verdad" histórica, es decir, para */hacer creer/* que así fue exactamente lo que se dijo o lo que se habló en determinado momento de la realidad. Es así como podemos encontrar muchos espacios de diálogo en el poema que intentarán referencializar el relato. En los ejemplos que siguen, observemos la indudable preferencia en el uso del diálogo, por parte del enunciador, justo en los momentos de mayor dramatismo; como en este caso, en que presenta los deseos que tienen los compañeros de Pizarro por abandonar la empresa. Por ejemplo, escuchemos el diálogo entre Pizarro y sus hombres en Puerto Deseado:

Unos con otros estaban hablando:
"¿Qué es esto, señores? ¿No veis que morimos?
Volvamos atrás, que cierto donde imos,
vamos muriendo, la muerte buscando" [20, E-H].

El Buen Capitán, que aquello sintió,
dixo: "Escusado será prevenir;
pues no se le escusa al onbre morir,
hasta dar fin al principio que dio..." [21, A-D].

... huyamos la muerte, busquemos comida,
agora por paz, agora por guerra" [22, G-H].

Más tarde, en La Candelaria se produce otro diálogo similar: «Toda la gente a boçes clamava: / "Señor Capitán, aquí os requerimos..."» [40, E-F], «Rresponde diziendo: "Yo fuera contento / de hazer Vuestro rruego, mas yo os di mi fee / que a Panamá jamás volveré"» [41, E-G].

El primer retroceso de Pizarro en Puerto de Piedras, obligado por sus hombres, también es presentado en forma de diálogo: «Viéndose todos estar perdidos, / dixeron: "Señor, muy bueno será / que luego nos vamos a Panamá, / adonde se curen los muchos heridos..."» [65, A-C]. Y Pizarro accede al reclamo, pero: "... dixo: "Yo antes quisiera ser muerto, / que consentir en vuestra opinión..."» [65, D-E].

Nos interesa mostrar momentos en que el diálogo adquiere niveles sorprendentes para un poema de esta época, puesto que al producirse el desembrague actorial los actantes casi no son presentados en el enunciado, sino que este prácticamente muestra las voces puras:

“Que viendo el provecho que en esta tenemos,
a todos se haze muy gran sinrazón”.
“Pues a de ser con tal condición
que toda la tierra adentro calemos”.
“Somos contentos y así lo queremos”.
“Pues envarcaos y vamos por mar,
todo el maíz hazed envarcar,
que el tiempo sin duda muy bueno thenemos” [103].

En la Isla del Gallo, espacio de grandes tensiones, hay un momento en que el enunciador solo deja oír la voz de Pizarro, sin mencionarlo:

[...] mas dicen: “Señor, es imposible
entre nosotros hallar aparejo”.
“Los navíos dexaron un cable muy viejo,
pez, aunque poca, no a de faltar,
ved si os parece mejor trabajar,
que no que perdamos de anbre el pellejo” [166, C-H].

Otro ejemplo que definitivamente certifica la habilidad manipuladora del enunciador para referencializar el relato mediante el diálogo es cuando Hernando Pizarro va en busca de Arahualpa a la *ciénaga* de Cajamarca (o lo que el vulgo llama ahora «Los Baños del Inca»): «El general le abló esentemente, / diziéndole: “Inga, el Governador / te manda, en nombre del enperador...”» [262, A-C]. Y Atahualpa¹¹ responde: «dixo: “Yo iré, sin duda, mañana”» [262, F]. La ficcionalidad del diálogo como recurso de manipulación del enunciador, de este enunciador también ficcional, queda demostrada por los numerosos y diferentes “diálogos históricos”

¹¹ Sobre la pronunciación proparoxitona de Atabálipa, véase Coello. «Atabálipa, no Atabalipa: examen de un malentendido», pp. 83-94.

o “verdaderos” que los documentos de la época refieren y entrecruzan acerca de los dichos entre Atahualpa y los cristianos el día de la verdad; y, según los cuales, los actantes de cada *enunciado enunciado* se nos muestran expresando cosas, a veces, probadamente distintas. Sin haber agotado el tema del *diálogo* ni pretender la exhaustividad, como hemos dicho, podemos seguir mostrando la presencia del enunciador a través de otros medios de manipulación que emplea para */hacer creer/* su discurso.

Es así, también como podemos detectar al enunciador cuando recurre a la *anáfora* para asegurarse, con la expansión sintagmática de los hechos, y contando con la competencia cognoscitiva del enunciatario, que los significados puedan abrirse o se dilaten en la percepción del enunciatario. Y, con ello, nos deja también evidencias plenas de su admiración por Pizarro; admiración que, dicho sea de paso, es ubicable por todo el poema: «¡O tentaciones de gran sufrimiento! / ¡... O esfuerzo mayor que nunca se bio! / ¡O corazón que no le mobió / peligro ninguno de su fundamento!» [41, A-D].

En otro momento, en extensa tirada dirá:

Aquí sus peligros no pueden contarse,
aquí sus hazañas no pueden decirse,
aquí su anbre no puede escrebirse,
aquí sus esfuerços no puede[n] pensarse;
aquí sus trabajos no pueden no[n]brarse,
aquí sus descansos nunca se bieron,
aquí sus virtudes, en fin, tantas fueron,
que aquí es imposible poder alavarse [115].

Otro recurso semiótico para detectar la presencia del enunciador es, sin duda, revisar el empleo de las *exclamaciones*, en este caso, difuminadas a lo largo de todo el poema: «¡O saviduria, que pudo saver / vençer la Fortuna saviendo vençerse! / ¡O gloria que puede en tanto thenerse, / que otro ninguno la puede thener!» [3, E-H]. En otro momento, dejará ver su talante el enunciador ficcional diciendo: «¡O quién fuera de todo testigo, / no por poner yo duda en aquesto...» [5, A-B], etc.

El análisis semiótico, en este punto, nos permite ya ir apuntando a señalar que el poema, este poema, fue hecho para ser escuchado por Francisco Pizarro (aunque, insistimos, esto solo podría quedar en el plano de la ilusión enunciativa). Lo decimos porque son numerosas las ocasiones en que el enunciador se dirige abiertamente al protagonista del poema, empleando el vocativo o no. Examinemos con cuidado estas octavas. Los resaltados, hemos dicho, son nuestros:

¡O Buen Capitán! ¡Y cuánto valor,
 en *vuestro* valor, oy día se encierra!
 Pues, *vuestra* osadía en agua y en tierra,
hizistes igual, por ser el mejor.
 ¡O quién pudiese *hallaros* loor,
 que a *vuestro* valor pudiese igualar,
 porque siendo el primero, que *fuestes* sin par,
 es menester buscar el mayor! [146, A-H]

A continuación, le sigue hablando («También *igualastes* otra exçelencia / a esta, que *hezistes* en su salvamento» [147, A-B]) esta vez de hechos que el poeta no ha vivido, por supuesto, pero a los que alude como si hubieran sido vistos por él: «*Mostrastes* querer mostrar rresistencia / *forçandoos*, pensando poder rresistillo / (...) / *hizistes* en vos muy gran diferençia» [147, E-F y H].

En otro momento, dirá el enunciador teniendo como directo enunciatario a Pizarro, al mismo tiempo actante del enunciado y de la enunciación: «¡O, Buen Capitán, no pueden loarse / *vuestras* virtudes, que son a millares!, / pues *vuestra* persona, por entre manglares...» [156, A-C]. Y la exaltación personal viene como conclusión segura: «con tales convates, *distes* tal buelo / que *vuestro* valor os puso en el çielo» [156, E-G]. O si no: «¡O, Buen Capitán, y qué alteración / *sintistes* sintiendo su voluntad, / y *pareçiéndo[o]*s que su magestad / os culpa dexando la navegación!» [206, E-H].

En la segunda parte del poema, también la voz del enunciador se manifiesta en la consciencia de dirigirse a la segunda persona, es decir,

a Pizarro como actante del enunciado y de la enunciación. En efecto, el nuevo tiempo del canto se inicia de este modo: «Ya el curso del cielo en su mobimiento / quiere *mostraros* nueva fortuna [...] / quiere *ensalçaros* en mucha grandeza» [210, A-B y G]; «quiere con gloria, de oy adelante, / *rrendiros* la suya y daros la vuestra» [211, G-H]. Y, nuevamente, le rememora hechos que el enunciador no hubo presenciado, pero que le dan pie a la alabanza personal: «Ya las heridas que os dieron mortales / quieren *mostraros* que, siendo mortal / os dexan con gloria de fama inmortal [...] / *quesistes* mostrar muy clara señal / que *sois* sin segundo, por ser sin igual» [212, A-C, F-G]. Estoy muy lejos de agotar los numerosos ejemplos de este embrague actorial enunciativo regados a lo largo del poema laudatorio de Diego de Silva; dirigido, sin duda, a exaltar la figura del descubridor del Perú en momentos en que las pasiones terrenales intentaban dejar en claro la primacía de Francisco Pizarro sobre el fabuloso país que se habían encontrado.

Pero el poeta no solo le habla a Francisco Pizarro, en los términos planteados arriba; también le habla a su hermano, Hernando. Fue este, lo hemos dicho también en los trabajos citados, quien lo trajo de España y con quien arriba en 1535, y, para la época de escritura del poema, era, sin duda la figura política descollante en el Perú y el Cuzco. Es más, Hernando Pizarro es el héroe de un relato que hemos presentado recientemente: *La toma del Cuzco*¹². Acaso fueron varias las noches cuzqueñas que se hicieron cómplices con la voz del poeta diciéndole a su amigo Hernando —es la óptica momentánea del enunciador, la manipulación del /hacer creer/, y esto sí nos interesa— que él era el segundo hombre en la epopeya descubridora: «¡O, capitán valiente, animoso, / segundo de quien nació sin igual! [...] *fuistes* a Tünbez, *saltastes* en tierra, / esfuerço, sin duda, muy maravilloso» [228, A-B, G-H].

Pero, este hecho es excepcional. En verdad a quien se dirige el enunciador cuando se desliza sin saberlo por estos embragues actoriales es a Francisco Pizarro, el héroe del poema. Cuando Pizarro interpone su

¹² Óscar Coello. *Los orígenes de la novela castellana en el Perú: La toma del Cuzco* (1539).

mano para que no dañaran a Atahualpa con el golpe de la espada, aquel famoso atardecer del 16 de noviembre de 1532, el poeta nuevamente retorna a la instancia enunciativa para decirle: «que quisistes en vos hazer sacrificio / [...] y vos, escusando la muerte al tirano, / *dexastes* cortarla ganando más gloria» [276, C, G-H]. Y aunque esa es la última vez que le habla en el poema, como hemos visto, en las demás estrofas el desembrague actorial enunciativo es constante.

En suma, hemos dado ejemplos de esa introducción ficticia —ficticia por cuanto no son superponibles, dado que pertenecen a instancias diferentes, insistimos— del enunciadador (el primer «yo») en el enunciado (el segundo «yo»). Ahora, continuaremos examinando otros medios de manipulación enunciativa: veamos el caso de los *evaluativos*.

Los *evaluativos* en algunas ocasiones remiten al enunciadador; en otras, al enunciatario, en tanto cuanto este, algunas veces, sirve de referencia para que el sentido del evaluativo se constituya. Propongamos algunos ejemplos: «El *Gran Capitán*, ya todos sabrán, / que merece su fama tener tal rrenonbre. / Y Françisco Piçarro que tenga por nonbre / con mucha rrazón el *Buen Capitán*» [4, A-D]. En este caso, es evidente que el enunciadador da por supuesto («ya todos sabrán») que el enunciatario sabe a quién se está refiriendo cuando habla del «Gran Capitán». Sin duda, dentro del texto no vamos a encontrar que la alusión que hace corresponde a Gonzalo Fernández de Córdova; por tanto, este embrague nos remite a la instancia generadora del discurso, pero también al plano cognoscitivo enuncivo.

Finalizamos este breve análisis dando cuenta de que este texto está recorrido por una cadena innumerable de evaluativos que evidencian, de modo persistente, al enunciadador. Veamos unos ejemplos casi al azar, y para terminar: «... el *Buen Capitán*. / Bueno y tan bueno que no hallarán / otro que haga las obras que ha hecho» [4, D-F]. En este fragmento encontramos que los evaluativos que corresponden al enunciadador («bueno y tan bueno») inmediatamente requieren la aquiescencia del enunciatario para que se constituyan o, al menos, alcancen a cerrar el valor de los términos («que no hallarán otro»). Pero no siempre es así. La presencia

del enunciador, en ocasiones, se basta por sí sola: «Rrey que tiene tal servidor / deve thener sus rreinos en más» [17, A-B]. Y, así, son muchas las veces en que el enunciador exalta la figura del héroe, dejando las huellas de su afecto valorativo y de su presencia: «Callen los hechos de antiguos que fueron [...] / pues bino oy al mundo la fama de un onbre...» [18, A y C]. En otro momento dice: «¡O hazaña que puede tomar por rrenombre, / ser la primera que ha sido sin par!» [30, C-D]. Con esto, creemos haber dado algunas pocas muestras, de la actorialización enunciativa; y algunas más evidentes de la actorialización enunciativa. Sin declarar agotadas, por supuesto, todas las posibilidades del análisis.

A título de conjetura, queremos prolongar este análisis textual con algunas constataciones extra textuales. El poeta conocía la obra de Alonso Hernández, la *Historia Parthenopea*, escrita en honor del Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, a cuyas órdenes habían servido los Pizarro, pues la toma como referente artístico: es el mismo arte mayor y, sin duda, de ahí sale el apelativo insistente en todo *El poema del Descubrimiento*, con el que se le llama a Pizarro: el Buen Capitán («El Gran Capitán, ya todos sabrán, / que merece su fama tener tal rrenonbre. / Y Françisco Piçarro que tenga por nonbre / con mucha rrazón el Buen Capitán» [4, A-D]). Ahora bien, tratemos de explicarnos el porqué Diego de Silva le hace a Pizarro un poema con este modelo; es decir, con las coplas de arte mayor al estilo de Juan de Mena. Aparte, por supuesto, de lo que ya sabemos acerca de esta poética, plenamente vigente en los momentos iniciales de la poesía castellana en el Perú¹³. La conjetura es esta: Pizarro de mozo, a los 17 años, estuvo guerreando por las costas de Italia a las órdenes de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán. Y lo admiró. El cronista Gómara, —que no quiere a Pizarro, pues apenas terminada de narrar su muerte cuenta con infamia que mamó de una puerca—, se burla de él diciendo que, en Lima, Pizarro hasta usaba zapatos blancos y sombrero blanco para parecerse al Gran Capitán («*holgaua de traer los çapatos blancos y el sombrero, porque assí lo traya el gran capitán*», folio 65)¹⁴. Allá en Italia se imprimió, en 1516, el poema compuesto en arte

¹³ Coello, op. cit., p. 64 y ss.

¹⁴ Francisco López de Gómara. *Historia general de las Indias*, Cap. CXLV, folio LXV.

mayor por Alonso Hernández, donde se cantaban las hazañas de su héroe en el sitio de Nápoles, es decir, la *Historia Parthenopea*¹⁵. Parthénopas era el nombre con que los griegos llamaban a Nápoles. En algún lugar y de alguna manera, Pizarro escuchó en algo o en todo el extenso poema y se le quedó grabado en el oído: el tono, el encanto solemne del dáctilo en el arte mayor, sin duda, también algunas imágenes. Las marcas de lo que digo están en ambos poemas: en la *Historia Parthenopea* se lee una arenga del Gran Capitán que, sin duda, prefigura la famosa oración de Pizarro en la Isla del Gallo, tal como más tarde la novelaría por primera vez el Inca Garcilaso de la Vega. Hablo en el sentido en que el maestro de Santander le atribuía a Garcilaso la creación de la «novela histórica» de la época¹⁶:

Sy algún cauallero ouiese pasado
El pie su cauallo la raya de fuera
Quel fuese vencido y más quel perdiera
Cauallo y las armas y mas lo nombrado [...].

Alonso Hernández: *Historia Parthenopea*, fol. 51r.º

Diego de Silva, nuestro autor, padrino de confirmación en el Cuzco del niño Gómez Suárez de Figueroa¹⁷ (cuyo nombre de escritor o seudónimo¹⁸, escogido en la adultez, sería más tarde el de Inca Garcilaso de la Vega) propuso en *El poema del Descubrimiento del Perú* una escena de este modo:

El que quisiere quedarse conmigo
yo huelgo dello, y al rrey servirá;
y el que se fuere de aquí a Panamá
no por eso será mi enemigo... [175, A-D].

¹⁵ Alonso Hernández. *Historia Parthenopea*.

¹⁶ Marcelino Menéndez Pelayo. *Orígenes de la novela*, p. 153.

¹⁷ Inca Garcilaso de La Vega. *Historia general del Perú*, Libro V, Capítulo XXV.

¹⁸ Óscar Coello. «De Gómez Suárez de Figueroa al Inca Garcilaso de la Vega: configuración del estatuto ficcional de *La Florida del Ynga*», pp. 97-113.

Uno a uno se declararon
doze personas para quedarse... [176, A-B].

El poema en *arte mayor* era para ser dicho por alguien que leyera de viva voz. Para eso también servía el 'arte mayor' en un mundo donde las imprentas eran escasas, los libros contados y la alfabetización una distinción. Después de las ciénagas y los manglares, de las tempestades que estrellaron sus barquichuelos por las islas de la Mar del Sur, después de salir del laberinto del desierto y encontrarse el Perú '*de metal y de melancolía*'¹⁹, que hasta entonces—que hasta antes de él—solo había sido un sueño como El Dorado, como el País de la Canela, como el reino de las Amazonas o como la Atlántida: un nombre indeciso, una posibilidad o una fe; cuando el ahora Gobernador, y en camino de ser marqués, ya lo había obtenido todo—a los 54 años de edad—solo demandó de la vida que alguien pusiera en verso la incontable aventura, la que hizo posible la gloria alcanzada. El hombre en el momento justo y en el preciso lugar para ello habría sido Diego de Silva y Guzmán. Un joven poeta cortesano, de 32 años, que había llegado al Perú para quedarse hasta el fin, escribió a su pedido el poema que Pizarro quería: el del Descubrimiento y la Fundación de un nuevo y grande país. No estuvo el poeta en la aventura primera, pero estuvo por su condición de noble, poco después, al lado de los adalides: don Francisco y, sobre todo, Hernando. De ellos recibió el relato directa y pormenorizadamente. Era soldado y aeda de oficio; y pulsaba el verso de arte mayor, es decir, el mismo tono, el mismo canto solemne y severo de aquel otro poeta y caballero —Alonso Hernández— que le había hecho unas inolvidables coplas al conquistador de Nápoles, Gonzalo Fernández de Córdova, el Gran Capitán, paradigma de juventud del ahora insigne descubridor del Perú, Francisco Pizarro.

El testimonio de los hechos reales harto confirma lo que digo. José Antonio del Busto ha reconstruido²⁰ el periplo vital de Pizarro con una minuciosidad sorprendente: después de la victoria de Cachipampa, o de las Salinas, a las afueras del Cuzco, y ejecutado Almagro el 8 de julio de

¹⁹ Federico García Lorca. *Obras completas*, p. 702.

²⁰ José Antonio del Busto Durthurburu. *Pizarro*, pp. 333 y ss.

1538, llegó Francisco Pizarro a la Ciudad Imperial de los Incas, a finales de dicho mes, y permaneció todo el resto del año y todo el siguiente año de 1539; solo se regresa a Lima recién hacia marzo de 1540. El Cuzco es durante ese largo período su centro de operaciones y sale apenas por los alrededores: a perseguir a Manco Inca, a fundar San Juan de la Victoria de la Frontera de Huamanga, a descansar en Yucay, a visitar el Collao. Ya era dueño de todo. La guerra con los Almagro estaba bien acabada: al Cuzco le llega el marquesado con el que lo premia Su Majestad; del Cuzco responde, en febrero de 1539, que quiere llamarse el Marqués de los Atabillos. En el Cuzco nace, inicios de 1539, su hijo Francisco Pizarro Yupanqui, habido con aquella jovencita cuzqueña de la dinastía solar, que de veras lo quiso, y al que seguro cristianizó su amigo y hermano de camino, fray Vicente Valverde, vuelto al Cuzco, ahora como obispo —al final del poema, cuando se narra la toma de Caxamalca, la voz poética aclara, refiriéndose a Valverde: «que agora es obispo» (271-F)—. En esta época de solaz guerrero es que, seguramente, escucharon los conquistadores por boca de Silva y Guzmán *El poema del Descubrimiento del Perú*. Guillermo Lohmann Villena, encontró en el Archivo de Indias, a mediados del siglo pasado, un documento (Justicia 1066. f. 162) en donde Diego de Almagro, hijo, se quejaba de un tal Diego de Silva que después de la batalla de las Salinas recibió una encomienda que se le quitó al almagrista Alonso Díaz por haber escrito “*unas necias y maliciosas coplas de buen capitán*”²¹. Raúl Porras, cruzó la información con la hoja de servicios de Diego de Silva, también en el Archivo de Indias, y comprobó que, en efecto, la entrega de la encomienda se hizo y fue por orden del propio marqués, don Francisco Pizarro, y está refrendada por su secretario Alonso Picado²². Esto quiere decir, que el poema fue conocido, es decir, escuchado; y que, además, le gustó al Fundador: como en los viejos tiempos, el poeta había sabido tocar la cuerda apropiada; llevar, en su decir cortesano, el placer estético a través del oído por virtud de la octava solemne. También hemos explicado, en la bibliografía citada, que este poema es una obra escrita para ser leída en forma oral, en voz alta o recitada desde el soporte sonoro que permite

²¹ Guillermo Lohmann Villena. «Romances, coplas y cantares de la Conquista del Perú», p. 298.

²² Raúl Porras Barrenechea. «Diego de Silva, cronista de la conquista del Perú».

la cláusula dactilica (ó o o) del arte mayor, verso este no tanto métrico sino rítmico: un verso oral, por excelencia. Es de imaginar la noche, en el amplísimo y severo salón cuzqueño, con piso de piedras cuadrangulares, alumbrado por antorchas incas, al poeta cortesano haciendo lo suyo, es decir, recitándole a Pizarro, rodeado de los otros burdos descubridores, el poema, con el manuscrito en tinta aún incandescente entre sus manos:

Bien así, / como el gran rresplandor
heriendo en los ojos / mas escureçe,
ni menos ni más / a mí me aconteçe,
poniendo el sentido / en *vuestro* loor:
Eclisado el juizio / en cosa mayor,
quanto más alto / a sentirme avalanço,
de *vuestra* grandeça / menos alcanço,
ciego en lo más / de *vuestro* balor [118].

Sin duda, estos datos no son importantes para el discurso semiótico en sí: la semiótica nunca habla de autor sino de enunciador; pero bien clarifican el entorno histórico y literario del texto.

BIBLIOGRAFÍA

- BUSTO DUTHURBURU, José Antonio del. *Pizarro*. Lima, Ediciones COPÉ, 2001.
- COELLO, Óscar. *Los inicios de la poesía castellana en el Perú*. [1999]. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001 (2.^a ed.).
- . «Atabálipa, no Atabalipa: examen de un malentendido». *Actas del II Congreso de lexicología y Lexicografía "Pedro Benvenuto Murrieta"*. Lima, Academia Peruana de la Lengua, 2007.

- _____. «De Gómez Suárez de Figueroa al Inca Garcilaso de la Vega: configuración del estatuto ficcional de *La Florida del Ynca*», en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Vol. 45. Enero-junio. N.º 45. Lima, 2008.
- _____. *Los orígenes de la novela castellana en el Perú: La toma del Cuzco (1539)*. Lima, Academia Peruana de la Lengua-UNMSM, 2008.
- COURTÉS, Joseph. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid, Gredos, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Tomo I. Madrid, Aguilar, 1980.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Historia general del Perú*. Córdova, Viuda de Andrés Barrera, 1617.
- GREIMAS, A. J. y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, Vol. I, 1982; Vol. II, 1991.
- HERNÁNDEZ, Alonso. *Historia Parthenopea*. Roma, Impreso por Maestre Stephano Guilleri, 1516, 162 fols.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo. «Romances, coplas y cantares de la Conquista del Perú», en *Mar del Sur*. Vol. III. Enero-febrero. N.º 9, Lima, 1950.
- LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia general de las Indias*. Zaragoza, Casa de Pedro de Bernuz, 1555.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela*, 2.ª edición. Tomo II. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.

MORTON, F. Rand. (ed.). «Estudio preliminar» En *La Conquista de la Nueva Castilla. Poema narrativo anónimo prerrenacentista de tema americano del siglo XVI*. Introducción de Stephen Gilman. Edición y estudio de F. Rand Morton. México, Ediciones de Andrea, 1963.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl. «Diego de Silva, cronista de la conquista del Perú», en *El Comercio*. Lima, 7 de enero de 1951.