

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

INKARRI:

CONFIGURACIÓN PICTÓRICA DEL MITO

**Tesis para optar el Título de Licenciado en Arte con mención en
Pintura**

RAÚL EDUARDO ROJAS CÁRDENAS

ASESORES:

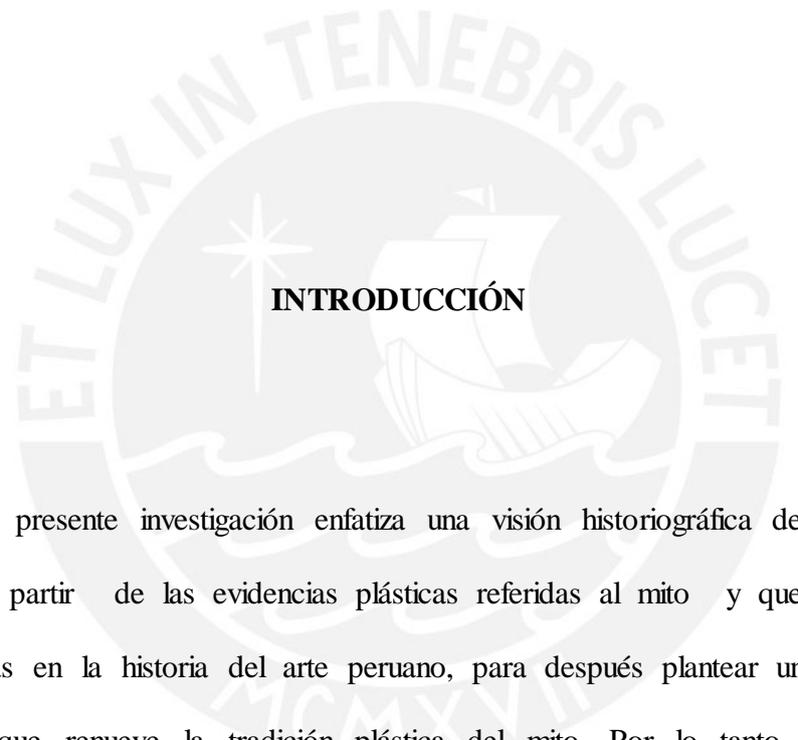
SEBASTIÁN PIMENTEL PRIETO - ASESOR TEÓRICO

ALEJANDRO ALAYZA MUJICA - ASESOR PRÁCTICO

LIMA – Marzo - 2016

Índice

Introducción	i
Capítulo I: Historiografía del mito	1
1.1.Mito. Definición y origen.....	2
1.2.El mito del Inkarrí	3
1.2.1.Versiones orales del mito	5
1.3.Análisis interpretativo de las imágenes referidas al mito, de Guamán Poma a Szyszlo.....	7
1.3.1.La creación de la utopía andina en la obra de Guamán Poma	9
1.3.2.Millenarismo e Inkaísmo en la pintura “la decapitación de Atahualpa”	16
1.4.La influencia del mito de Inkarrí en la pintura peruana del siglo XX.....	26
Capítulo II: Propuesta pictórica personal	36
2.1. Referentes pictóricos para la creación	37
2.2. Propuesta pictórica personal	41
Conclusiones	50
Bibliografía	53



INTRODUCCIÓN

La presente investigación enfatiza una visión historiográfica del mito de Inkarrí, a partir de las evidencias plásticas referidas al mito y que han sido encontradas en la historia del arte peruano, para después plantear un proyecto pictórico que renueve la tradición plástica del mito. Por lo tanto podríamos plantear nuestro objetivo, como tratar de lograr una continuidad plástica del mito a través de la pintura al óleo. Consideramos que, desde su creación, el mito se ha manifestado en la historia peruana como un devenir cíclico, hasta el presente. Estas manifestaciones nos hacen pensar que al ser un hecho recurrente, forma ya parte de una tradición peruana. Para nuestro propósito, solo citaremos los eventos más representativos de este vasto universo. A partir de esta premisa y del interés

que genera el mito del Inkarrí, consideramos que el mismo ofrece fantásticas posibilidades, estéticas y simbólicas, para la pintura; ya que relaciona el espacio mítico (temporal-mágico) y “cultural simbólico”, con la dimensión de la realidad. La propuesta personal que aquí proponemos se basa en el estudio del mito y sus manifestaciones en el arte peruano.

El mito de Inkarrí es una recreación imaginaria, provocada por la muerte del Inca Atahualpa. Dicho suceso se mitificó, transformándose en una posibilidad de resurrección, haciendo que su permanencia en el tiempo constituya y acompañe una especie de resistencia en las mentalidades, aunada a múltiples manifestaciones recogidas por las tradiciones orales y visuales. El mito ha sido usado para remover el espíritu de la gente, y es en esta cualidad, donde radica su virtud y también, su más grande problema. Al ser un discurso que puede ser comprendido de diversas maneras, el mito es manipulable, y puede derivar en distintos tipos de eventos, desde los más nobles y sublimes, hasta los más catastróficos como el terrorismo.

Al analizar el mito del Inkarrí, nos dimos cuenta que el tema involucraba planos de la memoria colectiva y del imaginario histórico. Observamos también que el mito referido, si bien se elaboró en un contexto étnico, se ha comprendido y sensibilizado en la cultura nacional. Creemos que las constantes recreaciones del mito han acompañado el desarrollo cultural del Perú en distintas épocas, estas entendidas no como un hecho aislado de la vida cotidiana, sino como la concepción mágica del cambio a través de la representación del mito. De esta

manera se ha logrado destacar en los diferentes contextos en los que se ha presentado, generando una transformación filosófica e idealista. Quizás la ficción no pueda convertirse en la realidad, pero sí puede inspirarla y animarla.

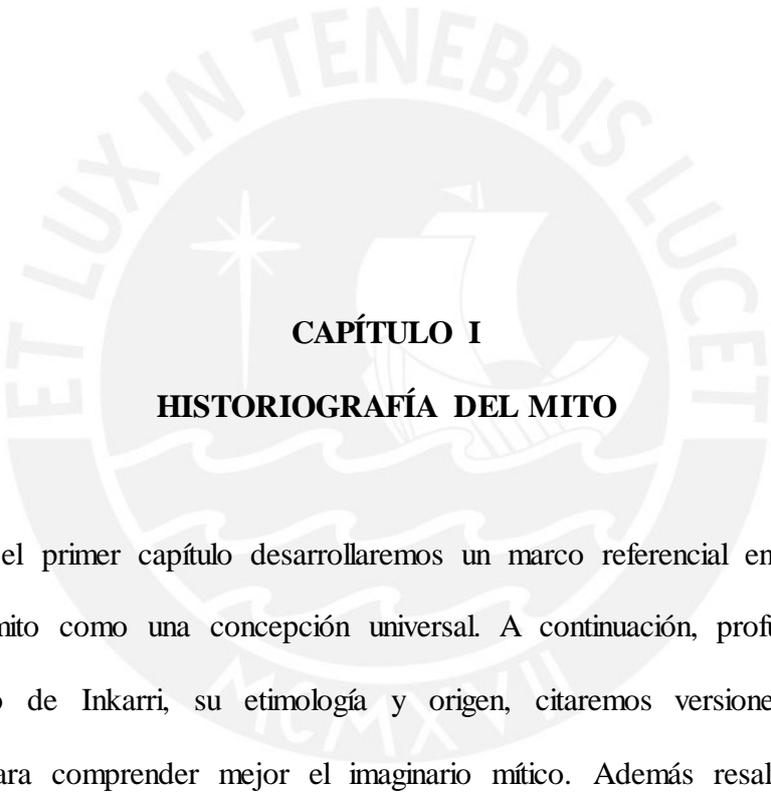
Para el desarrollo de este estudio, que comprende una investigación conceptual, así como un proyecto pictórico, hemos elegido un método de análisis que consta de una descripción de la información, una sistematización de los elementos compositivos, así como el análisis y la interpretación simbólica de los mismos hallazgos. Por consiguiente, a través de la ejecución de estos pasos, se ha logrado comprender el mito de Inkari y su representación plástica. De esta manera podríamos lograr una aproximación a un nuevo planteamiento pictórico respecto a la tradición visual del mito.

Para el análisis de las imágenes nos apropiaremos del método “iconográfico”, usado por los historiadores para manejar las fuentes primarias mediante un análisis de objetos físicos (como imágenes). Así también, nos hemos valido de una síntesis de lecturas, que nos han servido para configurar un esquema correspondiente al proyecto pictórico.

En el presente trabajo consideramos el arte como un instrumento para representar lo invisible y abstracto de un enunciado. El mito puede cautivar a cualquier oyente, y es a partir de esta fascinación que surge la interrogante que guía el desarrollo de esta investigación y propuesta: ¿podría el mito ser representado desde la plástica en el presente? sobre todo ¿podría ser representado

desde la materia pictórica? Este fue el punto inicial de una búsqueda visual, que hemos resumido en este ensayo a manera de una historiografía. Una vez conocido el tema más a profundidad, plantaremos un nuevo discurso plástico que renueve las tradiciones anteriores. Nuestro objetivo es ambicioso, pero es también una motivación importante para el proceso de creación, ya que consideramos el tema de una importancia temática atractiva, compatible con nuestro contexto e imaginario. Respondería también a un referente fundamental. ¿Podríamos cargar de contenido el escenario donde vivimos?

Por último este trabajo responde a una necesidad académica y personal realizar un trabajo de tesis para la obtención del título de licenciatura a través de la Facultad de Arte y Diseño, llegando a formar parte, de este modo, de una misión que, después de 500 años, aún es vigente en la conciencia nacional. Entender el mito y darle un sentido vital a través de la pintura, es nuestra principal motivación de trabajo.



CAPÍTULO I

HISTORIOGRAFÍA DEL MITO

En el primer capítulo desarrollaremos un marco referencial en el que se define el mito como una concepción universal. A continuación, profundizaremos en el mito de Inkari, su etimología y origen, citaremos versiones orales y plásticas para comprender mejor el imaginario mítico. Además resaltaremos las evidencias visuales más importantes del mito de Inkari, las mismas que lo han dotado de continuidad en la conciencia colectiva a lo largo de la historia del Perú, este capítulo está conformado por dos subcapítulos ,el primero trata el origen del mito y su continuidad durante la colonia, y el segundo la transformación plástica del mito a un lenguaje universal, primero a partir de la crónica y del dibujo,

después de la pintura al óleo durante la colonia y posteriormente de la pintura moderna cercana a nosotros.

1.1. Mito. Definición y origen

La raíz etimológica del término “mito” se encuentra en su raíz griega *mythos*, que significa fábula. Una característica básica, aunque no necesariamente absoluta de los mitos, es que constituyen la expresión de hechos sagrados o irreductiblemente sobrenaturales, en especial los mitos de proveniencia más primitiva que no poseen sino un escaso nivel de formalización, “Estos hablan del origen de la realidad natural humana y su proyección en lo sobrenatural a través de la realidad fantástica de los seres y los héroes míticos, a menudo forman parte de los rituales fundamentales de toda sociedad, como trasfondo cultural o como sustitución de la historia verdadera, sea cual fuese esta” (Levy-Strauss 1983: 5).

Por lo tanto, podemos decir que el mito puede explicar cosas inexplicables o inentendibles, que tienden a adquirir formas alegóricas. Se le destaca también como una forma de expresión simbólica y de codificación de la experiencia humana. Al respecto del tema, opina Maya Deren. “Los mitos son los hechos de la mente puestos de manifiesto en la ficción de la materia, son valiosos no porque sean novedosos ni nuevos, sino porque son capaces de renovar las tradiciones de los antepasados para el presente”.

Debemos señalar que el mito no sólo se expresa verbalmente sino también visualmente, como es el caso de la iconografía precolombina rescatada por la arqueología y que contiene símbolos míticos, o en hechos rutinarios de la vida cotidiana. Como postuló Jung, en la teoría del “inconsciente colectivo”, es allí donde se depositarían los símbolos míticos primigenios. “(...) ‘los arquetipos’, que tanto pueden aflorar a la vida consciente de los individuos a través de los sueños, como a la vida consciente de las sociedades a través de sus componentes mitológicos y sus aparatos rituales.” (Diez 1983: 7).

1.2. El mito del Inkari

El término “Inkari” es una contracción de las palabras “inca” y “rey” y hace referencia a un dios del mundo andino posterior a la conquista, el cual recibe influencia directa del mesianismo y milenarismo cristiano. Por ello, poseía cualidades de suprema deidad; es decir, de creador de todo lo que existe y fundador del Cusco, según refiere Ossio (1973).

“El mito, en general, surge a partir del asesinato del Inca por los españoles, este fue decapitado y enterradas sus partes por separado, pero dentro de la tierra se está uniendo a la cabeza y cuando llegue ese momento el inca renovado resucitará y los dioses de los indios volverán a ocupar el lugar que merecen. Así, en la conciencia colectiva de los pobladores andinos, el restablecimiento del Tahuantinsuyo y el retorno del Inca se convirtieron en hechos posibles, solo había que esperar el momento del retorno del Inca Rey” (Flores G, 1987:45).

Suponemos, asimismo, que el mito tuvo antecedentes en el “*Taky Oncoy*”, movimiento religioso-político que tenía, al igual que el mito de Inkari, la expectativa de recuperar el mundo andino con la ayuda e intervención de seres sobrenaturales que eran las *huacas*. Creemos que la alusión a las huacas fue reemplazada en el imaginario por el icono del Inka decapitado, en el cual se depositó la esperanza de reconstitución del Imperio, y posteriormente se albergó en un paisaje geográfico llamado *el Paititi*, donde hasta hoy se piensa que el Inka vive.

Hacemos hincapié en la decapitación ya que, intrínsecamente, este hecho tendría contenidos preincaicos, como podemos apreciar en la tradición andina del ritual del corte de cabeza. Esto explicaría por qué el mito llegó a articularse de esta manera: no como muerte, sino como retorno. La pérdida de la cabeza del soberano era el símbolo del desmembramiento y desarticulación del imperio, pero la misteriosa desaparición de la cabeza decapitada del Inka guardó la esperanza y expectativa de su posible retorno. Este suceso así como su representación y difusión protegerían a la comunidad en su ausencia. El mito concluye aludiendo que se restauraría el Tawantinsuyo.

El mito de Inkari ha sido revelado adecuadamente en la antropología peruana por el antropólogo Juan Ossio en su libro *Mesianismo Andino*. La revisión de este texto científico social ha buscado comprender el mito y visualizar el imaginario mítico. Los “hallazgos” de la tradición oral son importantísimos, ya que exponen el procesamiento cultural de los grupos étnicos quechuas y andinos

hasta la conciencia cultural nacional, procesos que se renuevan y actualizan con el devenir del tiempo y de la historia.

1.2.1. Versiones orales del mito

Según Juan Ossio (1973), la ideología mesiánica andina se basa en una concepción cíclica del tiempo y una comprensión filosófica en la que el mundo y el orden social aparecen pre ordenados desde la eternidad; y que, no obstante, se ajusta a la definición milenaria y cíclica del tiempo, ya que el campesino andino espera que su mundo recordado, añorado e idealizado, resurja gracias a la voluntad de Inkarrí .como fue en un principio. Para explicar mejor esta idea usaremos el siguiente texto.

Dicen que Inkarrí fue hijo de mujer salvaje. Su padre dice que fue el Padre Sol. Aquella mujer salvaje parió a Inkarrí, que fue engendrado por el Padre Sol. El Rey inka tuvo tres mujeres. La obra del inka está en Aqnu. En la pampa de Qellqata está hirviendo, el vino, la chicha, y el aguardiente. Inkarrí arreó a las piedras con un azote, ordenándolas. Las arreó hacia las alturas, con un azote, ordenándolas. Después fundó una ciudad. Dicen que Qellqata pudo haber sido el Cusco.

Bueno después de cuanto he dicho, Inkarrí encerró al viento en el Osqonta, el grande. Y en el Osqonta pequeño amarró al Padre Sol, para que durara el tiempo, para que durara el día. A fin que Inkarrí pudiera hacer lo que tenía que hacer.

Después cuando hubo amarrado al viento, arrojó una barreta de oro desde la cima de Osqonta, el grande. Si podrá caer el Cuzco, diciendo. No cupo en la pampa de Qellqata. La barreta se lanzó hacia adentro, no Quepo, diciendo. Se mudó hasta donde está el Cusco. ¿Cuál será tan lejana distancia? Los de la generación viviente no lo sabemos. La antigua generación, anterior a Atahualpa, la conocía. El inka de los españoles apresó a Inkarrí su igual. No sabemos dónde.

Dicen que sólo la cabeza de inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro; dicen que está creciendo hacia los pies. Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo. No ha regresado hasta ahora. Ha de volver. Ha

de volver a nosotros, si Dios da su asentimiento. Pero no sabemos, dicen si Dios ha de convenir en que vuelva (Borricaud 1975: 23).

Como podemos apreciar, el primer relato narra el origen del personaje mítico como héroe cultural, ya que se le atribuye el origen de manantiales y se le adjudica también el papel de fundador y constructor de ciudades. Describe también la conquista y la ejecución de Inkarrí y concluye con una expectativa del retorno. Además se incluye al Dios cristiano, consecuencia de la evangelización en los pueblos.

Uno de los hallazgos más esperanzadores y actualizados es el planteado por José Canal Carhuarupay, Antropólogo y Docente en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, en la hoy denominada nación Q'ero, donde encuentra el mito nuevamente reelaborado en el siglo XXI:

Cuando los españoles llegaron a Cusco, mataron y persiguieron a los inkas por su plata y oro. Algunos huyeron a Ollantaytambo. Inkarrí nuestro rey, huyó hacia el Paítiti, que se encuentra en la yunga o monte (la selva), portando un Kero de oro. Los inkas a pesar de que tenían gran poder fueron derrotados por los españoles, porque estos últimos tenían otro poder más fuerte, sabían leer y escribir. Inkarrí, a su paso por estas tierras (Qeros) dejó impregnado sus rastros en una roca en Hatun Qero, al descansar sobre ella, dejó la huella de su pie izquierdo, de sus nalgas y sus testículos. ¡Tal poder tendría nuestro inka! Inkarrí, se encuentra en el monte, trabajando sus tierras con camellones de oro. Se alimenta con choclos de oro. El siempre recuerda de nosotros. Cuando a Inkarrí le da sed, en la acequia que corre se agacha para tomar. Las aguas que bajan de la puna hacia la selva, arrastran el estiércol de nuestros ganados, llamas, alpacas. Cuando el excremento se deshace en las aguas del río, aparece los restos de la q'oya (paja dura) del que se alimenta nuestros animales. Cada vez que Inkarrí ve estos restos, recuerda de nosotros sus hijos con cariño y a la vez con tristeza. Nuestro sufrimiento comenzó desde la llegada de los españoles. En la época del hacendado hemos sufrido mucho, continuamos todavía sufriendo hasta ahora, pues si vamos al Cusco, la gente nos

desprecia. Por nuestro trabajo nos pagan incompleto. Algunas personas son correctas, otras no. Después de su derrota Inkarrí, aprendió a leer y escribir. Al saber de nuestro sufrimiento escribió, una carta al Santo Papa Roma. El Papa a su vez escribió otra carta al Presidente Juan Velasco Alvarado para hacer la Reforma Agraria. La época del español ya va a terminar, Inkarrí, va a regresar el año 2012, cuando él regrese va a empezar el Taripay Pacha Timpu (tiempo nuevo). Los hombres vamos a volver a reconocernos hermanos, va a ser mejor que en el tiempo antiguo del Inca. Somos descendientes de Inkarrí, por eso nos sentimos orgullosos, cuando Inkarrí regrese seremos felices (Canal 2010: 85).

El pueblo Q'ero estuvo protegido gracias a su aislamiento del mundo occidental post colonialista y republicano. Quizás, por esta razón, el mito es tan positivo. Inclusive, se afirma que el personaje mítico está vivo y aún es un protector. Lo contextualizan en el tiempo cercano al actual, ya que mencionan personajes como Velasco Alvarado y el Papa. El texto de Canal es muy interesante ya que, además de explicar muy bien la estructura mítica, nos permite contextualizarnos en el escenario mítico, así como observar los roles antiguos asumidos por nuevos personajes actualizados y acordes al contexto en que se manifiestan.

1.3. Análisis interpretativo de las imágenes referidas al mito, de Guamán

Poma a Szyszlo

A nivel popular, o como reacción de los vencidos, existe una identificación entre la muerte de Atahualpa y Túpac Amaru II; por esto, se llama a la muerte de Túpac Amaru II, que sucedió en 1572, "la segunda muerte del Inca". El que esta muerte consista en una decapitación indica, de acuerdo a (Pease 1973: 143) en su

libro “El mito de Inkari y la visión de los vencidos”, que el mito es parte de un movimiento mesiánico que cree en la reconstitución del Tahuantinsuyo y en la resurrección del Inka como arquetipo y personificación del imperio. De acuerdo a Franklin Pease, la muerte de garrote que históricamente recibió Atahualpa, se convirtió en la mítica decapitación porque *la separación de cuerpo y tronco* posibilita la reunión de las partes, hecho que caracteriza míticas resurrecciones, como la de Osiris. Atahualpa es el Inca arquetipo perfecto y eternamente repetible en el mundo andino, sin embargo: "una tradición falsa se conserva hasta hoy en Cajamarca, al pie del altar de la cárcel, una piedra... El vulgo cree que en esta piedra fue degollado Atahualpa, y que el cielo, queriendo atestiguar con un milagro la iniquidad de la sentencia, ha hecho aparecer las manchas de sangre y el rastro dejadas por una cabeza recién separada del tronco" (Gisbert 2010: 199).

La iconografía pictórica con respecto a la muerte de Atahualpa es escasa. Existe la tradición oral, tanto en Cajamarca como en el resto del Perú, que manifiesta que a Atahualpa le cortaron la cabeza:

Las imágenes que presentamos pueden describirse como una ilusión o un sueño, ya que lo que no se puede representar se puede simbolizar. Por otro lado, la imaginación de los artistas, sobre todo en el Renacimiento, hacía que pintaran ilusiones que eran aceptadas por los espectadores como realidades en su imaginación. Hacemos especial hincapié en relacionar temporalmente la época en que Guamán Poma proyectara esta visión. ¿Puede acaso sostenerse que Guamán Poma se basó en informaciones recreadas en el imaginario de la elite cusqueña?

Tratándose de personajes tan importantes, no se admite este “error” historiográfico, se trataría entonces de una recreación, corrección y puntualización de su propia historia. Es importante crear y recrear la tradición iconográfica. Dentro de este universo de imágenes hemos escogido las más representativas de distintos momentos históricos, pero debemos aclarar que la más vasta producción fue el movimiento inkaista del siglo XVII y XVIII. A continuación, citamos sus manifestaciones hasta el siglo XX.

1.3.1. La creación de la utopía andina en la obra de Guamán Poma

“Desgraciadamente, este “mundo feliz” solo existía en la imaginación y el pasado”. Flores Galindo

La utopía andina, según los historiadores Manuel Burga se construye como:

“Una suerte de mistificación del pasado, un intento de ubicar la ciudad ideal, el reino imposible de la felicidad, no en el futuro, tampoco fuera del marco temporal o espacial, sino en la historia misma, en una experiencia colectiva anterior que se piensa justa y recuperable: la idealización del Imperio incaico, la utopía andina es un producto tanto de intelectuales como de la anónima cultura popular. Su versión oral no podría definirse a la manera europea como la anticipación forzosa de la historia posterior, porque no se proyecta al futuro sino al pasado; no se inscribe en una concepción lineal del tiempo, sino en categorías cíclicas que incluso contagian a veces el razonamiento intelectual” (Flores G, 1987: 87).

En este sentido, la utopía andina fue un sentimiento colectivo que fue tributario del mito de Inkarrí, pues alimentó la esperanza de recuperar el mundo perdido tras la conquista. Garcilaso de la Vega, al componer su obra *Los comentarios reales*, planteó la tesis de la restitución del imperio a sus gobernantes legítimos. Estas manifestaciones junto a otros testimonios fueron conocidas, como

“el arte de la contra-conquista”. El cronista Guamán Poma de Ayala fue el encargado de darle forma plástica a través del dibujo y la crónica. Del autor se discrepa su origen. En este punto nos mantendremos al margen, para no detenernos en el autor y sí en su obra.

Los dibujos que presentamos a continuación, tratan sobre las dos ejecuciones de los últimos gobernantes incas, hechos claves en la aparición del mito. A pesar de que Túpac Amaru fue el Inka degollado y no Atahualpa, ambas representan el momento de ruptura del mundo andino, y el momento exacto en que la utopía se instauró, dando nacimiento al mito. Son realmente importantes, ya que pueden ser consideradas fuentes primigenias respecto a la iconografía del mito.



GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

Ilustración 1: 1615 Decapitación de atagualpa, nueva crónica y buen gobierno *Museo de la Biblioteca Real de Copenhague (Dinamarca),*

La crónica ilustrada, lámina 157, forma parte de esta serie dedicada a la conquista y que el autor denomina “CONQUISTA CORTANLE LA CAVESA A ATAGUALPA INGA, UMANTA CUCHUN (le cortan la cabeza)”. Un solo texto acompaña a la lámina, ubicado bajo la línea de borde inferior y dice: “Murió Atagualpa en la Ciudad de Caxamarca”.

Con respecto al espacio, el autor creó la ilusión de una tercera dimensión dividiendo el espacio en compartimentos, método de larga data. Las composiciones fueron aplanadas colocando las imágenes en un solo plano. Es más, los personajes que las conforman fueron distribuidos en tres secciones

horizontales de diferentes alturas. Los elementos que conforman la escena son verticales y horizontales. A primera vista, hay una correspondencia lineal entre sus componentes y sub componentes que mueve la escena a través de diagonales, de una manera dinámica. La composición se sustenta en un hecho concreto, sobre la muñeca del personaje central se sitúa el centro geométrico del área dibujada, de manera que, si se traza la diagonal que une al ángulo superior derecho con el ángulo inferior izquierdo, esta línea pasa por el eje mayor de la cruz que sostiene este.

Los ritmos inherentes a cada dibujo son muy simples y a la vez muy descriptivos. La variedad de líneas ha creado una escena imaginaria donde los soldados se conectan rítmicamente y se separan del Inka, del cielo y de la tierra. Existen ritmos y sub-ritmos, que nos sugieren que cada elemento está descrito con distinto tipo de textura. Por eso se puede distinguir elementos afines a los papeles y roles de cada personaje así como elementos de la naturaleza. En general, el dibujante hace uso de una línea continua, también se distingue el uso de una gradación en la tinta para cada textura de los elementos constituyentes, incluido el texto y el marco que poseen dicha imagen. Así mismo, los contornos como cada detalle de los personajes y el escenario dan una impresión de volumetría. A pesar de no poseer los cánones exactos hay una gran descripción muy precisa de los personajes. También se sugiere protuberancias óseas, anatómicas y destaca la presencia de elementos diversos, dícese; ropas, armaduras, el martillo y la espada, para los detalles se utilizan técnicas de sombreado para dar impresión de profundidad y separación con respecto a los elementos del fondo.

En la parte central, la figura del Inka está tendida de espaldas, con un ropaje sencillo, nada digno de un rey, emperador o Inka, aunque sí se distingue la *mascaypacha* o corona real. Se le muestra descalzo, engrillado por las manos, recostado sobre un bloque que se asemeja a un altar de sacrificios. Lo rodean cuatro personajes españoles, tres con apariencia de soldados, ya que poseen armaduras, y un clérigo. Los cuatro soldados lucen indumentaria militar, siendo el único soldado diferente el que se ubica al lado derecho del dibujo, tras el bloque, pues viste una cola de malla y cubre su cabeza con un pañuelo que lleva una larga pluma en su nudo militar. Uno de los personajes afirma su cuerpo por el frente. Otro, situado en el borde derecho, tras el bloque, sujeta sus piernas engrilladas. En el borde izquierdo se alcanza a ver apenas a un tercer español con una especie de machete y un mazo, que se apresta a cortar el cuello del Inka.



GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe

Ilustración 2: Muerte de TUPAC AMARU Museo de la Biblioteca Real de Copenhague (Dinamarca),

La otra imagen ilustrada trata de la ejecución de uno de los más importantes jefes indígenas, se muestra de manera semejante a la de la anterior lámina: LA DECAPITACIÓN DE ATAHUALPA, pero, a diferencia de este, nuestro personaje reposa sobre una especie de almohada y tiene un aspecto de sutileza (pareciera que estuviera durmiendo). En esta crónica, la ilustración que presentamos, que el autor denomina “A TUPAC AMARU LE CORTAN LA CABEZA EN EL CUZCO” se muestra también el siguiente texto: “¡Inca

Huanacauri a dónde te vas! ¡Acaso sin culpa ninguna te van a cortar la cabeza estos barbudos, nuestros enemigos!”

Los personajes están distribuidos de manera similar, las diferencias son mínimas. Se diferencian las vestimentas de los españoles, que en este caso parecen ser ciudadanos y no soldados. En lugar de armaduras, los personajes han sido retratados con vestidos y sombreros, el Inka ya no está engrillado por los pies y sostiene entre sus manos una pequeña cruz. La parte inferior ha sido sustituida por un grupo de nativos, mujeres y varones que están llorando.

Sabemos que la cruz tiene muchas significaciones y es un símbolo polisémico. En este caso particular, la cruz tiene una significación relacionada directamente con la fe cristiana. Su presencia en el cuadro nos relaciona con un elemento ausente: Fray Valverde, ya que la cruz no fue un producto del azar, sino una simbolización de la conversión del Inka a la nueva fe. Implica la aceptación de la creencia en un Dios invisible y en un Cristo que murió para su salvación. Ante esta nueva creencia, la muerte apagará la luz de sus ojos, pero encenderá la luz de su alma guiándolo hacia la eternidad.

La religión fue una política impuesta y fue necesaria para la expansión del imperio español en conjunción con la llamada “extirpación de idolatrías”. Esta relación de la cruz con consignas políticas y sociales, que manipularon muchas de las historias para presentar una verdad no siempre libre, sino también tergiversada.

Atahualpa se relaciona con los ejecutores en un supuesto gesto de piedad al cambiar la pena de la hoguera por la decapitación, como una muestra de consideración del Rey de España a la investidura del Inka. Recordemos que todo se hacía en nombre del Rey de España. La tranquilidad reflejada en el dibujo, está relacionada con la idea de mostrar un acto de aceptación de su destino en una espera por el renacer en el Illapa (dios del trueno andino, equivalente al mito de Thor), por que el Inka despertará a la eternidad. Según Burga (1988) podemos considerar la obra de Guamán Poma como la primera imagen que valida esta tradición, en la que podemos sustentar que se inició la utopía andina, al menos de manera visual. Es decir, se postula el mito gráficamente (podríamos decir que, simbolizar o representar la escena es citar el mito y por ende también sugerir el posible retorno del Inka, es decir la realización del mito de Inkarrí).

1.3.2. Milenarismo e Inkaísmo en la pintura la decapitación de Atahualpa

El mito también inspiró al Inkaísmo en el siglo XVIII. Este movimiento forma parte de un conjunto de imágenes y símbolos que representan la esperanza mesiánica y la reconstrucción del antiguo orden en buena parte de la población nativa y en la tradición de reutilizar los elementos que tienen una carga significativa dentro de lo visual como icónico y simbólico.

Como especifica Pablo Macera la civilización andina se mantuvo expresándose constantemente a través del arte. Una de las caras de esta compleja

continuidad es el nacionalismo Inka del siglo XVII Y XVIII, liderado por artistas, caciques e intelectuales, que crearon un movimiento que integró sentimiento, política y cultura. Comprometidos con una profunda identidad y de difusión de sus ideales comprendieron en ese entonces con los nobles y la gente común de los Andes. El fin era la búsqueda de una tradición propia, parte de un sentimiento colectivo vigente. Observamos por este hecho, que los artistas neo inkas (descendientes de los inkas que fueron autores del arte en la colonia), surgieron en espacios de la producción plástica colonial, sea en la versión de resistencia o en su inserción al sistema colonial, utilizando el canon del arte colonial para representar escenas del “recuerdo colectivo” o memoria colectiva Inka, en este caso no sólo de los “mitos”, sino de su nueva situación en el contexto colonial, encriptando sus visiones mediante una simbología compleja. Macera (1993)

Como ya hemos destacado, la creación del mito fue una construcción cultural que durante el siglo XVIII adquirió nuevos matices, ya que en este momento histórico, posterior a la creación de la utopía andina, el linaje real de los inkas y sus sucesores había sido aniquilado casi por completo. Se desarrollaron las revoluciones post inkas que estuvieron a cargo de caciques e indios, que asumieron identidades míticas adoptando los nombres de los inkas decapitados “Atahualpa y Túpac Amaru”, respectivamente. Ellos poseían emblemas, símbolos, mapas genealógicos y retratos pintados con una carga valiosa dentro del imaginario de la sociedad nativa, por su carácter icónico. Tanto los documentos existentes como los documentos hoy perdidos, muestran interés por determinar quiénes son los sucesores legítimos del inca, y lo que es curioso, a través de los

documentos apreciamos que existe la idea de que América, o por lo menos la parte indígena de América, podría lograr su independencia , en términos más exactos, su retorno del Inka.

Uno de estos personajes históricos fue Juan Santos Atahualpa, quien desde la Amazonía se presentaba en el orden colonial impugnándolo. Su aparición mítica está relacionada con una región mitificada por los incas, tal como aparece en el “mito del Paititi” (Tyuleneva 2003: 45). No podemos dejar de mencionar a Túpac Amaru II, personaje que marcaría la continuidad de la dinastía de nobles emperadores inkas. Para atenerse literalmente a los documentos, Túpac Amaru era un seudónimo asumido por el líder para utilizar las resonancias mesiánicas del nombre: El Amaru es la divinidad subterránea, que emerge de las lagunas anunciando cataclismos, desborde de ríos y, en particular, los aluviones de piedra y lodo que en las épocas de lluvias, entre noviembre y abril (los meses de gran rebelión cusqueña precisamente), caen de los cerros arrasando con todo aquello que encuentran en su trayectoria.

Jan Szeminski (1983) sugiere que la "zona tupamarista" sería considerablemente extensa, era un espacio marginal en la economía virreinal, por el contrario el sur andino estaba ubicado en el centro mismo de los dominios españoles en Sudamérica. Esta rebelión fue una de las razones para que se implantara una destrucción masiva de la cultura inca. Se prohibió el idioma quechua y toda manifestación de la cultura aborigen, como el uso de simbologías,

representación en retratos de linajes, dinastías o personajes y mitos. Pese a esto aún se conservan vestigios.

Actualmente en el Museo Arqueológico de Cusco hay un cuadro de composición muy compleja, de autoría anónima. A nuestro juicio es el más interesante de su época y plantea nuevamente la iconografía de Guamán Poma de Ayala que también nos muestra a Atahualpa decapitado. Este lienzo, que a juicio de algunos autores es del siglo XVII, testifica la tradición de renovar la presencia del mito, presenta un estilo posterior a las genealogías y a los retratos Incas, por lo que creemos pudo ser pintado muy a fines del siglo XVIII o tal vez a principios del XIX. Deducimos y destacamos este cuadro, como un emblema importantísimo de la pintura inkaísta, basándonos en su particularidad dentro de la producción pictórica y el contexto cultural de la época a la que corresponde, por recoger la iconografía del mito y lograr un nuevo planteamiento compositivo y técnico (utilizando el óleo), muy difundido en los talleres de esa época. Suponemos que pertenecía a un grupo que añoraba el retorno del Inka. Esta pintura consiguió la continuidad del mito en su época y replanteó la idea del retorno.

Su existencia nos hace suponer que esté es un cuadro que se salvó de la destrucción. Para ello, debió permanecer oculto, o pertenecer a una sociedad secreta, ya que abolidas las revoluciones, principalmente la de Túpac Amaru II, se destruyó cualquier manifestación incaica por considerarse subversiva.



ANONIMO

Ilustración 3: Degollación de Don Juan Atahuallpa en Cajamarca, Museo Inka de la ciudad del Cusco

En esta ilustración el tema central está rodeado por una semicircunferencia que vendría a evocar un arcoíris y la lluvia nevada. En el interior se distinguen cuatro personajes, el más importante de ellos es el inca degollado. Elementos como el cuchillo, la cruz, el soldado, el español y el clérigo resaltan no sólo por su descripción, también por cómo les señalan los textos que les acompañan. Observamos también puntos blancos a manera de granizo que circundan la escena principal.

La composición carece de perspectiva. El cuadro no parece ser del siglo XVII, pues los *tocapus* de los trajes no aparecen bien delineados como sucede en los cuadros fechados en ese siglo. En el lienzo de “La Degollación de Juan Atahualpa en Cajamarca” se ve en la parte central al Inca decapitado, con Fray Valverde a su derecha y el verdugo a su izquierda. Estos personajes tienen una mayor proporción con respecto a los personajes circundantes, esto pertenece a un principio, la proporción no depende del mero aspecto de la naturaleza, sino de la importancia en el pensamiento humano. Eran proporciones jerárquicas, tal así que en la escena central los personajes tienen un mayor tamaño por su jerarquía, y el personaje que está arrodillado recibiendo la cabeza es el último en jerarquía en la escena, por lo que está ubicado en el plano más bajo.

Varias escenas secundarias le rodean, en la parte alta, el tribunal de conquistadores que juzgó a Atahualpa, presidido por Pizarro; sobre él, cuatro inkas simbolizando los cuatro suyos del imperio y el trono real vacío. A un lado Huayna Cápac y al otro Mama Chachapoya, progenitores del "difunto". En la parte alta, el sepelio que se dirige a la Capilla de la Cárcel en la parte baja, Mama Ocllo, que curiosamente está sin Manco Cápac (figura de la que se prescinde) y finalmente Huáscar. Tanto esta figura como la de Huayna Cápac, parado sobre andas, aparecen en una actitud que refleja la de sus efigies o "momias" y, en primer plano, la escena representa la batalla entre indios y españoles, todo en un ámbito ideal, formado por el arcoíris y puntos blancos, a manera de granizo.

Una escala especial que sí es visible aunque etérea es la que representa en ciertas concepciones, (de los indígenas americanos, por ejemplo) el arco iris [...] El simbolismo fundamental de la escala, del que derivan otros secundarios, se encuentra en estrecha relación con la comunicación entre el cielo y la tierra [...] La idea de una escala imaginaria que une el cielo y la tierra y que permite subir y bajar a la divinidad es común en casi todas las culturas [...] El arco iris comparte las ideas ya comentadas y sus siete colores se pueden interpretar como los clásicos siete escalones o estadios de perfección espiritual que aparecen en otras culturas (Serrano Simaro, A & Pascual Chenel, A 2012: 104).

La presencia del granizo tiene una connotación importante en la cosmovisión andina ya que proviene del *Hanan Pacha* (cielo donde habitan las deidades), a diferencia de la cosmovisión occidental, en la cual no se precisa su significación. Además, esta confluencia de los elementos de cambio de estación (agua, arco iris) con el cuerpo decapitado, permite redondear el mensaje final de regeneración.

Al hacer un desglose de la obra de arte buscando las relaciones entre los elementos icónicos y simbólicos, se nos muestra en el marco central una lectura europeizada. Aunque el artista fuese indígena, la mesa es un elemento clave para la interpretación, pues si relacionamos la mesa con los personajes, lo interpretamos como un elemento europeo, dado que en la cosmovisión andina los altares eran de piedra o adobe.

Esta idea se refuerza con la representación de la mesa, ya que ofrece un espacio práctico, aprovechado para ritos o ceremonias. Por ello, se sirvieron de él, revistiéndola con el simbolismo de la ascensión. Nace así el concepto de altar, una

mesa en la que se celebran rituales religiosos y cuya elevación facilita el contacto con lo divino.

La mesa, como se explicó anteriormente, debe su inserción deliberada en la obra de arte a su significación de lugar de sacrificio o altar. El crucifijo levantado se relaciona con la idea de alejar los malos espíritus y el acto de santiguar se relaciona con la bendición de la iglesia en un altar. La mesa es el elemento que completa la idea al relacionarse con un fraile europeo, un verdugo que no utilizó un hacha como se acostumbraba en la Edad Media y el Renacimiento, utiliza una espada. La espada relaciona la idea con un arma de guerra militar, por lo que el verdugo y la ejecución carecían de un juicio y un ejecutor por mandato del Juez.

Asumiremos que el cuadro pertenece al siglo XVIII. Para describir e interpretar el cuadro es necesario que conozcamos a su autor. Dado que es anónimo, se limita la riqueza del relato por que la falta de información no nos ayuda. La degollación de Atahualpa pertenece al siglo XVIII, tiempo en el que destacaron pintores mestizos como Basilio Pacheco, Fray Juan de la Concepción y Beraum, José Manuel Gamarra, Isidoro Francisco Moncada y el Cura Pintor Antonio Valdez.

Consideramos muy importante esta representación, ya que en ella se reformula el mito. El historiador Fernando de Montesinos a mediados del siglo XVII narró el suceso como histórico, incluyendo la degollación del Inca por orden

de Pizarro (Montesino 1906: 76-77). La obvia conclusión a que nos lleva esta información es que la decapitación del señor del Cuzco era considerada como parte del pasado, tal como lo entendían españoles e indígenas o al menos gran parte de ellos. Sería apresurado concluir que las diferencias ideológicas que separan a andinos y europeos han sido evidenciadas en estas representaciones.

La decapitación tenía un significado religioso, ya que el escenario que se relata pertenece a una época de Inquisición donde la imposición de la religión servía para establecer una relación entre el hombre de la tierra y la divinidad en el cielo. El arco iris simboliza esta escala espiritual que debe subirse peldaño a peldaño para llegar a Dios. La decapitación tenía el propósito de cambiar la pena de la hoguera. De acuerdo a la cosmovisión andina, el morir quemado le imposibilitaba al hombre convertirse en *mallqui*, lo cual significaba una muerte definitiva. Es así que acepta ser bautizado antes de la ejecución. El fraile Valverde, aparece en actitud reverencial con la cruz en la mano izquierda y santiguando con la mano derecha. El acto de santiguar se utiliza tanto en el bautismo como en la extremaunción al momento de la muerte, simbolizando la salvación del Inca por el bautismo y su paso a través de las escalas del arcoíris a la nueva vida.

A Atahualpa se le corta la cabeza estando sentado con una espada levantada en alto como símbolo de poder. También se exhibe su cabeza como trofeo de guerra y como victoria en la batalla. La mesa no fue un altar, puesto que se encuentra sentado y con las manos cruzadas sobre ella. Si relacionamos estas

escenas, no se muestra a Atahualpa como un mártir, ni como un santo. Colocar su cabeza sobre la mesa para su ejecución se interpretaría como un sacrificio, lo cual no correspondía.. Está claro que se trata de culturas diferentes en conflictivo abrazo, pero la representación de la muerte del Inka es recordada o al menos está consignada de manera semejante para unos y otros.

Deliberadamente el cuadro fue planeado por alguien que conocía mucho sobre iconografía e historia. Los demás elementos se relacionan en un contexto de guerra, muerte y ejecución. Se connota como el fin del Imperio Inca y el nacimiento de un nuevo orden social.

El disfrute de la obra de arte correspondía a una clase privilegiada, la obra de arte no fue para deleite o interpretación del hombre andino común, pero quizás si para los nobles inkas o mestizos nativos .Ellos eran considerados los nuevos inkas, caciques y nobles de linaje real y que aun portaban estandartes y tenían mapas genealógicos .Organizados promovieron la difusión y promoción de la cultura Inka, particularmente del mito de Inkari. (Gisbert 2010:177).

El cuadro tiene una composición similar a la pintura de Bonaventura Berlinghieri en su cuadro “San Francisco” (1235). En él, se refiere un episodio con el personaje principal al centro y relatos a los costados del personaje o alrededor del personaje. Este tipo de composición perduró desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII. La pintura representa una continuidad en la tradición iconográfica de la decapitación, tal cual la presentó la crónica de Guamán Poma.

Enciende con un halito evidente la esperanza de reconstituir el Imperio, en este momento histórico, ya no como la búsqueda de un sucesor de sangre, sino como el anhelo de libertad en el presente y en una nueva identificación.

1.3.3. La influencia del mito del Inkarrí en la pintura moderna peruana

El recuerdo del Inka influyó innumerables veces a los pintores modernos peruanos. Pese a que hay una gran cantidad de pinturas donde se representa al Inka, pocas son las que tratan específicamente del mito, salvo la pintura de Szyszlo titulada “Inkarrí”.

Posterior a la disolución del movimiento indigenista, en 1968 Fernando de Szyszlo pinta el cuadro titulado “Inkarrí”, en el que se observa un planteamiento surgido ante la complejidad del mundo contemporáneo. Se trataba de describir un relato de lo visible y hacerlo legible y eterno pero que manifieste su esencia, como un recuerdo y a la vez un continuo devenir, en un proceso que requiere enfrentar la realidad del fenómeno estético y el proceso creativo. Szyszlo conjuga su percepción del mundo occidental en el que transcurrió gran parte de su proceso de aprendizaje y su retorno al espacio social en que se desarrolló, Converge en el dilema de los procesos de alienación enfrentados a la identidad andina. Al respecto, Javier Sologuren nos refiere:

Hace tiempo (1957), tuve ocasión de escribir unas cortas líneas sobre la pintura de Fernando de Szyszlo. La brevedad de dicho texto prestaba a mis observaciones un énfasis asertivo que, más tarde, deseé justificar con un examen más o menos detenido, aún por realizarse. Me refería, entre otras

cosas, al asunto, a la presencia trasmutada del arte peruano antiguo en la obra de este pintor, tanto como a la resonancia de los viejos mitos (Ícaro y los demonios alados de Paracas), convocados por la irresistible seducción del espacio y el vuelo, alcanzaban en ella. (...) Al espacio físico, bidimensional del cuadro, y al espacio creado por las relaciones de perspectiva que en él se materializan, se añade otro, a nuestro modo de ver, esencial: el espacio metafórico, es decir, el lugar donde el pintor traslada y sitúa su visión. (...) En el caso de Szyszlo, este compromiso ineludible con la realidad se halla consustanciado con su afán de rescate de nuestro legado indígena (Lauer 1975: 37-38).

Cuando nos refiere el espacio metafórico, nos muestra a Szyszlo frente al lienzo en el que objetivará la idea contenida en su pensamiento, lo que Phillip Lersch denomina “representación mental”. Esta idea que emerge en la inspiración del artista, no puede huir de su propio juicio tal como lo refiere: “Así como el pensamiento es un proceso de conjunto, su forma de realización típica es el juicio, la aprehensión de relaciones que al mismo tiempo sirve para establecer el concepto. Así pues, juicio y concepto van indisolublemente unidos [...] El concepto es tanto resultado de un juicio como elemento para fundamentar otros nuevos” (Lersch 1974: 394).

Lo mitológico de Inkarrí surge como un concepto, un juicio de pensamiento, que desembocará en el proceso de estructuración de la obra de arte. Lo afectivo y el juicio son una sola unidad estética en la obra de Szyszlo. Sus emociones quiebran la realidad en un espacio bidimensional que atrapa esta unidad de pensamiento como lo explicara Schopenhauer: "El genio es la actitud de contemplación de las ideas en su grado más alto". Al crítico o al público frente a la obra de arte le asiste la tarea de desglosar la unidad estética para entenderla a profundidad y reconstruir esta unidad en el pensamiento para el disfrute durante la

contemplación que crea en la vida del espectador una emoción, que trastoca su afectividad .El proceso es producto de la intención del artista de dejar plasmada su expresión con la intención de conmocionar al espectador. La abstracción del cuadro emociona primero y lleva el pensamiento a buscar el Inkarrí.



Ilustración 4: DE SZYSZLO, Fernando
1968. "Inkarri", Blanton Museum of Art –University of Texas at Austin-USA

Se percibe con gran intensidad el rojo y con gran profundidad el negro. Al contemplar la parte central del cuadro se observa el fondo negro en una gran extensión, y éste ocupa el centro, con la intencionalidad de ser un primer plano pero con una apariencia de profundidad. El punto principal de atención, donde debe comenzar el recorrido visual, termina por sugerir y evidenciar la ausencia, el

vacío. Contrario a Sabogal que llena al espectador con la representación del “Varayoc”, Szyszlo comienza con la ausencia de narrativa, detiene al espectador: “(...) el negro siempre ha recibido valores negativos, mientras que el blanco acapara los positivos. Así, niega la iluminación que proviene del Sol, de los dioses, y corresponde a la oscuridad, a lo tenebroso, lo insondable, el vacío, y en fin, a la nada...” (Serrano Simarro, A. & Pascual Chenel, A 2012:218).

Lo último en salir de la caja de pandora es “La esperanza”, pero ¿Por qué la esperanza reunida con todos los males de la tierra? ¿Y el Inkarrí? ¿Y el vacío? ¿Dónde está la relación de todo esto? Porque si el hombre carece de ilusión y el Inkarrí ya no es más una esperanza, el vacío será su herencia y su identidad.

Sin embargo el rojo narra el espacio con el color más intenso del legado de la estirpe Incaica. En el pensamiento occidental se relaciona este color con el Sol, el fuego y la sangre, en cada cultura adquiere una inevitable significación. Del Renacimiento hasta el siglo XVIII se enrojecían las partes más eróticas en el desnudo para resaltar la sensualidad, siempre ha sido abundante la carga simbólica de este color. Entre los celtas, los griegos y muchas otras culturas, se ha asociado este color al amor, a las pasiones, a la guerra, al infierno, a la prostitución, a la sangre vertida por Cristo en la crucifixión, a la sangre de las ofrendas para la expiación. Entre las culturas asiáticas el rojo se relaciona a la buena suerte.

No debemos confundir nuestra interpretación. Si bien Szyszlo se reserva una representación de la significación occidental, así como se guarda la emoción

de lo ancestral, manifiesta la presencia de ambas intenciones en la creación y estas, no solo circunda sino que envuelve la profundidad del vacío. La genialidad del pintor surge en un lenguaje que en lugar de representar una realidad al estilo de Sabogal, la expresa en un fluir de emociones atadas no sólo a su realidad, sino en las sensaciones encontradas en el hombre andino que sufre un vacío. Pero hay también una fuerza que arde al apoderarse en su cosmovisión de la herencia de sus ancestros y la expresa a través del arte, como fuego danzante en sus movimientos ancestrales, narrando los mitos todos relacionados en una unidad formada por la naturaleza y el hombre, donde la naturaleza habla y el hombre responde, y renace la esperanza del Inkarrí de relacionarse el negro y el rojo en el cuadro.

La parte inferior del cuadro aparece como un reflejo en el agua, opuesta a la imagen central del cuadro, penetra la profundidad de la tierra el “uku pacha”, el inframundo. Ahí descansan los antepasados, y es desde donde nace el agua “Unu” es decir la vida, de esta relación de equilibrio surge la esperanza de que el hombre viva, que el Inkarrí surja y renazca la vida, en una relación armónica del hombre con el cosmos.

Fernando de Szyszlo es uno de los artistas abstractos latinoamericanos que hablan de una tradición no europea, específicamente indígena, en su trabajo. Inkarrí ha sido considerado como una de sus obras maestras. El título en quechua, lengua indígena de los Andes, es indicativo del interés de Szyszlo por la conexión con las antiguas tradiciones americanas. Aunque la pintura parece totalmente abstracta en un primer momento, el título apunta a una narrativa específica, lo que

nos permite leer la pintura simbólicamente en lugar de hacerlo con términos puramente formales o abstractos. A diferencia de la generación anterior de indigenistas peruanos Szyszlo utiliza un lenguaje totalmente abstracto y contemporáneo para comunicar esta narrativa revolucionaria. En lugar de registro de los datos históricos de leyenda de Túpac Amaru, Szyszlo ha sugerido la resurrección del inca en formas flotantes que convocan un universo mágico, el hoyo negro del centro se yergue sobre una situación misteriosa, de lo desconocido, y por qué no, de cambios.

Ubicando la obra en un contexto histórico, hay que enfocar un proceso que se inicia en 1920, surgen en el Perú las corrientes que vertebrarán, en lo sucesivo, la vida intelectual del país: el Indigenismo, el APRA, el Socialismo de Mariátegui. Todas ellas, al margen de discrepancias y contraposiciones, fueron tributarias de la utopía andina y resquebrajaron un orden ideológico hasta entonces hegemonizado de manera excluyente por la oligarquía. La imagen de Juan Francisco Velasco Alvarado, político y militar peruano, que ocupó la presidencia del Perú desde octubre de 1968, es notable ya que dispuso una reforma agraria en todo el país con el objetivo de poner fin a la oligarquía terrateniente, este proceso fue conocido como el Plan Inca. Es a partir de este momento que su imagen es vinculada a la de Túpac Amaru, pues trató de unir a todas las clases oprimidas en contra de una dominación extranjera. Por lo tanto, podemos decir que el mito inspiró al movimiento en este momento histórico, influenciando en el pensamiento de su época y en el devenir de la historia no solo en Perú sino de toda Latinoamérica.

En los tiempos recientes, el mito fue oscilando entre la mística y los discursos políticos. El antropólogo Mario Morvelí (2010) destaca que en la “Asociación Evangélica de la Misión Israelita del Nuevo Pacto Universal”, liderado en 1968 por Ezequiel Ataucusi Gamonal, “la base estructural de la teología Israelita radica en la mitología del Inkarrí que inspiró una forma de identidad andino-amazónica, así como la revitalización de la cultura andina tahuantinsuyana”. (Morveli 2010: 47).

El mito de Inkarrí es sustento de la escatología y esoterología israelita. “El mito cumple el papel de cohesionar e integrar a los andino amazónicos para formar una nación con una filosofía basada en la historia de Inkarrí” (2010 :50). Morvelí recogió varias versiones del Inkarrí, en los que se relacionan la muerte de Atahualpa, la confrontación español-inca, Roma (España)-Cusco, la cabeza y el cuerpo del Inka desunidos y la redención. Morvelí menciona que los Israelitas relacionan la cabeza con el conocimiento, que fue separado del pueblo. Según Morvelí, el cuerpo está representado por Ezequiel Ataucusi: “Esta es la esperanza que conquistará el Vaticano cuando gobierne políticamente mediante su partido FREPAP”, y de este modo retomar el poder de orden imponiendo el conocimiento y la fe”. (Morveli 2010: 45). La tradición oral no solo despertó el interés de los investigadores del mito sino también el interés de los políticos, religiosos y hasta terroristas.

Mito, como cualquier palabra, no tiene necesariamente una connotación positiva. Puede significar también autoritarismo, violencia. Aunque la historia del

mito este llena de utopías, no faltan las pesadillas. En los movimientos mesiánicos, la salvación no depende tanto de los hombres y del ejercicio que hagan de su libertad, como de la verdad revelada: en nombre de ella se puede sobrellevar cualquier sacrificio y se justifica cualquier atrocidad. Influidos también por estos ideales mesiánicos se originó el MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO TÚPAC AMARU de terrorismo. No ahondaremos en el tema al considerar toda esta corriente una malinterpretación de una idea que en algún momento pudo haber estado vinculada al mito, pero que devino en terror y muerte.

El líder de la agrupación Perú Posible, en el año 2002, recurrió al uso de una simbología política basada en elementos de la Cosmovisión Andina. Fue la esposa de Alejandro Toledo, Eliane Karp, quien se encargó de promover el uso de la simbología política. Como Antropóloga, Karp, quien además habla el quechua, conocía la religión indígena y de ese modo pudo traspasar alguno de sus símbolos al terreno de la lucha política (la *chacana* y la *wiphala*) pero la imagen que logró mayor éxito fue la del Inka Pachacutec. Debido a sus rasgos indígenas, Toledo fue identificado con el legendario inca cusqueño, quien es considerado el creador del Tahuantinsuyo, así el “cholo” de origen pobre y rural, que trabajó de niño como lustrabotas y logró irse a estudiar a los Estados Unidos, llegaba a encarnar la promesa de una nueva nación. Al igual que Pachacutec tenía la misión de luchar contra sus enemigos y convertirse en el restaurador del país, abriendo los brazos al igual que el Inka Pachacutec y llevando en sus manos una vara, símbolo andino del poder.

Toledo ganó las elecciones y realizó su ceremonia simbólica de reconocimiento, fue investido como Presidente por dos sacerdotes indígenas, que realizaron un ritual propiciatorio para bendecir su gobierno. Era la primera vez en la historia peruana que un Presidente iniciaba su mandato con una ceremonia distinta a la oficial. Como parte de la ceremonia, Eliane Karp, leyó un poema en el cual usando la imagen mítica andina de la circularidad de los tiempos y presentó la llegada de Toledo al poder como el inicio de un nuevo “Pachacuti”:

“Ahora se cierra el círculo
Ahora regresan los buenos tiempos
Aquellos del AllinKamachikuq
Aquellos que deseaban Túpac Amaru II Condorcanki
A ti y para ti
A todos aquellos resistentes de Vilcabamba
A todos aquellos que resistieron durante mucho tiempo
Manteniendo su tradición viva
Hemos regresado al tiempo de la chakana
Hemos cumplido
Hemos traído el tiempo del décimo Pachakuti a la modernidad
Con equidad e igualdad para que vuelvan
El trabajo, la comida y la alegría para todos”.
(Karp. 2002: 21)

Inkarrí es la última ilusión del peruano primigenio que vive una realidad heredada, así como nosotros las nuevas generaciones. Los últimos hallazgos del mito nos dejan entender una influencia occidentalizada y los paradigmas de pensamiento que coexisten en un mestizaje cultural. La esperanza de retornar a una sociedad ideal o la llegada de un mesías o un líder es latente en gran parte de la población peruana actual. Esa ilusión se convierte en un deseo, una expectativa que real o no, inspiró múltiples expresiones culturales místico-religiosas, artísticas, políticas, etc. El mito ha sido usado para remover el espíritu de la gente,

ahí radica su virtud y su más grande problema, es por eso que consideramos el arte, sobre todo la pintura del paisaje , un instrumento para elevar el mito hacia un nuevo horizonte un horizonte idealizado, de un escenario recargado de una “subjetividad” mítica.



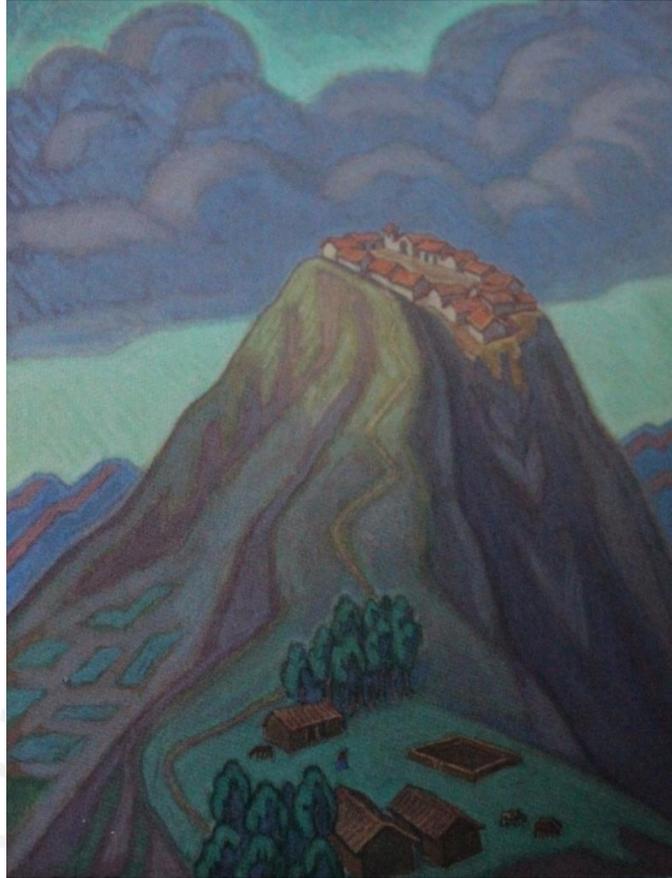
CAPÍTULO II

PROPUESTA PICTÓRICA PERSONAL

En el presente capítulo, se expone cómo, mediante el proyecto pictórico Inkarrí se relacionan ciertos aspectos de la investigación teórica, y a partir de una producción pictórica personal, podemos representar la presencia y vitalidad del mito en el paisaje. Para lo cual, el presente estudio toma ideas, conceptos e imágenes de algunas propuestas pictóricas. Se menciona, por ejemplo, el trabajo pictórico y conceptual de Camilo Blas como representante del movimiento Indigenista, así como también, la propuesta contemporánea de Ricardo Wiesse, donde se vinculan aspectos arqueológicos con esquemas plásticos que corresponden a un lugar específico del Perú.

2.1 REFERENTES PICTÓRICOS PARA LA CREACIÓN

Cuando se plantea la posibilidad de una continuidad del mito Inkarrí en la pintura de caballete, se recurre al movimiento Indigenista, con Camilo Blas, como su representante, para exponer el trasfondo de su discurso estético, es decir, la figura del indio y su mundo, a manera de reivindicación, sin dejar de lado la tradición de la pintura del *paisaje* europeo. Por la cual, el tema plástico se desarrolla tomando como punto de partida el espacio natural. Esta preocupación por el *paisaje*, fue consecuencia de una búsqueda por configurar un espacio geográfico específico como el desarrollo de una Nación. Es decir que, si bien fue un planteamiento formal de un grupo de elite, estaba ligado y referido a la mayoría de la población Andina del Perú - como portadores vivos de un *mundo olvidado*, el cual debía formar parte del proyecto de República. Por esto, la pintura *Nido de Cóndores* se muestra, desde el título extraído del cuento *La venganza del cóndor*, de Ventura García Calderón, como un intento por representar el supuesto mundo espiritual del habitante andino y con elementos iconográficos específicos, como la figura del cóndor andino, representar la realidad desconocida, profunda, misteriosa y enigmática del paisaje de los Andes.



Camilo Blas
Ilustración 5: 1967 “Nido de cóndores” colección privada

Según García Calderón, “*este es un animal aborigen de los andes, que aguarda su regreso*”. El cuadro en mención *Nido de cóndores* presenta una composición que se desarrolla a partir de esquemas propios de la pintura de paisajes europea, como son el uso de un punto de vista específico, desde donde se desarrolla la distancia a manera de perspectiva dada por el color y la temperatura, así como también, elementos iconográficos propios del paradigma del pensamiento que persigue el autor. Las ideas del Indigenismo peruano están implícitas en el desarrollo de esta propuesta pictórica, ya que presentan la relación equilibrada entre naturaleza y civilización, a manera de anécdota sobre un pasado

perdido y un presente por construir. De esta forma, los elementos culturales como casas y andenes, están en perfecta armonía con el espacio que los contiene y al cual responden. Es decir, la tradición de un pasado, presente y futuro peruano, se integra en el espacio geográfico, a manera de representación del presente colonial, el pasado de los inkas y la expectativa de un futuro idealizado y perfecto.

Consideramos en consecuencia que la pintura *Nido de cóndores*, posee un trasfondo conceptual que tiene sus orígenes en la valoración del poblador andino, para generar una conciencia de pertenencia a un proyecto de Nación que responde al espacio natural donde se busca vincular el pasado histórico - por medio de la comprensión del mundo mítico - al presente y el futuro, con respecto al imaginario del individuo que lo habita.

Por otro lado, mencionaremos al pintor Ricardo Wiese, que en el año 2002, inició una aventura paisajística, en los restos arqueológicos de la ciudadela Inka de Pachacamac. Si bien este interés en retratar dicho lugar se debe en gran medida a la influencia que tuvo este escenario durante su niñez, debemos resaltar que sobre todo existió una búsqueda de representar el escenario por su valor estético y, como él dice, por la majestuosidad del mismo.

En suma, la empresa consistía en documentar in situ, desde el lenguaje formal de la pintura naturalista y apelando a sus materiales tradicionales (óleo sobre lienzo o cartón), distintos momentos y lugares de Pachacamac. Este complejo arquitectónico comprende diversos sectores que constituyen para

Wiese un material de trabajo conmovedor y motivador: las pirámides con rampa, el *Acllawasi*, la huaca de Adobitos, el Templo Pintado, el Templo Viejo y el palacio de Tauri Chumbi, último gobernador cusqueño de Pachacamac. Todos estos lugares contenían una información intrínseca desde el punto de vista histórico, arquitectónico, ritual, esotérico, astronómico, etc. Dichos lugares suscitaron su fascinación estética.

Como se mencionó, la complejidad arquitectónica de Pachacamac – explicable por su naturaleza múltiple: oráculo divino, lugar de enterramiento, centro administrativo, palacio del gobernante, residencia de vírgenes consagradas...– ha sido asumida por Wiese, cuya respuesta consiste en un proyecto pictórico-documental de larga duración. La causa de la defensa del patrimonio es servida a la par que se asumen desafíos relacionados con la práctica misma de la pintura a campo traviesa. (Artmotiv, Revista internacional de las Artes Visuales: <http://www.artmotiv.com/Abstraccion-y-figuracion-en-la-Obra-de-Ricardo-Wiese>).

Podemos destacar de esta entrevista, que Wiese sintió una admiración, una conexión con lo ancestral y milenario, por ese recuerdo del pasado y el misterio que genera su contemplación. Eligió escenarios cargados de significados y los pintó. Suponemos que eligió horarios significativos del día, momentos lumínicos especiales, donde la temperatura del sol dota de mayor significancia al escenario, como una sensación exaltada por los matices y contrastes otorgadas por la luz del sol, quizás exaltando su belleza natural, buscando dotar el escenario de un sentido místico.

Se trató de concederles vitalidad, haciendo uso de la subjetividad, geográfico, arqueológico, propia del lugar y de su luz. Podríamos decir, que se

compusieron momentos especiales en los que el cielo y la tierra empiezan un dialogo pictórico visual. Cabe mencionar también el aspecto descriptivo de la representación, podríamos hablar de una mimesis visual.

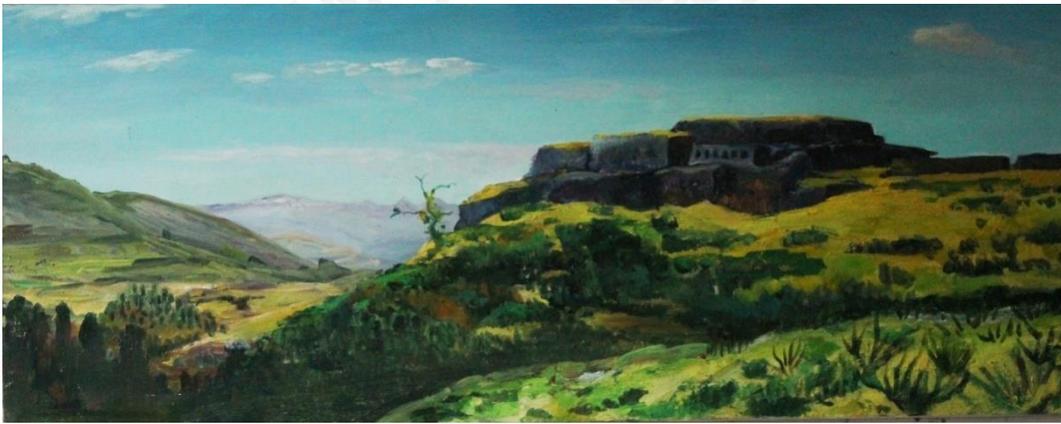


WIESSE Ricardo
Ilustración 6: 2006, Pachacámac, Pirámide N° 2, Colección privada

2.2 PROPUESTA PICTÓRICA PERSONAL

Por lo expuesto antes, el trabajo pictórico del proyecto Inkarrí, ha sido desarrollado en base al estudio del natural, en un espacio geográfico elegido especialmente por poseer resonancias históricas y narrativas específicas. Para explicar la relación entre las imágenes del presente proyecto artístico y su accionar semántico a partir del mito Inkarrí se usa como ejemplo una de las pinturas del proyecto pictórico, con el objetivo de ilustrar la relación entre la ubicación del mito Inkarrí, no sólo dentro de un espacio virtual, en este caso, el paisaje de la ciudad del Cusco, sino también, en un plano subjetivo y personal, que depende del imaginario del pintor.

Para empezar debemos hacer una breve descripción del escenario elegido. Su nombre es Puka Pucara, que significa “fortaleza roja”. Es una construcción ubicada a seis kilómetros de la ciudad del Cusco, y recibe ese nombre por las piedras calcáreas con las que está construida y que adquieren un color rojizo durante el crepúsculo y violetas durante el amanecer. Se pueden divisar recintos, plazas, baños, acueductos, atalayas y un camino inca. La superficie de las rocas es muy accidentada, a comparación con otros sitios arqueológicos.



*Ilustración 7: Puka Pucara propuesta pictórica personal
Óleo sobre tela*

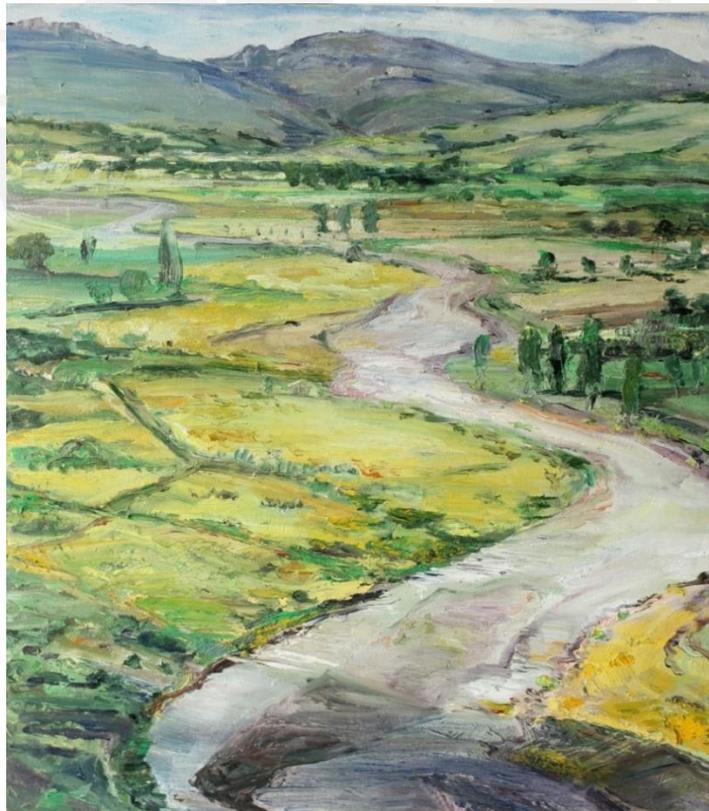
La presencia arquitectónica del lugar nos induce a pensar que fue un tambo (alojamiento colectivo con depósitos de alimento), pero su real significado es un misterio. La información oral indica que cuando el Inka se disponía a visitar los baños de Tambomachay, que se encuentran muy cerca, los soldados, bailarines y otros, aguardaban en Puka Pucara. Es decir se trataría de un lugar donde se esperaba o custodiaba la llegada del Inka. La realización del cuadro, a partir del escenario, fue motivada por el mito de Inkari, origen y fin de esta investigación. Este paisaje nos proporcionó el componente mágico-mítico que

posee el imaginario del mito. Este debía ser compatible con la naturaleza infinita de ese juego continuo de muerte y resurrección, con su naturaleza expectante, inmutable en el tiempo, capaz de condensar el espíritu mágico, estético y mítico de Inkarrí. Por lo tanto, postulamos una búsqueda pictórica del mito Inkarrí, en el espacio arqueológico, geográfico, sensibilizado por la investigación teórica y plástica, ejecutada en un momento particular del día.

Además de este cuadro hemos construido una serie de cuadros pintados in situ. Estos han sido planteado en lugares específicos, especialmente elegidos por que despertaron en nuestra imaginación la esperanza de poder lograr pintar el mito a partir del paisaje, de una manera descriptiva e interpretativa. Los sucesivos intentos y la búsqueda geográfica, arqueológica, pictórica, nos llevaron a comprender y compatibilizar la estructura del imaginario en torno al mito del Inkarrí. Hemos logrado hallazgos antropomorfos singulares, además de ubicar horarios específicos donde la expresividad del paisaje (por el juego de luz y sombra) alcanza su máximo potencial para el pintor. Si bien las representaciones plásticas propias del mito tenían otra naturaleza, ya que nos cuentan la historia del Inka y su recuerdo, estos momentos fueron un punto de partida frente al paisaje, para lograr una nueva proposición contemplativa, exaltando la belleza del lugar, usando el paisaje como forma de representación directa.

Esta búsqueda superó muchos desafíos. La serie de cuadros corresponden a los imaginarios que más atrajeron nuestra atención. Escenarios y paisajes que hallamos en la misma región mitificada por los inkas y que han adquirido

permanencia e importancia debido a las tradiciones orales, también al imaginario del Inka y su retorno. Es en torno a estas construcciones inkas que a manera de resistencia, el mito también ha sobrevivido. En resumen, el mito de Inkarrí es una construcción cultural compatible con el imaginario espacial geográfico de la civilización Inka, idealizando el paisaje y ubicándolo dentro del tiempo mitológico - diferente del tiempo cronológico - como hace referencia Mircea Eliade: “el mito cuenta como, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales una realidad a venido a la existencia, sea esta la realidad total, el cosmos o solo un fragmento: una isla (...). Esta es una premisa para iniciar la representación del mito en el paisaje.” (Eliade 1981:14)



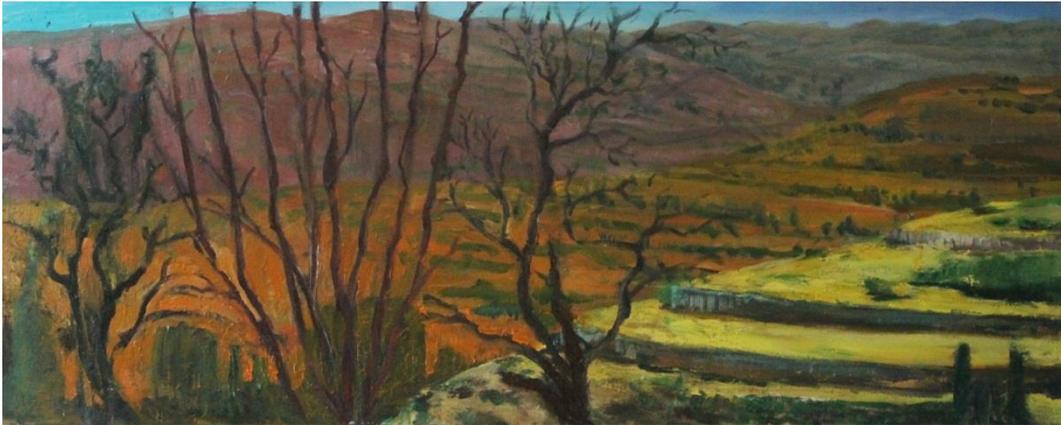
*Ilustración 8: Paucartambo propuesta pictórica personal
Óleo sobre tela.*



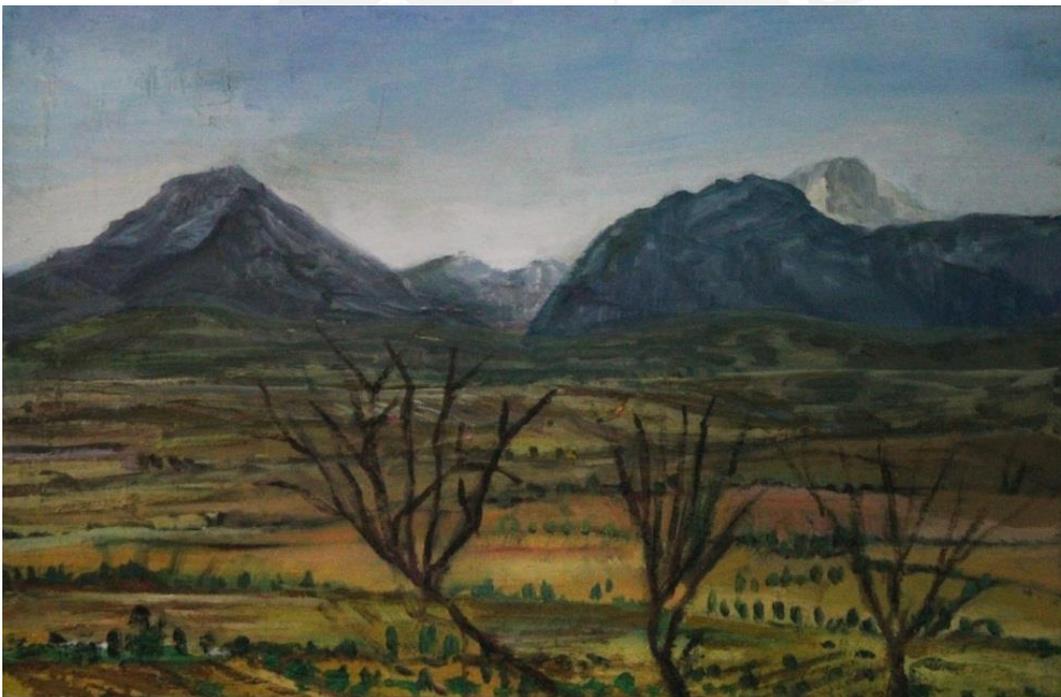
*Ilustración 9: El torreón propuesta pictórica personal
Óleo sobre tela*



*Ilustración 10: Zona x propuesta pictórica personal
Óleo sobre tela*



*Ilustración 11: Pensando en Mama Simona propuesta pictórica personal
Óleo sobre tela*



*Ilustración 12: Chincheros propuesta pictórica personal
Óleo sobre tela*



*Ilustración 13: Paisaje granizado nevado propuesta pictórica personal
Oleo sobre tela*



*Ilustración 14: Salcantay propuesta pictórica personal
Oleo sobre tela 52x 24*



*Ilustración 15: Picoll propuesta pictórica personal
Oleo sobre tela*



*Ilustración 16: Pituiray propuesta pictórica personal
Oleo sobre tela*



*Ilustración 17: Torreón vista frontal propuesta pictórica personal
Oleo sobre tela 52 x 65*



*Ilustración 18: El antiguo reloj solar propuesta pictórica personal
Óleo sobre tela*

CONCLUSIONES

El término “Inkarri” es una contracción de las palabras “inca” y “rey” y hace referencia a un dios del mundo andino posterior a la conquista, el cual, recibe influencia directa del mesianismo y milenarismo cristiano. Por ello, poseía cualidades de suprema deidad, es decir, creador de todo lo que existe y, además, se le considera fundador del Cusco, según refiere Ossio (1973). A decir de Burga (1988) el mito, en general, surge a partir del asesinato del Inca por los españoles, este fue decapitado y enterradas sus partes por separado, pero dentro de la tierra se está uniendo a la cabeza y cuando llegue ese momento el inca renovado resucitará. Así, en la conciencia colectiva de los pobladores andinos, el restablecimiento del Tahuantinsuyo y el retorno del Inca se convirtieron en hechos posibles, solo había que esperar el momento del retorno del Inca Rey.

El Mito de Inkarri originó la utopía andina, se hicieron unos dibujos donde se evidencia su presencia mítica de manera implícita. El Inka decapitado es concebido como arquetipo icónico, es donde radica la importancia del trabajo de Huamán Poma. Este icono fue representado de manera similar durante el inkaísmo, por ello elegimos “la decapitación de Atahualpa”, dentro de la vasta producción colonial de temas inkas, pues se trataba del mismo Inka arquetípico que planteo Huamán Poma.

Posteriormente, en el siglo XIX y XX, el recuerdo del Inka y su cultura influyó al movimiento Indigenista, los que postularon una búsqueda idealista a partir de la pintura. Eligieron al indio, como sustento ideológico, y fue a partir de la admiración por los monumentos inkas que se planteó la regeneración y la salvación del indio, cusqueño, peruano, moderno; si bien no usaron la iconografía del Inkarrí buscó en la imagen del indio el renacer del mundo andino, es decir la continuidad de la utopía andina.

Si bien el movimiento indigenista fue una vanguardia en su tiempo y abarcó Sudamérica y Centroamérica, sucumbe en el Perú junto al plan Inka de Velasco Alvarado una vez que este fue derrocado por nuevos sistemas políticos. Es cuando se necesitaba de un mirar y un replanteamiento del mito en la pintura. Ante la decadencia de una personificación que pudiera encarnar el mito, Szyszlo le da una integridad abstracta, mediante el uso de la iconografía precolombina. Relacionando el pensamiento de la pintura moderno-occidental con la iconografía del mito, es decir, el uso de colores y formas, nos parece importante destacar a este último, pues nos aproximó a lograr una búsqueda pictórica en la abstracción, y de esta manera alejarnos de la representación iconográfica del personaje Inkarrí. Podemos decir como conclusión de este primer capítulo que, las imágenes citadas corresponde a distintos momentos históricos y contextos diferentes, por lo tanto las imágenes varían en técnica, estilo, etc. Para explicar esto podemos hacer referencia al tránsito del inkaísmo en la obra “decapitación de Atahualpa” a la abstracción en la obra de Szyszlo e “Inkarrí”. Del mismo modo que la obra de Ricardo Wiese

Hemos logrado concluir una serie de lienzos, todos ellos sobre el mismo tema y apoyándonos en el imaginario del Inkarrí. Los escenarios han sido alimentados por las versiones orales, y se tratan de lugares mitificados por el imaginario y cosmovisión indígena contemporánea, como si fuera el espíritu vivo del mito habitado en el paisaje peruano.



BIBLIOGRAFÍA

- AMODIO, Emanuele
2005 *El Monstruo divino. Representaciones heterodoxas de la Trinidad en el Barroco Latinoamericano* en Manierismo y Transición al Barroco. Memorias del III Encuentro Internacional sobre Barroco. Unión Latina Ed. Bolivia.
- ARTMOTIV
2014 Revista internacional de las Artes Visuales, número 16).ed. Lima
- BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ
2002 *El Barroco Peruano*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima,
- BORRICAUD, Francois
1975 *El mito de Inkarrí*, en Rev. Folklore americano, N° 4. Lima.
- BURGA, Manuel
1988 *Nacimiento de una Utopía. Muerte y resurrección de los Incas*. Instituto de Apoyo Agrario Ed. Lima.
- CANAL, José
2010 “Retorno de Inkarrí. Siglo XXI” en Rev. Atrophosentido N° 1. UNSAAC Ed. Cusco.
- CASTRO A, Mario
1973 *La rebelión de Juan Santos*. Milla Bartes Ed. Lima.
- CARR-GOMM, Sarah
2009 *Historia del Arte. El lenguaje secreto de los símbolos y las figuras de la pintura universal*. Blume. Barcelona.
- CUBA GUTIÉRREZ, Cosme D
2007 *Machupicchu en la Historia de los Incas*. Segunda Ed. Cusco.
- CURATOLA, Marco
1977 *Mito y milenarismo en los Andes: del Taki onqoy a Inkarrí. La Visión de un pueblo invicto* en Rev. Allpanchis N° 10. IPA Ed. Cusco.
- DIEZ, Álvaro
1983 *¿Qué es el mito?* en Rev. Antropológica N° 1. PUCP Ed. Lima.

- ECO, Umberto
1985 *Tratado de Semiótica General*. Lumen Ed. España.
- ELIADE, Mircea
1991 *Mito y realidad*. Pie de Imprenta Barcelona.
- FLORES G, Alberto
1987 *Buscando un Inca. Identidad y Utopía en los Andes*. Instituto de Apoyo Agrario Ed. Lima.
- FLORES O, Jorge
1990 *Arte de resistencia en vasos ceremoniales inca. Siglos XVII-XVIII en El Cusco*. Resistencia y continuidad. CEAC Ed. Cusco.
- GISBERT, Teresa
2010 *Iconografía y Mitos indígenas en el arte*. Fundación Libre. Ed La Paz
- 2003 *Del Cusco a Potosí. La Religiosidad del sur Andino en El Barroco Peruano*. Banco del Crédito Ed. Lima.
- GUIRAUD, Pierre
1986 *La Semiología*. Siglo XXI Ed. México.
- GONZALES, Enrique
1983 *La muerte del inca en Santa Ana de Tusi en Antiguos dioses y nuevos conflictos andinos*. UNSCH Ed. Ayacucho.
- KAPSOLI, Wilfredo
1984 *La muerte del rey Inca*. En Modernidad y Tradición. Perú, siglos XVI-XX. Lumen Ed. Lima.
- KARP DE TOLEDO, Eliane
2002 *Hacia una nueva nación Kay Pachamanta / Eliane Karp de Toledo*
- LÉVI-STRAUSS, Claude
1987 *Mito y significado*, Madrid : Alianza 1987
- MACERA, Pablo
2006 *El Inca colonial*. UNMSM ,Ed Lima
- 1993 *La Pintura Mural Andina. Siglos XVI-XIX*. Milla Batres .Ed Lima
- 1979 *Pintores Populares Andinos*. Banco de Los Andes Ed. Lima.

- MICHAUD, Yves.
2007 *El arte en estado gaseoso*. FCE Ed. México.
- MILLONES, Luis
1964 *Un movimiento nativista: el Takionqoy* Rev. Peruana de Cultura N° 3. Reeditado en Ossio.
- MOROTE BEST, Efraín
1953 *Un nuevo mito de fundación del Imperio* Rev. del Instituto Americano del Arte. Ed Lima.
- MORVELI SALAS, Mario
2010 *Antropo sentido*, Ed Cusco
- NÚÑEZ DEL PRADO, Oscar
1973 *Versión del mito de Inkarrí en Q'eros* en Ideología mesiánica del mundo andino Ossio Ed Cusco.
- LAUER, Mirko
1975 *Szyszlo indagación y collage*. Mozca Azul .Ed. Lima
- OSSIO, Juan
1973 *Ideología mesiánica del mundo Andino*. Edición de Ignacio Prado Pastor.Ed Lima.
- ORTIZ R., Alejandro
1973 *El mito del Inkarrí no es mito*.Ed Lima.
- PEASE G. Y., Franklin
1991 *Los últimos Incas del Cuzco –Alianza* Ed Madrid
1999 *El mito de Inkarrí y la visión de los vencidos*. PUCP Ed. Lima.
- SZEMINSKY, Jan
1983 *La Utopía Tupamarista*. PUCP Ed. Lima.
- SERRANO SIMARO, A., & Pascual Chenel, A.
2012 *El libro de los símbolos*. Libsa. Madrid.
- TYULENEVA, Vera
2003 *La leyenda del Paititi. Versiones modernas y coloniales* Rev. Andina N° 36. CBC Ed Lima.
- URBANO, Henrique
1982 *Representaciones colectivas y arqueología mental en los Andes* en Rev. Allpanchis, N° 20. IPA Ed. Cusco.

- VALENCIA, Abraham
1973 *Inkarri Qollari dramatizado*. En: Ideología Mesiánica del mundo andino. Varese Stefano. (1967) “La rebelión de Juan Santos Atahualpa: un movimiento mesiánico del S. XVIII en la Selva peruana”. En: Cuadernos de Antropología N° 10, UNMSM Ed. Lima.
- WAAL, Annemarie
1975 *Introducción a la Antropología Religiosa*. Ed. Verbo Divino. España.
- ZECCHETTO, V
2010 *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. La crujía Ediciones. Buenos Aires.

