

9. Un acercamiento a la multiplicidad de representaciones de Túpac Amaru II

Marco Antonio Robles Romero
Especialidad de Pintura
Facultad de Arte y Diseño - PUCP

Resumen: El proyecto está compuesto por una serie de obras que indagan en las representaciones construidas alrededor de la figura de José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II, un personaje cuyo origen mestizo y vida política han sido motivo de transformaciones en la figuración de sus características y apariencia física a lo largo de la historia.

Así, el proyecto artístico revisa documentación visual y textual de distintos contextos históricos en torno a Túpac Amaru II, y cuestiona estas construcciones a partir de estrategias artísticas que transitan por la pintura y la cerámica, así como el dibujo, en dinámicas participativas y entrevistas a estudiantes.

Palabras clave: representación, historia, Túpac Amaru II, pintura.

An approach to the multiplicity of representations of Tupac Amaru II

Abstract: The project is made up of series of works that investigate constructed representations around the figure of José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, a character whose mestizo origin and political life have been the cause of transformations in the figuration of his characteristics and physical appearance throughout history. Thus, the artistic project reviews visual and textual documentation of different historical contexts around Tupac Amaru II. It questions these constructions based on artistic strategies that pass through painting and ceramics; as well as drawing in participatory dynamics and student interviews.

Keywords: representation, history, Túpac Amaru II, painting.

Héroes como Grau, Bolognesi, Olaya o Cáceres tienen una imagen más o menos identificable, a pesar de que algunos pertenecen a una etapa prefotográfica. Es conocido, también, que estos personajes contaban con retratistas oficiales, por lo que los rasgos en sus diferentes representaciones –sean esculturas, pinturas o ilustraciones– varían solo mínimamente; en contraste con el héroe del que hablaremos en este proyecto, en quien se evidencian cambios en el fenotipo, vestido, accesorios, etcétera, incluso en diversas ediciones de un mismo libro, en las que algunas veces se enfatiza lo andino y, otras, su lado mestizo (Rosales, 2014).

Es probable que existiesen retratos prerrevolucionarios de José Gabriel Condorcanqui, en su posición de cacique –pudo haber sido representado de rodillas ante una escena religiosa–. Además, se ha reconocido la existencia de hasta tres retratos, realizados por Antonio Oblitas y Simón Jainacancha (destruidos posteriormente), que representan a Túpac Amaru II como Inca y a Micaela Bastidas como Coya (Macera, 1975). Podríamos agregar, asimismo, que el prócer fue un individuo politizado casi desde sus primeras representaciones gráficas y que él mismo fue uno de los primeros responsables de esto.

No obstante, esta idea de reivindicación de la nobleza incaica discrepa con otras ideas de Condorcanqui: su deseo de libertad e igualdad entre indígenas y españoles; su fe cristiana que, irónicamente, preservaba tradiciones andinas; y, aún más, su visión de la mujer como un sujeto lo suficientemente apto para comandar ejércitos¹. En consecuencia, estamos hablando de un individuo demasiado peligroso; tanto en vida, para el gobierno español, como para historiadores y movimientos intelectuales posteriores a su muerte² (Walker, 2014). No son nos pueden parecer extrañas, entonces, las motivaciones para buscar su olvido.

Con la obra *El Concurso* (2018) se alude al primer (y único) concurso nacional de pintura que buscaba obtener la «imagen cabal y digna» de Túpac Amaru II (Bases del Concurso de Pintura, 10 de setiembre de 1970). Se trata de cuatro representaciones que, siguiendo el primer ideal del prócer, buscan mostrar a Condorcanqui como Inca, nobleza simbolizada en sus medallones, cetros, armas, etcétera (ver figura 1). Las dos primeras figuras son parte de la selección oficial del concurso (de Milner Cahahuaringa y Ángel Chávez, respectivamente) y las otras pertenecen a Adrianzén (2011) y Lozano (2018). Todas las imágenes están reunidas en un escenario, gracias al fotomontaje y a la pintura digital, en el que se ha homogeneizado el fondo, pero se ha conservado el tratamiento y dimensiones originales de cada una de ellas.

¹ Charles Walker señala que Condorcanqui tenía una identidad poscolonial nunca antes vista y aclara que estos eventos sucedieron antes de la Revolución francesa y de que las ideas republicanas se fortalecieron; por tanto, fueron contemporáneos a otros movimientos internacionales como el Motín del Té, la Batalla de Yorktown y la firma del Tratado de París.

² Movimientos modernos como la Ilustración no incluían al indio en sus planes.



Figura 1. Marco Robles, *El Concurso* (impresión digital sobre banner, 2 x 5 m.), 2018.

Personalidades como Franklin Pease y Adolfo Winternitz, jurados del concurso (1970), concluyeron que ninguno de los retratos representaba dignamente a Túpac Amaru II (Arriseño, 30 de enero de 1971). Por otro lado, críticos de la época ponían en duda la necesidad de una representación, sobre la base de que el figurativismo podía desviar la atención hacia el culto a la persona y no a sus ideales (Acha, 8 de abril de 1971). Siendo un héroe redescubierto, Juan Acha consideraba aquel contexto como temprano todavía para pretender representarlo³. Dos obras seleccionadas, pintadas por Augusto Díaz Mori y Fernando Saldías, fueron tildadas por la prensa como acriolladas o españolizadas (Contreras, 3 de marzo de 1971). La matriz para estas representaciones –y posible fuente de confusión para los artistas– se encuentra, de acuerdo con Leopoldo Lituma, en la descripción que hicieron de Condorcanqui varios historiadores a fines del siglo XIX y a inicios del siglo XX:

Un hombre de cinco pies y ocho pulgadas de alto, delgado de cuerpo, con una fisonomía de indio: nariz aguileña, ojos vivos y negros, más grandes que por lo general lo tienen los naturales. En sus maneras era caballero y cortesano; se conducía con dignidad con sus superiores y con formalidad con sus aborígenes. Hablaba con perfección la lengua española y con gracia especial la quechua; vivía con lujo; y cuando viajaba siempre iba acompañado de muchos sirvientes del país, y algunas veces de un capellán. Cuando residía en Cuzco, generalmente su traje consistía en casaca, pantalones cortos de terciopelo negro, que estaba entonces de moda, medias de seda, hebillas de oro en las rodillas y en los zapatos, sombrero español de castor, que entonces valían veinticuatro pesos, camisa bordada y chaleco de tisú de oro, de un valor de setenta a ochenta pesos. Usaba el pelo largo y enrizado hasta la cintura. Era muy estimado por todas las clases de la sociedad (descripción de Markham en Mendiburu, citado en Lituma, 2009, p. 44).

A partir del comentario de Acha, mi propuesta es probar hasta qué nivel se puede distinguir al personaje de cualquier otro de la época, si se le quitan progresivamente elementos hasta dejar solo su descripción textual y escenario. Para ello, intervengo, en primer lugar, la obra de Saldías (figura 2):

³ En paralelo a la «reivindicación» oficial de Túpac Amaru, se inició el debate sobre su identidad. En este contexto, tanto los afiches de Jesús Ruiz Durand, con la imagen de Condorcanqui, como la frase de Efraín Ruiz Caro, «El patrón no comerá más de tu pobreza», recibieron críticas por la poca exactitud histórica de su concepción (Lituma, 2009).



Figura 2. Marco Robles, *El héroe relegado* (impresión digital sobre foam, 6 piezas de 29 x 42 cm), 2019.

A través del fotomontaje y la pintura digital, repinté la imagen original creándole un fondo y reemplacé la figura del prócer con la descripción de Manuel de Mendiburu con el fin de enfatizar la multiplicidad de representaciones que se pueden tener con un mismo concepto. Luego repetí el proceso con la obra de Díaz (figura 3):

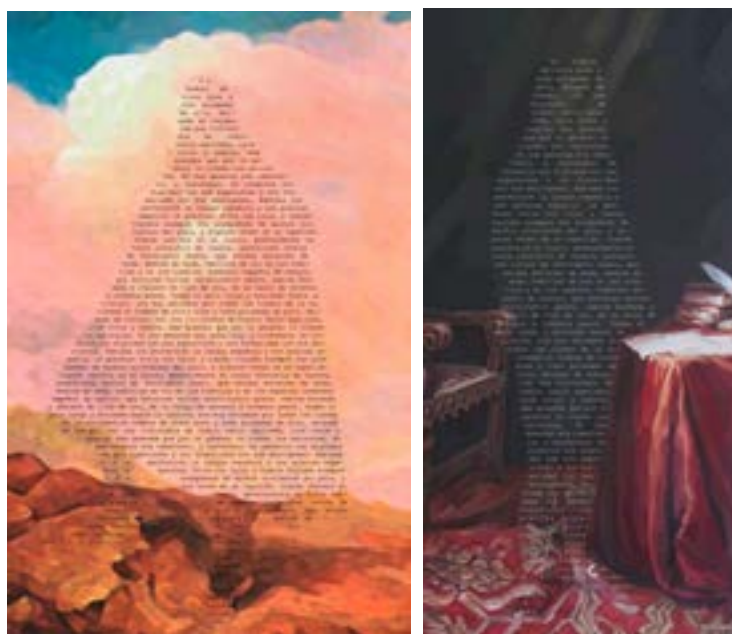


Figura 3. Marco Robles, *Túpac Amaru* (after Saldías and Díaz) (2 x 1.30 m / 2 x 1 m), 2019

Tanto el rescate del héroe del olvido como la búsqueda de reivindicación del indio fueron caminos que ya habían sido trazados por José Sabogal, José María Arguedas, Alejandro

Romualdo, etcétera. En consecuencia, aunque la imagen creada en el gobierno velasquista propició esta búsqueda, descartó dos significaciones propias del personaje histórico: su nobleza y la viabilidad de la nación inca, lo que afectó sus posteriores interpretaciones (Carrión, 2010). Actividades como la cerámica de las culturas precolombinas mostraron resistencia durante la Conquista y dieron lugar al nuevo arte popular peruano (Castañeda, 1977). La siguiente obra está constituida por una serie de esculturas inspiradas en el ícono de Ruiz Durand y contrasta la producción industrial del original con un acabado rústico: color de primera quema, número limitado y un carácter utilitario —es decir, la posibilidad de que la obra sea usada por el espectador como cáliz, florero, pisapapeles, etcétera— (figura 4). Una de mis motivaciones fue que la obra perdiera (quizás utópicamente) su carácter totémico o de pieza artística, esto es, la lógica de carácter contemplativo impuesto en el ámbito museográfico hacia las piezas precolombinas⁴.



Figura 4. Marco Robles, *El Ícono (after Ruiz Durand)* (ocho piezas de cerámica de 30 x 60 cm cada una), 2018.

La búsqueda de exactitud histórica llevó a Pablo Macera hacia lo que podría ser la primera representación gráfica de Túpac Amaru II dentro de un mural anónimo⁵ que representaba la Batalla de Sangarará⁶. El personaje que señalaba Macera se halla en la figura 5:

⁴ Larry Shiner (2004) señala, en *La invención del arte*, que la línea que separa al arte de la artesanía fue producto de las transformaciones que se dieron en Europa durante el siglo XVIII, así como también lo fue la reducción de las manifestaciones artísticas no europeas a meros objetos de contemplación.



Figuras 5 y 6. A la izquierda, Dibujo original de autor anónimo; a la derecha, Marco Robles, *Reconstrucción*, 2019.

Esta representación, junto con la descripción de Mendiburu, dieron pie a la siguiente parte del proyecto: reconstruir la imagen del prócer tanto gráfica como textualmente, con objetivo de analizar de qué manera está presente en la memoria colectiva.

Con este fin, se le fue otorgada la descripción de Mendiburu a treinta estudiantes de arte y diseño, con las instrucciones de dibujar al personaje de frente, espaldas y perfil, en un formato A3 y en un tiempo límite de dos horas. Los resultados dieron pie a nuevas preguntas: ¿Qué hizo preferir esta prenda por sobre otra? ¿Por qué suprimir elementos o pasar por alto descripciones clave? ¿Por qué existen errores de interpretación recurrentes?

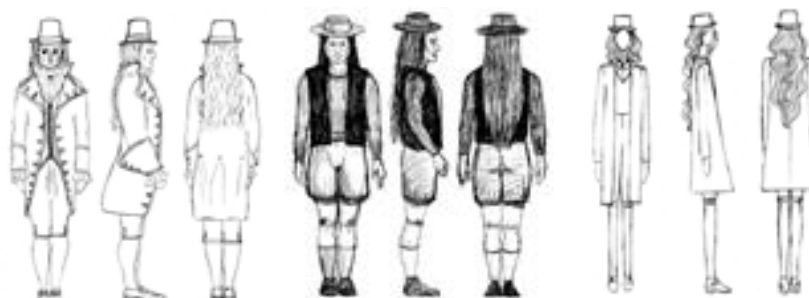


Figura 7. Dibujos de Edy Mariel Ccora, Carlos Vela, Carolina Poma y Jimena Laguna (29 x 4 cm cada uno), 2018.

⁵ Señala una muy particular similitud con las obras de Tadeo Escalante, pero no afirma su autoría.

⁶ Primer encuentro entre el ejército español contra el revolucionario encabezado por Túpac Amaru, con victoria para este último.

Asimismo, se otorgó también la imagen señalada por Pablo Macera (figura 6) a treinta estudiantes de diferentes carreras (con la excepción de Arte y Diseño), con la instrucción de escribir un texto a partir de ella, gracias a lo cual se obtuvo una producción textual diversa: desde la descripción literal del personaje, la creación de una historia, hasta otorgarle características ajenas, con lo que se aumentó la riqueza de la representación:

No es un indio, definitivamente, por la vestimenta pareciese [sic] un teniente español. Hay algunos detalles como la trenza y el oro decorativo que llaman mucho la atención. El sombrero es otro objeto que me genera curiosidad: en el dibujo parece más de campesino; sin embargo el detalle de la pluma lo hace más elegante, por lo cual reafirmo que se trata de un español (Sotelo, 2019).

El conflicto de identidad y confusión fue citado por varios de los participantes:

El estilo del dibujo es semejante al de Guamán Poma de Ayala. Aunque la nariz es menos pronunciada que la de sus compañeros, la falta de vello facial sugiere que es un indio. La boca está entreabierta y la espalda es rígida, lo cual me podría sugerir que el pintor era autodidacta. La cantidad de dorado en el traje y la montura nos muestran a un personaje con fortuna y que está siendo relevante en algún acontecimiento (Arana, 2019).

Por todos esos matices, y siguiendo lo característico del Perú virreinal, se puede concluir que nuestro personaje es criollo, descendiente de españoles y nacido en América. Con ello se podría asumir que es un noble, comerciante exitoso y, dada su ascendencia, de tez clara. No obstante, la proporción de su nariz aguileña, su mentón prominente y las cejas pobladas no son características de un criollo (Huyhua, 2019).

El nexo entre el autor y Felipe Guamán Poma de Ayala fue citado solo por dos personas al afirmar que el rostro parece uno de sus dibujos, ya que no presenta barba y tiene la nariz puntiaguda⁷, pero que inevitablemente contrasta con el traje⁸, el cual podría ser de un criollo o de un español:

El personaje no es un soldado, aunque tenga una espada a los lados. Viste como vestiría alguien con privilegios: sombrero de reposo y atuendo con incrustaciones doradas. Es un indio, pero no es un indio más; es uno que monta a caballo, que tiene escoltas, que no esquiva la mirada, no se somete, pero no es un indio-indio. Este hombre se presenta ante mí con repudio, lo imagino al lado de los otros indios, sobresaliendo por un disfraz que representa la vergüenza de sus orígenes.

Pero yo sé que no es así, probablemente se trate de una faceta más de este gran hombre [...]. Si le tuviese que poner un título a la imagen sería «La gran trampa de Túpac Amaru». (Molina, 2019).

⁷ Guamán Poma de Ayala solía representar al indio con estas características, en contraste con los españoles, quienes solían tener barba mayoritariamente.

⁸ Pablo Macera resalta la coherencia de la identificación del pueblo indígena con la representación prestigiosa de Túpac Amaru II mediante sus necesidades políticas y mitológicas para un ideal de victoria, esto es, verse como el ganador.

En este estadio del proyecto surgieron algunas preguntas: ¿Por qué el indígena no está en el imaginario de las descripciones en más del 90% de los encuestados? ¿Por qué mencionan continuamente que es un héroe nacional, pero no pueden identificarlo?

Algunas conclusiones del proceso señalan que no existe un rostro definitivo y que si continuara con la investigación indefinidamente no podría encontrar una manera más objetiva de representar al prócer. La riqueza del personaje radica en su ambigüedad, reflejada en la fragmentada identidad peruana, parcialmente unida en campañas como Marca Perú, en la comida o en el fútbol. Sin embargo, aunque se propague un amor por la diversidad, todavía parece prevalecer un rezago colonial en nuestra sociedad⁹. Esta búsqueda es autocrítica, no solo mía o de quienes formaron parte del proyecto, sino también del espectador. En suma, creo que la variabilidad de la representación del prócer es resultado de agendas –lógicas de mercado, políticas de gobierno, apropiaciones culturales, malentendidos o un poco de cada una– que tuvieron relevancia como elemento de construcción de identidad nacional en el siglo XX¹⁰. Pero ¿y ahora? ¿Tiene la importancia suficiente para rebatirlo en ambientes no académicos? ¿Está, acaso, este héroe nacional pasando por un segundo olvido?

Referencias

- Acha, J. (8 de abril de 1971). En busca de un autor para Túpac Amaru. *Oiga*, 418, 28-30.
- Arana, A. (2019). Entrevista personal. Lima: s.e.
- Arriseño, A. (30 de enero de 1971). Declaran desierto el concurso de pintura. *El Peruano*. Bases del Concurso de Pintura (10 de setiembre de 1970).
- Boleslao, L. (1957). *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la emancipación americana*. París: Hachette.
- Busto, J. A. del (1994). *Historia general del Perú*. Lima: Librería Studium.
- Carrión, R. (2010). Ambigüedad del ícono. *Ideas y Valores*, 143, 231-240.
- Castañeda, L. (1977). *Arte popular peruano*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- Contreras, D. (3 de marzo de 1971). Que Túpac Amaru de un paso al frente. *Caretas*, 431.
- Huyhua, A. (2019). Entrevista personal. Lima: s.e.

- Lituma, L. (2009). Imagen y poder: iconografía de Túpac Amaru, 1968-1975. *Illapa*, 6, 39-46.
- Macera, P. (1975). *Retrato de Túpac Amaru*. Lima: UNMSM. Dirección Universitaria.
- Mendiburu, M. de (1874). *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Tomo 1. Lima: Imprenta de J. Francisco Solís.
- Molina, B. (2019). Entrevista personal. Lima: s.e.
- Portocarrero, G. (2013). *La utopía del blanqueamiento y la lucha por el mestizaje*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rosales, J. L. (2014). *Heroica nación. Las imágenes de Túpac Amaru II y Miguel Grau en materiales escolares* (tesis de maestría). Lima, PUCP.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte: una historia cultural*. Paidós Ibérica Ediciones.
- Sotelo, A. (2019). Entrevista personal. Lima: s.e.
- Valcárcel, L. E. (1983). *La revolución de Túpac Amaru*. Lima: UNMSM.
- Walker, Ch. (2014). *La rebelión de Túpac Amaru: ¿una revolución nor-atlántica?* Conferencia, Universidad de California.