

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ - ESCUELA DE POSGRADO



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

**Dibujando un Inca. Representaciones visuales de los incas según
ilustradores gráficos de Lima Metropolitana.**

Tesis para optar el Título de Magíster en Antropología Visual

AUTOR

Juan La Cruz Bonilla

ASESOR

Guillermo Salas

JURADO

Guillermo Salas

Gisela Cánepa

Maria Eugenia Ulfe

Lima, mayo del 2016



INDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
<i>Las representaciones visuales de los incas como objeto de estudio.....</i>	<i>7</i>
<i>Ilustraciones gráficas de incas</i>	<i>12</i>
<i>Consideraciones metodológicas</i>	<i>16</i>
CAPITULO 1	25
LA IMAGEN Y LA IMAGINACIÓN DE LO NACIONAL.....	25
1.1. Imagen, imagen icónica e imagen objeto.	25
1.2. El análisis iconográfico	30
1.3. Imagen y nación.....	34
CAPITULO 2	42
EL PASADO INCAICO EN LAS NARRATIVAS SOBRE LA NACIÓN PERUANA	42
2.1. Antecedentes coloniales: idealización y represión.....	42
2.2. Entre los incas y el proyecto nacional criollo en el siglo XIX: la utilidad ambivalente	45
2.3. Hispanismo, indigenismo y neindianismo en la primera mitad del siglo XX: la revalorización.	48
2.4. Las migraciones del campo a la ciudad, la cholificación y lo incaico como símbolo popular durante la segunda mitad del siglo XX: la popularización.	52
2.5. ¿Perú, país de los incas en el siglo XXI?: la reconfiguración del pasado inca y la «diversidad prehispánica»	57
2.6. Hacia un balance: neomestizaje y la reconfiguración de lo inca.	64
CAPITULO 3	67
TRADICIONES ICONOGRÁFICAS EN LAS REPRESENTACIONES VISUALES DE LOS INCAS A TRAVÉS DEL TIEMPO	67
3.1. El Inca salvaje (primera mitad del S. XVI).	70
3.2. El Inca aristocrático (segunda mitad del S. XVI).	78
3.3. El Inca romántico (S.XIX).	89
3.4. El Inca historiográfico (primera mitad del S. XX).	101

3.5. El Inca popular (segunda mitad del S.XX).....	119
3.6. El Inca fantástico (fines del S.XX – S.XXI).....	148
3.7. Síntesis de las miradas involucradas en la construcción visual del Inca a través del tiempo.	160
CAPITULO 4	164
ILUSTRACIONES CONTEMPORÁNEAS DE LOS INCAS: CUATRO CASOS	164
4.1. Reproducir lo que nos enseñaron: Toñito Ávalos.	164
4.2. Informarse antes de dibujar: Fernando Mamani.....	175
4.3. Hacernos visibles: Juan Carlos Silva	182
4.4. Darle al dibujo «algo más»: Jhonny Rojas	192
4.5. El proceso de producción.....	203
4.6. Patrones de circulación	215
4.7. Síntesis: los artistas, su entramado organizacional y las tradiciones iconográficas.	225
CAPITULO 5	228
LAS IMÁGENES DE LOS INCAS EN LOS IMAGINARIOS SOBRE LA NACIÓN PERUANA	228
5.1. El discurso de los incas como fuente de orgullo nacional	228
5.2. El discurso de la nostalgia nacional en relación a los incas.....	235
5.3. El discurso de los incas como base de la educación nacional.	240
5.4. El discurso del racismo nacional en torno a los incas	245
5.5. El discurso de los incas como producto nacional.....	253
5.6. Pensar lo nacional viendo a los incas.	257
CONCLUSIONES.....	259
BIBLIOGRAFÍA.....	265
ANEXOS.....	279

INTRODUCCIÓN

“la iconografía de Pachacútec es completamente falsa. [...] El inca en primer lugar estaba rapado. Lo de la cabellera [larga] es falso. El cráneo probablemente estaba deformado. Generalmente se ponen una especie de aretes, una perforación que se hacían al nacer. Luego las orejas le llegaban a los hombros, como signo de poder. Todos creen que el inca tenía en el pecho un sol. Esto a mí me da mucha pena”. (Juan José Vega)¹

“Yo recuerdo a ese Pachacútec del dibujante del diario Correo, que era un inca así en acción, con el escudo así con un grito, alarido. Se me ha quedado eso y así quizás ya lo grafico yo, en acción al inca y peleando, en plena batalla. Es así como yo lo veo al inca ahorita. No quiere decir que no pueda hacer un inca pacífico, [...] pero como te digo yo me siento más inspirado cuando lo hago así” (Juan Carlos Silva)²

“La utopía en los Andes alterna periodos álgidos, donde confluye con grandes movimientos de masas, seguidos por otros de postergación y olvido. No es una historia lineal. Por el contrario, se trata de varias historias: la imagen del inca y del Tahuantinsuyo depende de los grupos o clases que las elaboren” (Alberto Flores Galindo)³

Las imágenes de los incas y especialmente la del Inca⁴ nos acompañan de múltiples formas, algunas tan comunes que pasan desapercibidas. Aparecen en ilustraciones de textos escolares, en monumentos públicos, en danzas y festividades locales, incluso en la televisión y el cine. Todos los peruanos albergamos alguna imagen mental de los incas, proveniente de varias de estas fuentes y asociada por lo general con ideas sobre el país, sobre lo que somos en tanto nación.

Y es que no se trata de cualquier imagen, sino de un referente que ha formado y sigue formando parte de las narrativas oficiales y no oficiales de la historia nacional en el Perú. La representación visual de los incas no solo ha estado mediada desde siempre por convenciones artísticas, sino también por criterios políticos, ideológicos y epistemológicos a través del tiempo. Por ello, se trata de representaciones sobre las que siempre ha

¹ Entrevista al historiador Juan José Vega en la revista Caretas (17 de mayo del 2001)

² Entrevista hecha por el autor al ilustrador Juan Carlos Silva (marzo del 2015)

³ Flores 1986: 26.

⁴ A lo largo del texto se usará “Inca” con mayúscula para referirse específicamente al monarca del Tahuantinsuyo, e “inca”/“incas” con minúscula para referirse a personajes de la sociedad inca en general.

habido intentos de vigilancia y control desde determinadas voces y/o espacios investidos de autoridad.

Se entiende entonces por qué un académico como el fallecido historiador Juan José Vega —en tanto historiador, perteneciente al círculo de actores encargados formalmente de producir la narrativa histórica nacional y vigilar su reproducción— podía no solo criticar las representaciones de incas que a su juicio eran “falsas”, sino también sentir “mucho pena” por estas. La tristeza implica algo más, ya que se desvía de la deseada neutralidad académica. Quien ha leído al autor, entiende que este sentimiento proviene de una particular sensibilidad de la cual Vega da varias muestras a lo largo de su obra, una reivindicación de los incas que va de la mano con una entusiasta propuesta de ubicarlos como base de la identidad nacional peruana (Vega 1963: 2-4). Para Vega, representar incorrectamente a los incas era triste no solo por constituir un error historiográfico, sino porque deformaba lo que para él era un sagrado símbolo nacional.

No obstante, de su comentario se desprende que era perfectamente consciente de que “todos creen” en estas —a su juicio— falsas representaciones. En efecto, fuera de lo que diga la institucionalidad académica, existen varias imágenes populares de los incas que sin estar completamente aisladas de la academia reproducen sus propias convenciones y continúan diversificándose.⁵ En el mundo contemporáneo la imagen trasciende los criterios académicos de veracidad o falsedad, y adquiere legitimidad en la valoración y uso que le dan los espectadores. El trabajo de artistas contemporáneos como Juan Carlos Silva, quien se basa en dibujos de incas vistos en su infancia y que continúa dibujando a sus incas fornidos, con cabello largo y expresión de dar un alarido, refleja esto.

Hoy en día la imagen de los incas viene cambiando de la mano de estos ilustradores y otros productores de imágenes, que a su vez manejan sus propios discursos sobre quiénes son los incas y qué representan o deberían representar para nuestra identidad nacional. Esto se entrelaza con la reflexión de Alberto Flores Galindo sobre la perenne presencia del inca en las utopías andinas, cuando señala que la imagen del inca es producto de quienes la elaboran, aunque se podría añadir que es también producto de quienes la consumen y de la forma en que la consumen. Esto es válido tanto para la

⁵ Decía Alberto Flores Galindo que «en el Perú existen varias memorias históricas. Existe la historia que escriben los profesionales, egresados de universidades y preocupados por la investigación erudita. Existe también una suerte de práctica histórica informal, ejecutada por autodidactas de provincia que han sentido la obligación de componer una monografía sobre su pueblo o su localidad. Existe, por último, la memoria oral donde el recuerdo adquiere las dimensiones del mito» (Flores 1986: 23). La memoria visual, y en particular la concerniente al pasado incaico, también podría segmentarse de esta forma.

imagen en sentido estricto —la representación visual—, como para la imagen en sentido metafórico: lo que significa, la valoración que nos genera, las acciones o incluso las utopías a las que nos impulsa.

La presente tesis busca contribuir a la comprensión de estos procesos de construcción de la imagen visual contemporánea de los incas, explorando la relación entre representaciones visuales e imaginarios nacionales en ilustraciones gráficas de incas producidas en Lima metropolitana. Me he concentrado específicamente en el trabajo de cuatro artistas gráficos contemporáneos: José Antonio Ávalos, Johnny Rojas, Juan Carlos Silva y Fernando Mamani, quienes han dibujado a incas en soportes tales como láminas escolares, textos escolares, historietas y libros de cuentos, entre otros. Mediante un acercamiento al trabajo de estos artistas desde la antropología visual, se busca conocer qué papel juega la imagen —su producción, contenido y circulación— en la configuración de los imaginarios en torno a los incas y a la nación peruana que circulan en la ciudad de Lima.

La tesis consta de dos niveles. En el primer nivel (capítulos 2 y 3), las ilustraciones de los cuatro artistas han sido ubicadas dentro de un corpus de representaciones visuales de incas, recopiladas de distintas fuentes⁶ y organizadas cronológicamente. En este amplio espectro de 520 imágenes se han identificado determinadas «tradiciones iconográficas»⁷ en la forma de representar a los incas, surgidas en diferentes momentos desde el siglo XVI hasta el XXI y que reflejan la existencia de una memoria visual del pasado incaico. El objetivo del análisis fue comprender las transformaciones de esta memoria visual en relación a los cambios en las narrativas nacionales surgidas en la sociedad peruana a través del tiempo; entendiendo que los autores —conocidos o anónimos— de estas diversas representaciones eran o son individuos con determinados discursos de nación y posiciones ideológicas, de clase, de status, étnico-raciales, laborales, entre otros, dependientes del contexto.

Los testimonios de los artistas con quienes conversé fueron fundamentales para la exploración, principalmente respecto de las imágenes correspondientes al siglo XX y XXI, donde aparecen sus propias obras. A través de ellos fui conociendo nombres, biografías, identificando estilos y observando las conexiones entre trabajos de autores a veces

⁶ El corpus de imágenes viene adjunto en un documento PDF con la tesis. En este documento se presenta el listado completo de fuentes de donde fueron extraídas las imágenes.

⁷ Me baso para ello en el método de análisis iconográfico de Erwin Panofsky que explico en el capítulo II.

distanciados en origen, tiempo o geografía. La pequeña historia que se presenta en este nivel es producto de la relación dialógica con una parte de sus protagonistas.

En el segundo nivel (capítulos 4 y 5), se analizan las creaciones de los cuatro ilustradores entrevistados desde la perspectiva de los procesos de producción/ circulación de sus imágenes y los discursos involucrados en sus trabajos, en particular los concernientes a sus ideas sobre la nación. Con respecto a la producción de la imagen se presenta el contexto de sus creaciones, es decir, el grado de licencia artística que han tenido, su adhesión o ruptura con determinados cánones representacionales como también el entramado de relaciones sociales y de poder que posibilitan la circulación de sus ilustraciones en la ciudad. También se analiza cuanto intervienen los discursos de tipo nacional de estos artistas en sus ilustraciones.

Para complementar esta aproximación al trabajo de los artistas se incorporó las voces de otro conjunto de actores: jóvenes que están terminando o que ya culminaron la etapa escolar. Los cinco grupos focales realizados con esta población permitieron explorar de qué manera jóvenes limeños de distintos distritos y condiciones socioeconómicas imaginan visualmente a los incas, de donde proviene este imaginario visual y cómo se relaciona con sus discursos de nación. En base al dialogo entre sus apreciaciones y las de los artistas, propongo finalmente una interpretación sobre cómo se está imaginando al Perú hoy en día desde Lima, la importancia que los incas tienen en este imaginario y el papel que cumplen los ilustradores y sus imágenes de incas en esta incesante invención de lo que somos.

Las representaciones visuales de los incas como objeto de estudio

«Perú país de los incas» fue el nombre de una campaña promocional lanzada el año 2002 por PROMPERU, con el fin de difundir al Perú como destino turístico en el mercado externo. La ciudadela de Macchu Picchu fue el centro de la campaña y constituyó el «ariete» para la promoción de los demás destinos y atractivos turísticos del país⁸. Si bien hoy la campaña ha terminado y de hecho tal vez muchos no se percataron de su existencia al haber estado dirigida hacia el exterior, su título —Perú país de los incas—

⁸ Si bien la campaña se lanzó años antes que Macchu Picchu sea elegida como una de las siete nuevas maravillas del mundo (esto ocurrió el año 2007) el afiche de lanzamiento de la campaña mostraba el logo de la campaña (el colibrí) encima de la ciudadela inca. La centralidad de Macchu Picchu para la campaña Perú País de los Incas continuará durante toda la primera década del siglo XXI hasta su reemplazo por la Marca Perú. Esto se refleja por ejemplo en el spot titulado «Perú vive la leyenda» del año 2009 (disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=thzsWNPgSUQ>> Visitado en Diciembre del 2014) el cual inicia y culmina con la clásica toma frontal de la ciudadela.

expresa una idea que de una forma u otra estaba y sigue presente en los sentidos comunes de muchos peruanos: la idea de que los incas son un componente fundamental de nuestra identidad nacional.

Se trata de una idea que los peruanos construimos desde la infancia, en la socialización primaria. A los incas los estudiamos en el colegio, escuchamos hablar sobre ellos al viajar por el país y conocer las costumbres, historias, topónimos y demás facetas de cada localidad; mientras que en el extranjero o más aun, para los extranjeros que nos visitan, los incas han sido por mucho tiempo la única referencia sobre este desconocido país ubicado en medio de los Andes. Los incas son también parte de nuestras glorias y tristezas nacionales, junto con la guerra del Pacífico o nuestros fallidos intentos recientes de llegar a un mundial de fútbol, al punto que nunca falta alguien para quien la respuesta a la conocida pregunta de Zavalita⁹ — ¿Cuándo se jodió el Perú?— sea «la invasión al imperio incaico», aun cuando estrictamente hablando todavía no había Perú en ese entonces. Por todo esto, cualquier observador puede percatarse que los incas están presentes en nuestros sentidos comunes como peruanos, en nuestros imaginarios sobre qué es y qué define la identidad nacional peruana. No obstante, ¿de qué maneras están presentes? Y más aún ¿cómo aparecen los incas en nuestro imaginario en primer lugar?

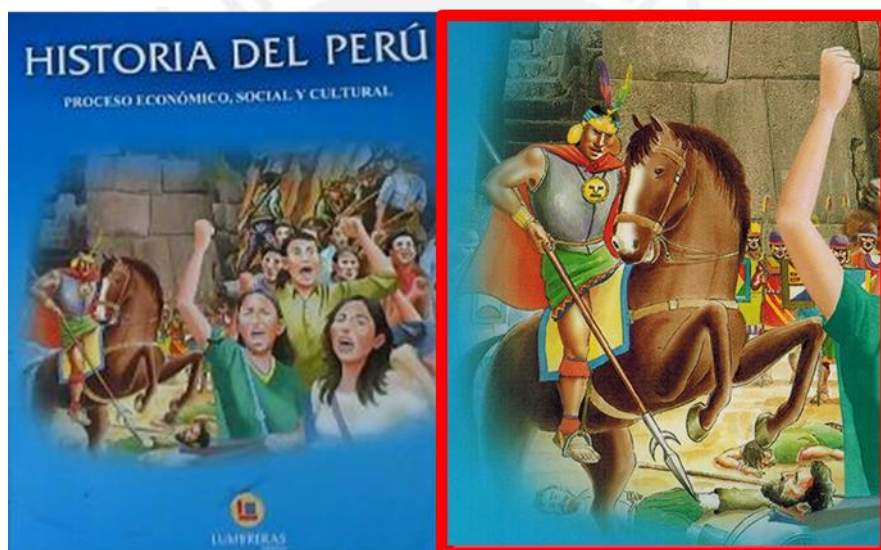
Comencé a hacerme estas interrogantes desde que en la adolescencia llegó a mis manos una copia del compendio de Historia del Perú de Lumbreras Editores, editado para la academia ADUNI. Solo la ilustración en la tapa del libro, sumada al resto de ilustraciones dentro del texto y el texto mismo—difícil decir cual tuvo más impacto— cambió mi forma de imaginar a los incas e incluso de dibujarlos¹⁰. Hasta ese entonces, el pasado incaico estaba presente en mi imaginario como el inicio de una serie de tragedias que permitían entender en algo nuestro precario presente. La «fácil» derrota de los incas frente a los españoles como la génesis de un derrotismo que plagaría de ahí en adelante nuestra historia. Asimismo, la forma en que los incas se me «presentaban» a través de representaciones visuales en láminas, textos escolares y otras fuentes afirmaban la percepción inicial: los incas huyendo despavoridos y siendo masacrados en Cajamarca, Atahualpa encadenado, sometido, ofreciendo sus riquezas en el cuarto del rescate y finalmente muriendo de forma sufrida bajo el garrote.

⁹ Personaje de la novela «conversación en la catedral» de Mario Vargas Llosa.

¹⁰ Quien escribe es un aficionado al dibujo y la escultura, en particular sobre el tema inca aunque no a un nivel profesional. Este factor es parte del bagaje irrenunciable con el que me embarqué en el trabajo etnográfico y ha formado parte de la mirada que plasmé en la tesis. Por lo mismo, algunas de las representaciones de incas que he realizado también son incluidas en el corpus de imágenes.

Al contrario de tales imágenes, la portada del texto en cuestión (imagen 0.1) mostraba a un Inca —Manco Inca, el héroe de la resistencia— sometiendo a un español. El Inca montaba a caballo, portando coraza y lanza hispánica mientras que los integrantes de su ejército observan la escena, vestidos con cascos y pertrechos de guerra andinos, distinto también de las imágenes de guerreros incas desnudos o desprovistos de mayor protección que había visto antes. Esta representación aparentemente fantástica pero que plasma un hecho histórico bien documentado¹¹, significó para mí una ruptura con el imaginario visual de incas derrotados con el que había crecido, planteando más bien imágenes de incas que resistieron, se adaptaron, se enfrentaron e incluso pudieron algunas veces vencer al invasor.

Imagen 0.1. Portada del compendio «Historia del Perú: proceso económico, social y cultural»– Lumberas Editores (imagen 318 del corpus).



Desde la antropología visual, la anécdota descrita refleja que las imágenes son cruciales no solo para nuestra imaginación del pasado, sino también para la construcción de nuestra relación con ese pasado. Esto lleva otra vez a la idea del Perú como país de los incas: puede que los peruanos identifiquemos a los incas como una parte importante de lo que somos, pero esto no significa, cual silogismo, que todo peruano se «sienta inca» o siquiera incluya «lo inca» dentro de sus discursos de identificación nacional.¹² Si bien las

¹¹ Manco Inca luchó a caballo y armado con coraza en la batalla de Ollantaytambo. El enfrentamiento culminó con la derrota del ejército español liderado por Hernando Pizarro.

¹² Utilizo la noción de «identificación» en vez de «identidad» siguiendo la propuesta conceptual de Rogers Brubaker y Frederick Cooper (2006). Esta noción es desarrollada en el tercer acápite del capítulo 1 (ver pág. 37)

referencias a los incas y su relación con el Perú cuentan hoy en día con distintos canales formales e informales para su continua difusión¹³, la recepción de este pasado como referente identitario nacional nunca ha sido un proceso armónico, tratándose más bien de una compleja construcción histórica que desde ciertas agendas ideológicas y en diferentes momentos fue promovida, pero también, resistida y combatida¹⁴.

A decir de lo encontrado en recientes estudios, la cercanía que los peruanos sienten con los incas estaría mediada por varios factores tales como la procedencia geográfica (Pacheco 2007), el racismo estructural (Planas y Valdivia 2009), la desigualdad económica (Vich 2001, De La Cadena 2004), entre otros. Por ello, a pesar de su casi protagónica presencia en la historia nacional, los incas nunca han sido un referente identitario asimilado de forma homogénea a lo largo y ancho del país. Esto se complejiza aún más si consideramos que en los últimos años han surgido en el Perú nuevos referentes «nacionales» que vienen adquiriendo creciente presencia y aceptación en la cultura popular, caso de la gastronomía y el énfasis en la diversidad cultural del país¹⁵ que ha incidido incluso en una reestructuración de la narrativa oficial sobre el pasado

¹³ Por ejemplo, el pasado incaico aparece en el Diseño Curricular Nacional de la Educación Básica Regular (EBR), incorporado dentro del área Personal Social desde primero de primaria (MINEDU 2009: 210). Aquí los incas son incluidos al interior del segundo organizador del área, titulado: «comprensión de la diversidad geográfica y de los procesos históricos». Esto refleja que desde el sistema educativo nacional se desea que los incas formen parte de nuestros referentes identitarios colectivos desde muy temprana edad.

¹⁴ Durante la primera década del siglo XIX, en tiempos de la independencia, la intelectualidad criolla se apropió del pasado incaico y lo incorporó dentro de un discurso nacional independentista y anti español (Méndez 2000 y 2011, Thurner 2009, Ramón 2014). En respuesta a esto, a mediados del mismo siglo Bartolomé Herrera desarrolla una crítica a la idea de que la independencia del Perú equivalía a la “reconquista del imperio de los incas por los peruanos”. (Portocarrero & Oliart 1989). De acuerdo a la lectura de Herrera, la independencia y el nacimiento del Perú fue obra de los criollos, por lo cual la población indígena y más aún los incas no podían ser considerados propiamente como peruanos. De allí que equiparar al Perú con el imperio de los incas y por extensión, a los peruanos con los incas, era un malentendido que podía incluso amenazar los derechos de los criollos sobre el país. En una línea de pensamiento similar a inicios del siglo XX, José de La Riva Agüero valoró la grandiosidad del Estado inca pero no lo consideró como el origen o esencia del Perú; lugar que en su discurso, le correspondía a España. Así lo afirma al referirse a Francisco Pizarro como el verdadero creador del Perú (Riva Agüero 1960: 154-155).

¹⁵ Estos nuevos referentes estarían basados en el renovado discurso del mestizaje posterior a las migraciones del campo a la ciudad de mediados del siglo XX, y que han generado un nuevo tipo de cultura popular urbana, denominada de diferentes maneras en las últimas décadas: “chicha” en los 80, “chola” en el Perú de inicios del siglo XXI y caracterizada por ciertos valores como el individualismo y el emprendedurismo. Se trata de costumbres, personajes y símbolos tales como la gastronomía, la música, cocineros, deportistas y artistas destacados en el ámbito internacional, entre otros, que a través de iniciativas privadas y estatales han ingresado al imaginario popular. Estos referentes hoy en día cuentan con arreglos institucionales y organizativos de amplio alcance, producidos desde la capital, es decir, desde el centro del poder económico y simbólico del país. Uno de estos, tal vez el de mayor notoriedad, es la campaña «Marca Perú», en donde se ofrece una clara y fácilmente consumible síntesis de los mencionados referentes (gastronomía, música, artistas y otros), difundida a través de spots publicitarios, afiches, internet y otros recursos audiovisuales (Cánepa 2014) Una síntesis en la que personajes y referencias alusivas a lo andino tienen cierta presencia (Thurner 2009), pero donde el pasado incaico y los incas ya no parecen ser protagónicos.

prehispánico.¹⁶ Por tanto, si la cercanía que los peruanos construimos hoy en día con los incas se encuentra mediada por los varios factores mencionados —geográficos, étnico raciales, socioeconómicos— ¿podría ser la visualidad un factor adicional? Esto es, ¿las propias imágenes que representan el pasado incaico y que circulan en la sociedad también pueden constituir un factor que incide en nuestra percibida cercanía o distancia con este pasado?

Debemos constatar en primer lugar que los incas y en general el pasado incaico no tienen pocos referentes visuales, sino todo lo contrario: son más de cuatro siglos en los cuales han sido representados en diferentes soportes visuales. La producción de imágenes en torno a los incas tiene indudablemente raíces en tiempos pre coloniales (Cummins 2004), pero el cúmulo de las imágenes conocidas en soportes clásicos tales como pinturas, retratos, grabados, ilustraciones y otros nace el siglo XVI, continuando posteriormente con el arte colonial¹⁷ y republicano en sus múltiples variantes.

En el siglo XX, el pasado incaico pasó a materializarse masivamente por medio de ilustraciones en textos escolares, láminas escolares, suplementos educativos, comics, fanzines y luego a través de documentales y programas de televisión. A esto se suma la ejecución de una multitud de festividades populares donde se recuerda al inca, involucrando atuendos, repertorios y performance. De estas, tal vez la más conocida es el Inti Raymi, evento que como bien señala Marisol de La Cadena, en su forma moderna fue una creación de los indigenistas y neo indianistas cusqueños de la primera mitad del siglo XX (De La Cadena 2004: 186-187), y que ha contribuido a crear y/o reforzar imágenes populares sobre cómo eran los incas en términos visuales¹⁸. Estos eventos también se han convertido hoy en día en imágenes portátiles, a través de la fotografía y el video. De hecho, el Inti Raymi se transmite hoy todos los años el 24 de junio por el canal del estado.

En síntesis, los incas han sido convertidos hoy en día en una diversidad de productos visuales que circulan en distintos medios. Al hacer esto, los creadores de estos productos,

¹⁶ Esta nueva narrativa de lo prehispanico se refleja por ejemplo en el spot publicitario «Perú imperio de tesoros escondidos», el cual se describirá en detalle en el capítulo II.

¹⁷ De particular importancia son las pinturas donde se muestra la genealogía de los incas, mostrando la sucesión de los reyes incas desde Manco Capac hasta Atahualpa, continuando con los monarcas españoles. Este particular conjunto de representaciones visuales que en su momento constituyó un claro instrumento de poder será discutido en los capítulos II y III.

¹⁸ Por ejemplo, si bien los incas ya eran representados con cabello largo en parte de la iconografía colonial, en particular en las pinturas genealógicas del siglo XVIII, se puede decir que la celebración del Inti Raymi — donde el inca es representado con cabello largo desde 1944— ha contribuido a reforzar esta imagen que según los historiadores es errónea.

deliberada o espontáneamente y a su manera, han terminado incorporando a los incas en el marco de la cultura visual de nuestra época. Es de notar además que muchas de estas representaciones visuales tales como las ilustraciones en textos, láminas escolares o los documentales, al tener un fin deliberadamente pedagógico cuentan en principio con las propiedades para llegar a distintas audiencias a nivel nacional, transmitiendo ideas sobre quiénes eran los incas y qué deberían significar para nuestra identidad¹⁹. En ese sentido, habrían actuado —y continúan haciéndolo— como elementos disciplinantes de nuestra memoria histórica. Hoy en día existe una amplia visualidad e incluso «audio visualidad» — imágenes en movimiento, sonidos, incluso tactilidad— que construye nuestras ideas sobre quiénes eran los incas.

Tomando en cuenta esto, tiene sentido preguntarnos ¿Cuál es esta visualidad? ¿Cómo se produce, circula y de qué manera dialoga o entra en negociación con las ideas sobre la «identidad nacional», «lo nacional» y/o el «nosotros» que los peruanos construimos para establecer nuestra relación con el país? Estas interrogantes son la base de la exploración que propongo realizar en la presente investigación: el análisis de la relación entre las representaciones visuales contemporáneas de los incas y la forma en que venimos imaginando al Perú como nación.

Ilustraciones gráficas de incas

Dado que la visualidad en torno a los incas es tan amplia, era necesario enfocarse en un fragmento o parte de este conjunto para hacer viable el estudio. Al iniciar la investigación, pensé que el foco podían ser las producciones audiovisuales donde aparecían incas. Si bien eventualmente constataría que la producción estrictamente audiovisual en torno a los incas en la forma de películas de ficción e incluso documentales no es tan amplia comparada a otros soportes visuales, me llamaron la atención en particular dos spots publicitarios recientes donde se representaba el pasado incaico. El primero proveniente de un espacio estatal, PromPerú, titulado «Perú imperio de tesoros escondidos» del año 2012 y el segundo proveniente de la empresa privada, la campaña «momentos de oro» de AJEPERU, realizada por la empresa Circus Marketing el año 2014. Por la forma en que ambos productos representaban a los incas (épica la primera, cómica la segunda), además de constituir propuestas representativas contemporáneas, propias de la primera

¹⁹ Tanto las láminas escolares como los documentales —transmitidos por televisión de señal abierta o copiados en un DVD) son producidos para un público masivo, diseñados para ser portables y a su vez fácilmente accesibles para públicos de toda condición socioeconómica desde el punto de vista tecnológico y financiero.

década del siglo XXI, decidí en un primer momento tomar estos dos casos como objeto de estudio, complementado el acercamiento etnográfico mediante grupos focales realizados con población joven de Lima.²⁰

No obstante, durante la ejecución de los grupos focales encontré algo importante: los participantes referían en lo que eventualmente fue constituyéndose en una tendencia, que su forma de imaginar a los incas provenía casi en su totalidad de las ilustraciones plasmadas en textos y láminas durante su etapa escolar, y que prácticamente ese era su referente visual primordial sobre cómo eran. Casi nadie había visto el spot de Promperu y si bien la mayoría estaban familiarizados con el spot de AJE, lo comparaban con aquellas imágenes que recordaban del colegio. Este hallazgo constituyó en verdad el primer paso de mi aproximación etnográfica al tema, que sumado al poco éxito de mis intentos por aproximarme a los creadores y demás actores involucrados en los spots de AJE y PromPerú²¹, me llevaron a su vez a replantear y acotar el objeto específico de estudio. Si la evidencia empírica indicaba que la producción audiovisual sobre los incas no tenía tanta presencia en el imaginario de los jóvenes como aquellas ilustraciones plasmadas en las láminas y textos escolares, ¿Por qué no estudiar entonces esas ilustraciones?

Decidí entonces descartar los casos iniciales de análisis y acercarme a este nuevo ámbito, el de los dibujos o más bien, las ilustraciones gráficas²² de los incas en material impreso. No era una sorpresa absoluta lo encontrado en los grupos focales. Durante la etapa de diseño de la investigación había comenzado a recopilar el corpus de imágenes sobre los incas que ahora constituye el componente visual de esta tesis —y uno de los principales insumos—, el cual en un principio consistía principalmente de imágenes provenientes del internet. Este ejercicio inicial evidenció que con una búsqueda simple en google era posible acceder a una fuente inacabable de imágenes sobre incas, en su mayoría ilustraciones provenientes de material escaneado o digitales.

²⁰ Los criterios para la organización de los grupos focales se presentan en el acápite siguiente.

²¹ Llegué a contactarme con un involucrado en la campaña de Circus Marketing, pero luego de un primer intercambio de correos dejé de recibir respuesta. Con PromPerú no llegué a intentar oficialmente el acercamiento ya que para entonces había decidido cambiar el objeto específico del estudio.

²² José Antonio Ávalos me explicó la diferencia entre dibujo e ilustración gráfica. En sus palabras: «*La ilustración es una rama del diseño gráfico. Está más orientada a graficar como soporte para publicaciones editoriales y muchos rubros. El campo se ha vuelto amplio con la modernidad: arte conceptual para videojuegos, ilustraciones para cuentos online, aplicaciones para smartphones, ilustraciones divertidas para redes sociales, ilustraciones para publicaciones de ONG, comics para empresas importantes, etc. La diferencia [con el dibujo] es que es más comercial, muchas veces se hacen por encargo, aunque si hay suerte, te dejan ilustrar bajo propio criterio y cuando sucede eso, se disfruta más porque te dan libertad*» (Entrevista a José Antonio Ávalos 10/2014)

Lo que necesitaba ahora era centrarme en lo referido en los grupos focales, es decir, las ilustraciones que circulan principalmente en material de potencial uso pedagógico. Nótese que me refiero a material «de potencial uso pedagógico» y no solo a «material pedagógico» por una diferencia que considero existe entre ambos tipos. Por «material pedagógico» entiendo todo aquel material usado de forma oficial en el ámbito escolar, por ejemplo, textos escolares oficiales validados por el Ministerio de Educación, cuentos incluidos en el Plan Lector (PL)²³ y también láminas escolares las cuales son reconocidas como herramientas de aprendizaje en el Diseño Curricular Nacional o DCN (MINEDU 2009). No obstante, encontré que esta definición resultaba restrictiva, dado que incluso cuentos infantiles e historietas no incluidos en el plan lector pueden eventualmente ser recomendados por el docente para ser leídos fuera del aula. Se debe considerar además que los propios textos incluidos en el plan lector no necesariamente fueron elaborados originalmente para este programa del Ministerio de Educación²⁴.

Más aun, algunos jóvenes de los grupos focales refieren que en sus años de colegio no era extraño buscar imágenes o las propias láminas escaneadas por internet y usarlas en reemplazo de las láminas físicas para cumplir con la tarea. Esto complejiza aún más la naturaleza estrictamente «pedagógica» de una imagen ya que asumiendo de por sí que toda imagen es polisémica y que sus significados se definen principalmente por su uso y no necesariamente por la intencionalidad de su autor o del soporte en el cual aparecen, es comprensible que en la era de internet, de los memes y la proliferación descontrolada de imágenes, tanto la intencionalidad como los fines explícitos de estas se desdibujen aún más. Desde ese punto de vista, incluso las imágenes de incas en historietas, fanzines, dibujo aficionado u otros soportes colgadas en internet o escaneadas podrían ser «pedagógicas». Internet ha vuelto cada vez más borrosas las fronteras entre lo pedagógico y no pedagógico lo cual amplía el universo de la visualidad que busqué analizar.

²³ Según refiere el Ministerio de Educación en su web oficial, el plan lector (PL), instituido el año 2006 es «la estrategia pedagógica básica para promover, organizar y orientar la práctica de la lectura en los estudiantes de Educación Básica Regular. Consiste en la selección de 12 títulos que estudiantes y profesores deben leer durante el año, a razón de uno por mes.» Disponible en:

<<http://www.minedu.gob.pe/normatividad/directivas/DirNormasPlanLector.php>> Visitado en Febrero del 2015.

²⁴ Por ejemplo, un popular cuento incorporado en el PL, «cholito en la ciudad del río hablador» del autor Oscar Colchado fue publicado por primera vez el año 1995, once años antes del plan. Coincidiendo con la institucionalización de este plan, el 2006 salió una nueva edición ilustrada del cuento, publicada por la editorial Alfaguara. Algunos libros de Colchado han sido ilustrados también por Fernando Mamani.

Preferí por ello centrarme en aquellas imágenes «de potencial uso pedagógico». Esto continuaba refiriendo principalmente a las ilustraciones gráficas en textos y láminas escolares, pero abrió el marco también a las ilustraciones en cuentos infantiles, historietas y otros soportes. Internet fue clave en este proceso, ya que permitió comprobar que en efecto, varias web y blogs con pretendida finalidad pedagógica usaban indistintamente imágenes de incas provenientes de láminas escolares escaneadas —es decir, de material pedagógico formal— como también de historietas y fanzines, evidenciando que en efecto imágenes de toda procedencia pueden converger en la construcción de determinada intencionalidad pedagógica en algunos espacios virtuales.²⁵

Fue también por medio de internet que pude dar el siguiente paso en mi aproximación etnográfica: conocer a los creadores de estas imágenes. Fueron apareciendo nombres, espacios y redes que perfilaban un «campo» bastante dinámico e interrelacionado de personas dedicadas a dibujar y particularmente a dibujar incas. Fue así como llegué a contactarme primero con José Antonio «Toñito» Avalos, y por medio de él con Fernando Mamani. Ambos me ayudaron también a ubicar a Juan Carlos Silva y posteriormente José Antonio Avalos me facilitó el contacto con Johnny Rojas; todos dibujantes de oficio, dedicados hace años a la ilustración gráfica, con varios trabajos en soportes potencialmente pedagógicos, específicamente en láminas, textos escolares, cuentos e historietas y con el denominador común de que una parte importante de sus trabajos ha sido la ilustración de incas.

Establecido el contacto con estos artistas, me propuse explorar su trabajo en tres niveles. Primero, conocer la obra de cada autor, ubicándola en el marco de la visualidad que ya existe en torno a los incas, para lo cual fue fundamental el uso del corpus visual elaborado a lo largo la tesis²⁶. Segundo, explorar los diferentes discursos, dinámicas e interrelaciones (interacciones, redes, vínculos, etc.) que participan en la producción y circulación de sus creaciones visuales. Tercero, analizar sus discursos en torno a la relación entre incas y nación, vinculándolos con lo que se venía encontrando en los grupos focales con jóvenes. Estas tres inquietudes pueden considerarse como los objetivos específicos que guiaron la investigación.

²⁵ Por ejemplo, en este blog de corte pedagógico se pueden encontrar varias imágenes sin referencia: <<http://historiaenaccion3052.blogspot.com/2010/05/tema-8-educacion-y-moral-inca.html>>

²⁶ La metodología seguida para elaborar el corpus se describe en el siguiente acápite.

Hay un punto final a señalar ¿Por qué ilustradores y jóvenes en Lima Metropolitana y no en otra parte del país? Aparte de las limitaciones presupuestales y de tiempo que impidieron realizar un recojo de información fuera de la capital, asumí la premisa de que Lima es todavía un importante centro productor de sentidos en el país, sino el más importante por razones demográficas, económicas, políticas y socioculturales²⁷. Las formas en que se piensa y se proyecta al Perú desde Lima tienen tal preponderancia que a decir de algunos autores, refleja la permanencia de una relación centro-periferia entre «Lima» y «el interior» (Gonzales y Lévano 2001)²⁸, siendo aquí, por ejemplo, donde se concentran las principales empresas comunicacionales del país y los recursos tanto financieros como técnicos necesarios para desplegar con la máxima efectividad las estrategias comunicacionales de tales organizaciones a escala nacional.²⁹

Como veremos más adelante, el potencial que han tenido los ilustradores con los que conversé para proyectar su trabajo fuera de Lima sugiere que la producción visual originada en la capital tendría todavía un peso preponderante a nivel nacional. Esta premisa también explica la importancia que otorgué al imaginario de los jóvenes participantes de los grupos focales: se trata del imaginario de los limeños de hoy, de una generación que refleja los variados sentidos comunes en torno a los incas que circulan en la capital y que desde aquí se proyectan y dialogan con las del resto del país.

Consideraciones metodológicas

Antes de exponer la delimitación del campo de estudio y las técnicas de recojo de información, es preciso justificar el por qué abordar este tema desde la antropología visual. Hasta este punto queda claro que la imagen es central en el estudio, pero me

²⁷ Según el censo del 2007 solo en Lima vive cerca de un tercio de la población del país (INEI 2007). Hoy las proyecciones indican que se trata de más del 30% de los peruanos.

²⁸ Desde la perspectiva de las relaciones centro-periferia los centros de producción de sentido detentan la autoridad para fijar la narrativa histórica oficial, sometiendo a otras narrativas y discursos subalternos. Asumiendo que la visualidad es un insumo de estas narrativas oficiales también ocurriría lo mismo, pudiéndose establecer una diferencia entre visualidad oficial y visualidad subalterna. Si bien no entraré a desarrollar este tema por exceder los objetivos y casos definidos en la tesis, lo tomo en cuenta como premisa o supuesto sobre las relaciones que existirían dentro del país entre Lima como centro y «el interior» o «provincias» como periferia. Así, en teoría la visualidad sobre los incas producida en Lima sería «central» respecto de otra visualidad no limeña periférica, en la que la segunda es subalternizada en el proceso de construcción de una narrativa histórica oficial en este caso de tipo nacional. Con esto no asumo que se trate de algo estático, donde la visualidad central sea asimilada pasivamente por la periferia o incluso que sea impermeable ante la inserción de elementos periféricos. Todo lo contrario, la relación centro-periferia provoca dinámicas de resistencia, negociación, imitación y otras formas de interrelación y readaptación entre ambos polos, lo cual he podido observar al constatar que varios de los artistas clásicos y contemporáneos que han dibujado incas no han nacido en Lima y se inspiran en sus respectivos lugares de origen, aunque producen desde la capital.

²⁹ Por ejemplo, es en Lima donde se concibió la actual Marca Perú y el documental «Perú Nebraska»

interesa la imagen entendida en relación con la sociedad y los sistemas simbólicos de los cuales proviene. La antropología visual permite estudiar estas relaciones, en tanto problematiza a la imagen como un producto cultural que es moldeado por y a la vez moldea los imaginarios de las personas, incidiendo en la forma en que vemos y vivimos el mundo.

Como refiere Gisela Cánepa, al problematizar la imagen en tanto fenómeno sociocultural, la antropología visual invita a explorar: «...las condiciones sociales, tecnológicas y productivas en las que se producen y consumen imágenes, a través de las cuales se representa, clasifica, significa y experimenta visualmente el mundo, mediando de esa forma procesos constitutivos del mundo social y subjetivo» (Cánepa 2011: 32). Por su parte, Sara Pink señala que la interpretación de la visualidad en la antropología y otras disciplinas ha enfatizado cuatro áreas: 1) el contexto de producción de la imagen, 2) el contenido de la imagen, 3) el contexto y las subjetividades a través de las cuales es vista la imagen y 4) la materialidad y agencia de las imágenes. (Pink 2006: 31). Esta es la línea de investigación que he seguido en la tesis: ver la producción, el contenido, las subjetividades y la circulación de imágenes de incas en relación a los «procesos constitutivos del mundo social y subjetivo».

Una aproximación interesante en esta línea de investigación es el trabajo de Jhonathan Westin, cuyo objeto de estudio y metodología tiene algunos puntos en común con lo que propongo hacer. El autor realiza una etnografía de un estudio de imagen italiano —Studio Inlink Firenze— dedicado a producir representaciones visuales de diferentes periodos históricos (antigüedad, medioevo, etc). La aproximación de Westin se basa en la Teoría del Actor-Red (ANT)³⁰ para explicar la forma en que una idea sobre el pasado es transformada dentro del estudio y convertida en una representación visual concreta de ese pasado, a través de la red de actores y procesos al interior de la organización. Su análisis evidencia que la producción de la imagen en tanto objeto es resultado de la convergencia y negociación entre diferentes actores y criterios, que van desde lo científico (la arqueología, la historiografía) hasta lo artístico. El contexto de los significados y convenciones representativas también interviene en esta dinámica, de tal forma que la imagen termina siendo una construcción que emana de las tradiciones

³⁰ La Teoría del Actor-Red es una propuesta teórica de Bruno Latour, que propone analizar la creación de innovaciones, objetos, conocimiento y otros elementos de la vida social a través de redes de producción que enlazan a diversos actores tanto humanos como no humanos (las tecnologías en ésta teoría, tienen agencia).

representacionales de la sociedad; y que a su vez incide luego en éstas (Westin 2014: 147).

A diferencia de Westin, mi aproximación no se ha centrado en una organización productora de imágenes —organizaciones que al parecer no existen con las mismas características de Inlink Firenze en el Perú— y el entramado de actores en su interior, sino en el trabajo de una reducida parte de estos actores: los ilustradores. No obstante, considero que desde la perspectiva de los ilustradores es posible reconstruir las demás etapas de un proceso de producción de imágenes que en el caso peruano recae más en el trabajo de ilustradores independientes o *freelancers* que en organizaciones especializadas.³¹ Por ello, el material recogido en la tesis —las ilustraciones de incas— ha sido abordado metodológicamente en dos planos. Primero, en tanto objetos o artefactos culturales que nacen del lápiz, pincel o el tablero digital del autor, pero que al mismo tiempo provienen de la negociación con otros actores que participan de la producción y del entramado de sistemas simbólicos que operan en nuestra sociedad. Segundo, en tanto «retazos de visualidad»³² que representan una iconografía de particular significación para la imaginación colectiva sobre el pasado y sobre lo nacional. Se asumió que en ambos planos participan elementos artísticos y técnicos, pero también otros tales como la posición socioeconómica, el origen geográfico (ser de Lima o ser de provincias, ser costeño o ser de la sierra), la inclinación político-ideológica, e incluso —como veremos— las percepciones sobre la discriminación étnico racial; tanto de quienes intervienen en la creación de estas imágenes como de quienes las observan, por lo cual se decidió incluir tales elementos como parte de los temas a conversar con ilustradores y jóvenes.

Para ubicar a estos ilustradores y jóvenes se necesitó delimitar un campo de estudio. Diría más bien construir un campo de estudio, asumiendo que por más correspondiente que sea con fronteras geográficas o políticas «realmente existentes», el campo siempre es finalmente una creación, un artificio metodológico del antropólogo (Guber 2005). En mi caso, todo el proceso ya relatado de construcción del objeto específico de estudio también fue componiendo el campo, el cual en un inicio resultaba demasiado amplio por más que

³¹ Editoriales como Norma, Bruño, Santillana y otras, cuentan con un staff de ilustradores y procesos internos para la producción de imágenes a ser incluidas en los diferentes materiales que elaboran. No obstante, se trata de editoriales cuyo *core business* es la producción de diversas publicaciones, no de imágenes históricas. Por ello, no tienen que adscribirse necesariamente a los rigurosos y especializados criterios de producción de imagen que Westin encuentra en el caso de Inlink. De allí que recurran con frecuencia a la contratación de ilustradores *freelancers* que si bien son dirigidos por otros actores, tienen mayor libertad creativa en comparación a los del Estudio Inlink.

³² La expresión es mía, basándome en una idea planteada por Gubern (1976) que explico en el capítulo 1.

tomara a Lima como «límite». Para acotarlo me sirvió el aporte de George Marcus, quien propone pensar en la etnografía «multisituada» o «multilocal» como la respuesta metodológica a un mundo donde los sujetos están cada vez más insertados en el contexto de un sistema-mundo y donde por tanto, la construcción de las lógicas culturales locales se yuxtapone y dialoga con referentes mundiales (Marcus 1995: 96-97). Según el autor, este tipo de acercamiento etnográfico es pertinente para una variedad de líneas de investigación, ya sea «seguir a los objetos» —como pueden ser las ilustraciones— o «seguir la metáfora», es decir, rastrear la circulación de signos, símbolos y discursos significativos en la sociedad (1995: 106-108). En esta investigación se ha seguido ambas entradas ya que primero, las ilustraciones son finalmente objetos cuyos patrones de producción y circulación es posible identificar (como en efecto lo demuestra el trabajo de Westin); y segundo, aquello que la imagen representa —los incas y el pasado inca— es parte del bagaje simbólico de la sociedad peruana.

En base a estas consideraciones, el «campo» que se construyó para fines del estudio es el «círculo de ilustradores de incas de lima»³³. Un círculo que no existe en ningún lugar físico, que excede el trabajo de estos dibujantes (no solo se dedican a dibujar incas) y que incluso excede a los límites de Lima Metropolitana —en su interior intervienen personajes y redes que se encuentran fuera del país o de la ciudad, aunque la mayoría se sitúan en la capital—, pero cuya dinámica viva puede captarse a través de foros de internet, encuentros privados y públicos, presentaciones en ferias y eventos, el propio trabajo de los ilustradores que circula en diferentes medios visuales, etc. Este campo además no solo estaría compuesto por ilustradores, sino por un entramado de actores situados físicamente en múltiples lugares que incluye a aficionados, estudiantes de arte, diagramadores y diseñadores gráficos, las editoriales y sus agentes, incluyendo observadores que al inicio eran ajenos a este mundo como quien escribe.

Para desarrollar el acercamiento etnográfico a este campo se recurrió a tres técnicas de recojo de información: 1) la recopilación de fuentes documentales gráficas, 2) los grupos focales y 3) la entrevista en profundidad.

³³ La delimitación final de este campo fue producto de un proceso dialógico entre la información que fui recogiendo en los grupos focales, las conversaciones con los ilustradores y la forma en que imaginaba mi campo previamente a estos contactos. En un inicio consideraba que el campo era «el conjunto de la producción visual sobre incas en lima» y fue con esta idea que comencé a establecer los primeros contactos.

La primera técnica consistió en acopiar y organizar las imágenes sobre incas que circulan en diferentes soportes visuales. Se empezó juntando imágenes de internet, tratando de descubrir a los creadores detrás de las mismas. En este proceso, la dispersión visual en la que aparecen las imágenes de incas en internet —específicamente en google images— lentamente comenzó a tomar un orden. Existían nombres de artistas que se repetían, ilustraciones que ya era posible identificar con fecha y autor concreto y espacios virtuales donde estas creaciones no eran usadas tan solo como decoraciones anónimas sino exhibidas en sí mismas para ser comentadas por los usuarios. Este primer proceso exploratorio en la virtualidad permitió obtener las primeras imágenes que componen el corpus así como los contactos con quienes serían mis principales informantes durante la investigación: los ilustradores.

El primer contacto que establecí fue con José Antonio Ávalos, quien ofreció los primeros alcances sobre el trabajo de varios artistas reconocidos en el campo de las ilustraciones contemporáneas de incas, proporcionándome así pistas para continuar con el armado del corpus. La información que recibí de José Antonio no solo me permitió descubrir que en efecto se podía hablar de un «círculo de ilustradores de incas en lima», llevándome a delimitar finalmente el campo de estudio. También me permitió darle nombre y apellido a muchas de las imágenes que ya había recopilado y que permanecían anónimas, impulsándome además a complementar el corpus existente buscando imágenes de otras fuentes aparte del internet. Con este fin hice repetidas visitas al campo ferial amazonas en Barrios Altos y a las galerías de libros en las inmediaciones de los jirones Quilca y Camaná en el Cercado, buscando textos y suplementos escolares de las pasadas décadas, entre otras publicaciones donde pudiesen figurar ilustraciones de incas.

Fue así como di con textos escolares de Gustavo Pons Muzo (1961), Telmo Salinas (1961), Kauffman Doig (1973) y otros; así como textos contemporáneos de editoriales como Bruño (2007), Norma (2009) y Santillana (2011-2015) usados en la primera década del siglo XXI. Además de estos y otros textos pedagógicos se recopilaron también imágenes provenientes de diversas fuentes tales como cuentos, libros especializados, comics, fanzines, fotografías y revistas³⁴, aparte de las recogidas en internet. Con este nuevo flujo de datos y los aportes que recibí de los demás autores con los que conversé³⁵

³⁴ La relación completa del material visual recopilado se señala en el corpus de imágenes.

³⁵ Por ejemplo, un insumo fundamental fue el de Juan Carlos Silva quien me proporcionó su segundo libro titulado *Origen de los Incas, incary-Incarry*, donde compila «ilustraciones e historietas de los más grandes

vi que era realmente posible conformar un corpus histórico de imágenes de incas que no solo abarque las ilustraciones contemporáneas, sino que se remonte incluso hasta el siglo XVI. Se conformó entonces un corpus de 520 imágenes que constituye el principal insumo para el capítulo 3³⁶ y se adjunta a esta tesis. Se trata de una amplia selección de imágenes cronológicamente organizadas que no aspira a ser una síntesis total, tanto por la omisión de varias imágenes históricas como de aquellas que continúan creándose mientras esto se escribe³⁷. También debo reconocer la influencia que tuvo en la selección de imágenes la relación dialógica³⁸ que establecí con quienes participaron directa o indirectamente de mi aproximación etnográfica al tema. Creo además que el corpus, al constituir un registro documental sistematizado que da testimonio de una diversidad de representaciones visuales de incas ordenadas cronológicamente, aporta a la preservación de estas a largo plazo y puede ser útil como referencia o insumo para futuras investigaciones desde la antropología visual u otras disciplinas.³⁹

La segunda técnica empleada fue el grupo focal. La idea fue explorar mediante esta técnica el imaginario visual respecto de los incas y la nación en una selección aleatoria de jóvenes entre 17 y 24 años provenientes de los cinco niveles socioeconómicos (NSE) definidos por la APEIM^{40 41}, con el fin de recopilar evidencias empíricas sobre los sentidos

artistas peruanos», una selección de ilustraciones de incas realizadas por cuarenta y cuatro artistas gráficos nacionales. En los capítulos III y IV se detalla el trabajo de Silva y este importante aporte.

³⁶ Las 520 imágenes fueron codificadas y analizadas mediante el programa ATLAS.ti.

³⁷ Por ejemplo, el corpus incluye dieciséis imágenes de incas de la *Nueva Corónica* de Guamán Poma y cuatro de José Sabogal. Considerando que de las 398 ilustraciones de la obra de Guamán Poma, por lo menos la mitad son de incas; y que Sabogal tiene múltiples representaciones de incas entre pinturas, bocetos y murales —ciertamente más que cuatro—, la cantidad de obras seleccionadas de ambos autores parece en principio arbitraria. Sin embargo, en la selección se involucraron tres criterios: 1) no era práctico seleccionar y analizar una cantidad extremadamente grande de imágenes (puse como límite 500 que igual se pasó ligeramente), 2) incluir demasiadas imágenes de un mismo autor desequilibraría la selección, pero al mismo tiempo era necesario visibilizar a autores particularmente relevantes (caso de Guamán Poma) y 3) estaba limitado por la disponibilidad del material visual que pude recopilar, por lo cual tenía mayor cantidad de material de algunos autores y poco de otros (caso de Sabogal), aun con la exploración realizada en internet.

³⁸ Empleo la noción de relación dialógica en los términos planteados por Bruce Mannheim y Dennis Tedlock, quienes argumentan que las culturas «son continuamente producidas, reproducidas y revisadas mediante diálogos entre sus miembros. Los eventos culturales no son la suma de las acciones de sus participantes individuales [...], sino las escenas donde la cultura compartida emerge de la interacción» (Mannheim & Tedlock 1995: 02).

³⁹ Gisela Cánepa señala la existencia de varios corpus documentales de imágenes sobre el Perú y su pasado. Al respecto menciona que: «no solamente es necesario identificar estas fuentes de documentación, sino también invertir esfuerzos para preservarlas, sistematizarlas y hacerlas accesibles a los investigadores» (Cánepa 2011: 46). El corpus visual de esta tesis es un esfuerzo en esa línea de preservación y difusión.

⁴⁰ APEIM es la Asociación Peruana de Empresas de Investigación de Mercados. La organización define una fórmula estándar para medir los Niveles Socioeconómicos (NSE) la cual es tomada como referencia por las empresas de investigación de mercados y cuyas variables son actualizadas cada año. Para definir la población objetivo de los grupos focales incluidos en la investigación tomé como referencia los distritos donde se concentraba población de cada NSE según la fórmula de APEIM del año 2014 (APEIM 2014). La ficha técnica del estudio donde describo esta delimitación se presenta en el anexo 1.

comunes vigentes en la capital en torno a estos temas. Fueron un total de cinco grupos focales los que se realizaron, cada uno «representativo»⁴² de un NSE, lo cual permitió identificar tendencias comunes a todos los grupos —es decir a todos los NSE— e ideas que se enfatizan o sólo aparecen en algunos o uno solo de estos.

Si bien los consumidores inmediatos de ilustraciones de incas en láminas escolares o textos son los niños y adolescentes que aun cursan el colegio y en particular los de primer y segundo grado de secundaria (es en estos grados donde se toca el tema del incanato), lo interesante de explorar el imaginario visual sobre los incas en jóvenes entre 17 y 24 años —un rango de edad en el que se asume que están terminando o ya pasaron por la etapa escolar— es precisamente que no cuentan a la mano con los referentes visuales de las láminas, textos y demás insumos escolares donde se representa el pasado inca. Ante esta ausencia del referente visual inmediato, asumí que los jóvenes se verían impelidos a recordar a los incas en base a sus imágenes mentales, la visualidad más reciente a la que han tenido acceso y/o los discursos étnico raciales, de clase o de otro tipo que actualmente manejan; estableciéndose así una relación compleja entre memoria, imaginación y discurso que terminaría plasmándose en sus respuestas y en particular en su dibujos.

Los dibujos fueron un medio enriquecedor para explorar este imaginario visual. Se les pidió a los participantes dibujar a un inca para luego conversar sobre por qué lo habían dibujado de la forma en que lo hicieron. Esta dinámica se realizó al inicio de cada reunión, momento en el cual los jóvenes no estaban al tanto exactamente del tema a conversarse —se les informó que se conversaría sobre un tema social, pero no que se hablaría específicamente de incas o que se les pediría dibujar—, por lo cual tuvieron que recurrir a sus recuerdos e imaginación para plasmar sus dibujos. Tal uso del dibujo en tanto «técnica de elicitación», como lo traduce Julio Portocarrero a partir del vocablo anglosajón

⁴¹Para el reclutamiento de los participantes fui apoyado por la señora Miriam Salomé, quien buscó a los participantes según los distritos de procedencia que definí previamente para cada grupo focal (ver la ficha técnica en anexo 1). Aparte de verificar su procedencia distrital, para asegurar la coincidencia con cada NSE se realizó también un filtro básico consistente en preguntas sobre el acceso de la persona a bienes de tecnología digital y condiciones de vivienda. Esto brindó una mayor certeza de que los jóvenes seleccionados se correspondían con el NSE que se buscaba reflejar en cada grupo focal. Para la ejecución misma de los grupos focales fui apoyado por Kelly Gómez Perochena en los grupos A, B y E; y por Paula Germaná Cornejo en los grupos C y D. Las fichas de participantes de cada uno de estos cinco grupos focales pueden consultarse en el anexo 2, y la guía de grupo focal en el anexo 3.

⁴²Representativos entre comillas, ya que un grupo focal jamás será estadísticamente representativo, pero aun así puede reflejar —como efectivamente reflejaron estas sesiones— imaginarios concretos que estarían circulando en la calle, entre las personas de a pie; y cómo varían según la procedencia socioeconómica de cada quien.

elicit (Portocarrero 2011: 170), consiste en insertar el dibujo en el marco de una entrevista para « plasmar directamente », en el papel u otro soporte visual, determinados temas que pueden resultar abstractos o ambiguos si solo son explicados mediante la palabra.

El resultado de esta técnica fue la obtención de 29 ilustraciones « espontáneas » sobre incas, que también incorporé al corpus y me permitieron abordar luego en detalle las percepciones de los jóvenes sobre el pasado incaico. Luego de hablar de los incas se conversó sobre el Perú, sobre qué significaba para los participantes « ser peruanos », cómo imaginaban al Perú y qué relación veían entre el Perú y los incas. Para cerrar la reunión, se observó sus impresiones frente a tres representaciones visuales de incas que se mostraron con un proyector: los spots « Perú imperio de tesoros escondidos » y « momentos de oro » — los dos casos en los que originalmente pensé centrar el estudio — y una ilustración de un personaje inca recogida en internet (imagen 415 del corpus). Cada grupo focal duró alrededor de una hora y media, siendo registrado en archivo de audio y video para facilitar la transcripción.

La tercera técnica fue la entrevista en profundidad realizada con los ilustradores. Estas entrevistas se desarrollaron en más de una jornada y en diferentes escenarios — sus casas, lugares públicos, por internet —, convirtiéndose en algunos casos en observaciones participantes donde los objetos producidos por los artistas, sus ilustraciones originales en tinta y papel, también se hacían presentes. El fin de las entrevistas fue conocer desde la biografía de los ilustradores hasta el proceso de producción de sus productos visuales, las motivaciones detrás de su obra y la forma en que ésta circula una vez terminada. Se prestó particular atención a los discursos tanto sobre los incas como sobre la nación y el Perú, algo en lo que todos los entrevistados se exhibieron ampliamente reflejando que estos temas intervienen en diferentes niveles en la producción de su arte. Si bien se diseñó para ello una guía de entrevista⁴³, la aproximación con cada artista fue distinta y generó diferentes intercambios de información que describo en detalle en el capítulo IV.

Finalmente, el análisis de las imágenes recopiladas se juntó con el de las entrevistas, transcripciones de grupos focales y otros datos recopilados en el trabajo de campo. En este análisis conjunto se buscó identificar los discursos de nación de los entrevistados y establecer su relación con las imágenes de incas. Como contraste, un interesante estudio

⁴³ La guía de entrevista puede revisarse en el anexo 4.

de Lara Campos explora el uso de la imagen del indígena americano en la construcción de las narrativas nacionales en España y México (Campos 2010) a través de una metodología parcialmente similar a la mía. La autora recopila un corpus de imágenes⁴⁴ y lo analiza en función del contexto socio político en el que estas imágenes fueron producidas y usadas en ambos países. No obstante, su análisis no incluye los discursos o los imaginarios de nación de los productores y consumidores de este material visual; dato que era difícilmente accesible por tratarse de textos escolares de la década de los 40. El añadido de mi trabajo es poder conocer de primera mano tales discursos e imaginarios para el caso de las imágenes contemporáneas de incas, y poder ponerlos en diálogo con el análisis iconográfico. A esto me refiero con la idea de establecer la relación entre las imágenes de incas y los discursos de nación de los entrevistados.

En el caso peruano, una generalidad de autores (Cummins 2005, Thurner 2009, Ramón 2014) encuentra que la iconografía principalmente histórica referente a los incas ha constituido desde hace mucho tiempo y de diversas formas un insumo en la construcción de narrativas de la historia nacional, y por tanto, de regímenes sobre cómo imaginar al Perú y «sentirnos» peruanos. No obstante, las imágenes contemporáneas de los incas, la continuación si se quiere de la iconografía histórica estudiada por estos autores, yace todavía bastante inexplorada⁴⁵. Tiene sentido entonces preguntarnos por la forma en que la relación entre imágenes de incas e imaginario nacional se da hoy en día, más aun cuando para la antropología visual uno de los temas de interés centrales de la disciplina es la construcción de identidades colectivas a partir de los medios audiovisuales (Ardévol 1994: 26). Por ello, el análisis en conjunto de los discursos sobre incas y nación de los artistas y los jóvenes, realizado en el capítulo final de la tesis, es un intento de establecer esta relación entre identidad colectiva e imagen: conocer qué tan distantes, cercanos o indiferentes nos sentimos en tanto «peruanos» frente a los incas, al imaginarlos a partir de sus representaciones visuales. Creo que al problematizar estas distancias y cercanías frente al pasado incaico, mediadas por la imagen, se refleja una parte importante de cómo se viene imaginando parte del pasado y el presente de nuestra sociedad.

⁴⁴ La autora selecciona 60 imágenes provenientes de catorce manuales escolares, siete de México y siete de España; las cuales representan al «indio americano», principalmente el habitante del México precolombino.

⁴⁵ Autores como Carolyn Dean (2002) y Marisol de la Cadena (2004) abordan la representación contemporánea del Inti Raymi como colofón de sus respectivos estudios, pero salvo estas aproximaciones a la versión moderna de la fiesta incaica —que no se centran específicamente en la representación visual del Inca sino en la significación de la fiesta— no hay mayores aproximaciones a la iconografía contemporánea producida en torno al pasado incaico.

CAPITULO 1

LA IMAGEN Y LA IMAGINACIÓN DE LO NACIONAL

En la introducción se hizo referencia a la centralidad de las imágenes en el mundo contemporáneo y su rol en la construcción de imaginarios colectivos. En este capítulo explico por qué la imagen tiene tal centralidad y establezco los lineamientos teóricos que han orientado mi forma de mirar y analizar las imágenes de los incas a lo largo de la tesis. También se aborda el concepto de «nación», definiéndose la forma en que la imagen intervendría teóricamente en los procesos de construcción de ideas sobre lo nacional, lo cual es útil para analizar la relación entre las representaciones visuales de los incas y los «imaginarios nacionales» en el Perú.

1.1. Imagen, imagen icónica e imagen objeto.

Desde varias disciplinas hay consenso respecto de que las imágenes han acompañado a la humanidad durante toda su historia, siendo referentes mediante las cuales los pueblos han construido su comprensión del mundo (Burke 2005: 11, Mitchell 1986: 08). De igual forma, ahora reconocemos que la antropología siempre ha estado estudiando imágenes, propiciando en los antropólogos formas de mirarlas que se desprenden de los distintos enfoques teóricos mediante los cuales se han acercado a la realidad (Cánepa 2011: 05, Pink 2006: 21). Las imágenes son por tanto insumos imprescindibles en la aproximación antropológica a un grupo o sociedad.

¿Qué es una imagen? Antes de ofrecer una definición propia debo hacer referencia a lo señalado por Mitchell de que la propia noción de imagen se ha convertido hoy en día en un asunto a problematizar. Según Mitchell, nuestras nociones de qué es una imagen provendrían del uso de esta palabra al interior de determinados discursos institucionalizados en una variedad de disciplinas —la antropología es una de estas—, cada una de las cuales recoge su noción a partir de la que se maneja en otra (Mitchell 1986: 09). Esta idea de que hay «imágenes de la imagen», es decir, una variedad de nociones en torno a este fenómeno visual, sirve para advertir que la definición ofrecida aquí se amolda a las necesidades de una aproximación antropológica, pero no es la única definición posible.

Comenzaré con una noción expresada por Elisenda Árdevol. Refiriéndose a la fotografía y a la pintura, la autora sugiere que las imágenes serían: «una selección y una abstracción del entorno, una descontextualización de la inmediatez del momento» (Árdevol 2004: 19). Para graficar esta idea se puede poner como ejemplo la pintura o fotografía de un paisaje. Independientemente de los fines o el «estilo» de quien lo hace, fotografiar o pintar un paisaje es un intento del observador por «capturar» lo que ve, en este caso el paisaje ante sus ojos. No obstante, todo cuanto compone el paisaje —personas, infraestructura, campo, iluminación, acciones o eventos que acontecen— ocurre en el mismo momento en que está siendo observado, y cambia con cada microsegundo que pasa. Intentar capturarlo por tanto en la pintura o la fotografía supone una descontextualización del paisaje real que «ya pasó», ofreciendo en su lugar algo que *representa* a lo observado: la imagen. Esta imagen puede entonces transportarse y proyectarse en diferentes escenarios como representación del —o basada en el— paisaje original.

Como refleja este ejemplo, cualquiera sea la forma en que se producen las imágenes (dibujo, pintura, escultura, fotografía, cine) la agencia y por tanto la intencionalidad de quien las produce es también un componente de las mismas. (Berger 1975: 06). Por ejemplo, la fotografía del paisaje no representa la totalidad de ese paisaje, sino específicamente aquello que el fotógrafo consciente o inconscientemente seleccionó del entorno para incluirlo en su encuadre. Asimismo, en caso de la pintura, incluso si se trata de una pintura de estilo hiperrealista la obra resultante provendría de lo que el pintor ha deseado pintar del paisaje real. En ambos casos la mirada de los productores explica por qué la imagen es como es, pero si a esto añadimos que detrás de los productores pueden existir otros actores que regulan o dirigen la forma en que los productores han de crear sus imágenes, o que los observadores de las imágenes pueden también miraras y entenderlas a su manera, tenemos un complejo cruce de miradas que intervienen en la producción y la interpretación de toda imagen. Se trata además de una relación que se resignifica a través del tiempo, dado que en muchos casos los soportes visuales donde se aloja la imagen pueden mantenerse por generaciones, aun cuando el objeto que representan haya desaparecido (Berger 1974: 06)⁴⁶.

⁴⁶ Un ejemplo de esto son los innumerables huacos-retratos moche, representaciones de personas cuya identidad hoy desconocemos por completo. El huaco retrato como soporte plástico-visual ha persistido en el tiempo mientras que la memoria de las personas que originalmente representaban no.

En ese sentido, la imagen es un producto de la mirada y por tanto de la visión. Esta idea es desarrollada profusamente por Berger quien define a la imagen como: «una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos.» (Berger 1974: 06). El papel preponderante de la visión en la creación de la imagen se complejiza aún más si añadimos que en la visión también interviene nuestra imaginación. Esto lleva otra vez a lo planteado por Mitchell y señalado al inicio de este acápite: nuestras nociones de qué constituye una imagen también son imaginadas. Como indica el autor, los procesos mentales juegan un papel preponderante en la generación y recepción de la imagen, con lo cual se puede hablar de que las imágenes físicas de un objeto existen junto con imágenes mentales del mismo⁴⁷, en cuya interrelación se construye nuestra percepción de la imagen como un todo (Mitchell 1986: 09). Mitchell no considera necesariamente que la imagen mental preceda a la imagen física o sea más importante que ésta⁴⁸, pero la forma en que problematiza la relación entre ambas refleja que los diferentes «modos de ver» siempre surgen de una combinación entre imaginación y visión.

Estas aristas —intencionalidad, visión e imaginación— nos muestran que no puede haber un solo modo de ver o incluso imaginar una misma imagen, ésta puede tener múltiples significados dependiendo de las audiencias, y por tanto de los imaginarios que la observan. La otra arista que se abre con la problematización del imaginario es su estrecha relación con los sistemas simbólicos. En efecto, las diversas imágenes mentales que podemos tener sobre nosotros, los otros, o de ideas como lo bello, lo feo, lo bueno, lo malo etc.; se relacionan al lenguaje⁴⁹ y por tanto a determinados sistemas simbólicos dentro de los cuales nos manejamos. Los modos de ver por tanto también reflejan sujeción a estos sistemas simbólicos o «culturales» que el antropólogo puede develar en su exploración.

⁴⁷ La idea de que nuestra mente crea imágenes no es nueva, la encontramos por ejemplo en la semiótica de Saussure, quien al explicar el signo lingüístico propone que tanto el significante como el significado —los dos componentes del signo— son formas de representación mental interconectadas. El significante sería así una «imagen acústica», una imagen sensorial que representa la huella psíquica de los sonidos; mientras que el significado corresponde al concepto, el cual puede entenderse también como una imagen mental de aquello a lo que refiere el significante. (Saussure 1945: 91-92).

⁴⁸ La idea que propone el autor es más bien que la imagen mental se construye en relación a la imagen física. Es necesario «ver» algo, o la representación de algo, para imaginarlo y a su vez plasmarlo en una imagen física.

⁴⁹ Mitchell señala al respecto que más que hablar de imagen mental, deberíamos hablar de la imagen verbal. La mente no imagina completamente en abstracto, sino a través de la lengua en tanto código comunicacional imperante en la sociedad. De allí que podamos «imaginar pensamientos», una idea similar a la planteada por Saussure cuando define al significante como una imagen acústica.

Hasta aquí la imagen se entiende como producto de la interrelación entre al menos cuatro aristas: la intencionalidad, la visión, la imaginación y los sistemas simbólicos. Creo necesario sin embargo transitar de esta noción general sobre la imagen a una noción ajustada al tipo de imágenes que se analizarán en la tesis. Partiré de una referencia de Berger a que en su origen, las imágenes fueron creadas para «evocar la apariencia de algo ausente» (Berger 1974: 06). Este atributo de la imagen de «evocar una apariencia» recuerda a la forma en que Charles Sanders Peirce define a un ícono: un signo que representa o toma el lugar de un objeto porque «es similar» a su objeto. En sus palabras: «un signo puede ser icónico, es decir, puede representar a su objeto predominantemente por su similaridad, con prescindencia de su modo de ser» (Peirce 1986: 46). Las imágenes son para Peirce el primer tipo de signo icónico⁵⁰, en tanto mantienen una relación de semejanza directa con el objeto que representan, un parecido convencional con el mismo. Las pinturas, esculturas y en general los dibujos que «retratan» a su objeto —incluyendo por tanto a las ilustraciones— encajan en esta definición de la imagen en tanto signo icónico.

Un planteamiento que dialoga con esta conceptualización del ícono peirceano es el concepto de «imagen icónica» planteado por Román Gubern. Según el autor español, la imagen icónica es: «una modalidad de la comunicación visual que representa de manera plástico-simbólica, sobre un soporte físico, un fragmento del entorno óptico (precepto), o reproduce una representación mental visualizable (ideoescena), o una combinación de ambos, y que es susceptible de conservarse en el espacio y/o en el tiempo» (Gubern 1976: 48). El autor plantea además que las imágenes icónicas pueden ser de temporalidad fija, secuencial o móvil, reflejadas respectivamente en el dibujo, el cómic y el cine (Gubern 1976: 46).

Esta conceptualización de la imagen icónica planteada por Gubern se asemeja a la imagen como signo icónico de Pierce, principalmente en que ambas ideas se pueden materializar en dibujos e ilustraciones. El planteamiento de Gubern permite diferenciar además entre imágenes icónicas fijas y secuenciales, lo cual resulta útil para distinguir las ilustraciones individuales —escenas o retratos independientes— de las ilustraciones en comics o historietas; considerando que varias imágenes incluidas en esta tesis pertenecen a este segundo género visual. También rescato de Gubern la idea de las

⁵⁰ Peirce distingue tres tipos de signo icónico o *hipoíconos*: imágenes, diagramas y metáforas. (Peirce 1986: 46-47)

imágenes como «fragmentos del entorno óptico», para referirme a las imágenes de incas incluidas en esta tesis como fragmentos o «retazos» del universo visual existente en torno a los incas.

Un plano adicional que es importante delimitar teóricamente es el de la imagen en tanto objeto. Gran parte de las imágenes creadas por los ilustradores entrevistados fueron creadas como productos visuales, es decir, como mercancías, ya sea de forma independiente o como parte de otros productos (láminas escolares por ejemplo). Son o forman parte entonces de artículos portables y sujetos en principio a la lógica del mercado, a la ley de la oferta y la demanda. Esto remite a la reflexión de Walter Benjamin sobre el actual paradigma de la reproductibilidad técnica o mecánica del arte⁵¹. En principio, el dibujo es una forma de arte que aún hoy requiere destreza manual por parte de quien lo realiza, pero su transmisión ya no se da a través de la reproducción manual — el dibujo ya no suele ser copiado manualmente de un soporte a otro para ser reproducido— sino que es crecientemente masificado a través de las nuevas tecnologías de reproducción masiva.⁵²

De esta forma, los dibujos son sujetos también a la reproductibilidad técnica con lo que esto implica: la pérdida o ausencia del «aura»⁵³, su conversión en productos intercambiables y la obtención a cambio de una serie de propiedades que permiten su proyección en diferentes tipos de escenarios y para distintos tipos de públicos.⁵⁴ Si bien antes de la reproductibilidad técnica los dibujos ya funcionaban como mercancías, se puede decir que eran todavía mercancías irrepetibles y únicas. Con la reproductibilidad técnica, en cambio, se convierten en mercancías reproducidas masivamente lo cual

⁵¹ En inglés y algunas versiones en español, la noción de *technischen Reproduzierbarkeit* planteada por Benjamin, cuya traducción literal sería «reproductibilidad técnica», se traduce como «reproductibilidad mecánica» (mechanical reproduction). Me baso aquí en la traducción de la edición de Ítaca del año 2003.

⁵² De hecho, según Benjamin fue precisamente en la reproducción de dibujos o gráficas a través de litografías durante la primera mitad del siglo XIX, donde se manifestó primero —incluso antes del surgimiento del cine— el efecto revolucionario de la reproductibilidad técnica, gracias a las cuales las imágenes podían ahora «acompañar la vida cotidiana» (Benjamin 2003: 40)

⁵³ Para Benjamin el aura es: «un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía» (Benjamin 2003: 47). Se trata de aquello que brindaba al objeto de arte un valor como obra auténtica, única o irrepetible y que eventualmente se pierde con la reproducción técnica. Benjamin lo vincula con «el valor para el culto» de la obra que eventualmente ha ido cediendo paso a un «valor para la exhibición» (Benjamin 2003: 53).

⁵⁴ Una de estas propiedades por ejemplo es la tactilidad de la imagen. Basándose en lo planteado por Benjamin sobre la relación entre la reproducción técnica y la mirada distraída, Michael Taussig propone que las imágenes, liberadas del aura y reproducidas masivamente, adquieren una cualidad táctil y están constantemente «tocando» nuestra vista en la vida cotidiana, propiciando una conexión inconsciente con nuestros sentidos; siendo esto tan común que paradójicamente contribuye a que nuestra vista permanezca en un constante estado de distracción (Taussig 2000: 184). Es lo que explicaría, por ejemplo, que la propaganda visual de comida nos genere hambre, o la de entornos campestres nos generen ganas de salir de la ciudad.

facilita su rápida circulación y consumo, a la vez que las independiza de su creador y las hace seguir su propio camino, adquiriendo así una vida social, su propio valor de uso en el intercambio constante (Appadurai 1986: 24). En este punto, se puede hablar de la imagen-mercancía como una «cosa» que tiene una agencia en el mundo social. En otras palabras, la «imagen cosa» —por ejemplo una lámina escolar, o en una revista— entra en relación con las personas e interactúa con ellas, contribuyendo a moldear su mundo (Gell 1998: 17-18, Gosden 2005: 193).

La propiedad de la imagen como «cosa que circula» no anula determinado nivel de agencia de los productores, no significa que la intencionalidad de quienes dirigen la producción ya no importe⁵⁵ pero sugiere que independientemente de la finalidad establecida desde la producción y los efectos que esto puede tener en ciertas circunstancias, la imagen adquiere su verdadero valor y por tanto su poder en los variados usos a los que se ve sujeta en su proceso de circulación. Esto es válido para cualquier imagen incluyendo aquellas que nuestra sociedad considera como expresiones artísticas⁵⁶.

En suma, las imágenes de los incas serán abordadas en tanto manifestaciones visuales sujetas a la intencionalidad, la visión, la imaginación y los sistemas simbólicos; y en tanto objetos que tienen una vida social, cuya producción y dinámicas de circulación se deben entender en relación al contexto.

1.2. El análisis iconográfico

Al decir que las imágenes en tanto íconos «se parecen» o «se asemejan» a su objeto, es necesario reconocer que la propia semejanza es también una construcción social. Que una imagen evoque en mayor medida la apariencia del objeto que representa para un observador, no se debe a que sea necesariamente «más realista», sino a que se condice

⁵⁵ Como evidencian Catherine Lutz y Jane Collins (1993) para el caso de National Geographic, los productores de determinado producto visual pueden contar hoy en día con una serie de mecanismos y recursos sofisticados para definir cómo desean que su producto sea consumido y por quién desean que sea consumido. En el caso específico que las autoras estudian, las decisiones sobre cómo incorporar las fotografías en la revista National Geographic involucran todo un proceso de producción, selección y adaptación del material visual a ser incluido. Este proceso obedecería a una serie de criterios predefinidos, casi sistematizados con el fin de ofrecer cierta «experiencia sensorial» en el lector. Para Lutz y Collins la intencionalidad se manifiesta en que toda selección, modificación y encuadre de la fotografía en la revista obedece a una lógica o fin específico, sin dejarse nada al azar (Lutz y Collins 1993: 51-52).

⁵⁶ Según refieren Schneider y Wright, la antropología y el arte han arribado a cierto punto de convergencia reflejado en la emergencia de los estudios sobre «cultura visual», campo en el que crecientemente se estimula el análisis de la imagen en tanto «objeto social», de preferencia a través del método etnográfico (Schneider y Wright 2006: 19). Esto refleja que incluso la imagen «artística» debe ser entendida en función de las lógicas de producción y circulación ya descritas, en torno a un contexto específico.

con los códigos culturales que intervienen en la percepción de los observadores y que definen sus ideas sobre el parecido y la diferencia. Como señala Mannheim, incluso los iconos aparentemente más «naturales» están mediados por la convención social y se encuentran históricamente situados (Mannheim 1999: 107). Para aproximarme a estos códigos y convenciones culturales que gobiernan la forma en que interpretamos los significados de una imagen me basaré en el enfoque de análisis iconográfico de Erwin Panofsky y el enfoque semiológico de Roland Barthes. Considero que las propuestas de ambos autores tienen puntos en común y de contraste que son de utilidad para analizar el material visual recopilado.

El enfoque de Erwin Panofsky reconoce tres niveles en los cuales puede analizarse una obra de arte —y por extensión una imagen icónica—: 1) pre iconográfico, 2) iconográfico e 3) iconológico, de los cuales se abordarán los dos primeros⁵⁷. En el nivel pre iconográfico, Panofsky sugiere reconocer la representación de «formas puras» plasmadas en la obra, las mismas que portan «significaciones primarias». Estas significaciones primarias son lo que el autor denomina los *motivos artísticos* (Panofsky 1987: 48). Según Panofsky, algunos motivos pueden ser reconocibles por cualquier espectador —por ejemplo formas geométricas como triángulos o círculos, o formas humanas como un hombre o una mujer— pero otros requieren conocer algunas convenciones de donde se produce la visualidad, como por ejemplo una pirámide o un recipiente.

Hago sin embargo una salvedad frente a la conceptualización panofskiana de los motivos en tanto «formas puras», ya que en las imágenes que se analizarán, la mayoría de motivos constituyen convenciones representativas. Por ejemplo, en todas las representaciones de incas desde el siglo XVI hasta hoy en día, los personajes llevan un tocado sobre la cabeza. No obstante, existe amplia variabilidad en la representación pictórica de este tocado que remite a significados distintos: a veces es un turbante, otras veces es una corona, una cuerda —el *llauto*—, una vincha; y a esto se suma que el

⁵⁷ El nivel iconológico según Panofsky implica investigar «aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra» (Panofsky 1987: 49) Es decir, supone ver en la obra de un artista, el reflejo de la «mentalidad» de una época. Si bien he podido dar cuenta de los discursos que median el trabajo de los ilustradores entrevistados y que dan cuenta de sus ideas en torno, por ejemplo, a lo nacional, me parece arriesgado extrapolar tales ideas como si en efecto resumiesen la actual «mentalidad de la nación». Precisamente una de las premisas de mi trabajo es que los discursos de los jóvenes y los ilustradores evidencian parte de las ideas sobre lo nacional que vienen siendo negociadas en Lima, pero de ninguna manera son un reflejo absoluto de una «mentalidad básica» de la nación. Por ello, se ha prescindido del nivel de análisis iconológico en este trabajo.

espectador no siempre estará informado de lo que buscó plasmar el artista, por lo que interpretará el tocado de acuerdo a sus propios códigos.

Más complejo es el caso de otros motivos como el «cetro» del Inca, cuyo nombre y características son todavía parte de un debate académico. Es distinto decir que el cetro retratado es un «Topayauri» a decir que se trata del «Suntur Paucar», distinto también del «champi» o «Waman champi» (Ramos 2005: 26, Dean 2002: 122). Por supuesto que el objeto puede identificarse simplemente como un «cetro» compuesto de determinadas formas geométricas pero al hacerlo se está inmediatamente otorgando a este motivo un significado diferente o incompleto respecto del original. Por decirlo en términos de Barthes, estos motivos no solo denotan algo (un tocado, un cetro), sino que connotan un significado a ser descifrado por el espectador (Barthes 1986: 13-14). Si este ve una corona donde el artista había dibujado una vincha, la percepción inicial guiará su forma de interpretar la identidad del personaje retratado⁵⁸. Si el espectador luego intenta copiar la imagen, seguramente dibujará una corona en vez de la vincha plasmada por el artista original, llevando así a una modificación del motivo artístico.

Panofsky menciona que esto ocurre con frecuencia y es lo que provoca los cambios en las imágenes a través del tiempo, aunque lo señala en referencia al nivel iconográfico, respecto del significado del tema representado en la imagen. No obstante, si la representación de un tema cambia es porque los motivos artísticos también cambian, por lo cual es importante precisar los significados de estos en cada marco temporal. Se puede entender así qué contenidos específicos asociados a cada motivo se perdieron y cuáles continuaron a través de la historia. Como señala Krystof Makowski: «la identidad [de la imagen] se define generalmente por intermedio de detalles que a veces son mínimos y resultan difíciles de captar para el observador que desconoce el contexto cultural de la obra» (Makowski 2001: 345). Por ello, en el análisis pre iconográfico no solo se identificarán los motivos artísticos que componen la imagen del Inca, sino también el significado de los mismos en cada momento.

⁵⁸ Según Barthes el dibujo siempre es un mensaje codificado, es decir, siempre está connotando algo, no puede transmitir tan solo un mensaje denotativo como sí lo haría la fotografía: «la hechura de un dibujo es ya en sí misma una connotación (Barthes 1986: 40). El dibujo tendría naturaleza codificada por tres motivos: 1) no tiene un estado “natural propio”, por lo cual siempre es una copia del objeto que representa, realizada siguiendo los códigos de transposición vigentes en la sociedad, 2) provoca una separación entre significante y significado al no reproducir «todo» lo que existe o existió; y 3) debe ser aprendido, es una destreza (Barthes 1986: 39).

El segundo nivel de análisis planteado por Panofsky, denominado nivel iconográfico, supone analizar las «historias, temas o alegorías» sobre los cuales tratan las obras de arte, es decir, su significado. El análisis requiere identificar «colecciones o combinaciones de motivos» que componen el tema representado en la imagen y entender qué significan tales combinaciones para los espectadores de una sociedad, de acuerdo a las convenciones que manejan. Se asume entonces que los espectadores de una sociedad tendrían cercanía o «familiaridad» con determinadas colecciones de motivos, los cuales serían asociados con uno o más significados que no son inmediatamente visibles en la imagen, pero que subyacen en los códigos culturales de la sociedad de donde proviene la imagen (Panofsky 1979: 54).

Según Panofsky, «la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes» (1979: 50) y eso es precisamente lo que se busca hacer en este nivel de análisis: ofrecer una descripción y clasificación de las imágenes de incas que permita entender cómo han ido cambiando sus representaciones visuales a través del tiempo. Para ello, se ha buscado identificar las combinaciones de motivos que han definido al «personaje inca» como «tema, historia o alegoría» representacional en las imágenes respecto de determinado marco histórico.⁵⁹ En otras palabras, intento identificar cuáles son estas combinaciones de motivos por las cuales los observadores del pasado y del presente han podido decir que determinada imagen «es la imagen de un inca».

Mediante este análisis se han definido un conjunto de «tradiciones iconográficas» en las representaciones de incas, desde el siglo XVI hasta hoy en día. Las tradiciones iconográficas pueden entenderse como el conjunto de motivos que en determinado marco histórico han servido convencionalmente para significar un tema; y que sirven luego de base para formas representacionales posteriores. Defino entonces las tradiciones iconográficas de los incas como las diferentes formas en que estos personajes del pasado han sido representados en cada marco histórico-temporal, donde han prevalecido determinadas convenciones sobre cómo representarlos.

El surgimiento de cada tradición iconográfica no trae la desaparición completa de la anterior, ya que los motivos surgidos en el pasado continúan circulando en paralelo y pueden reinsertarse dentro de la tradición iconográfica vigente. Para brindar un ejemplo, a

⁵⁹ El personaje inca es el «tema» general que guía mi clasificación de las imágenes, aunque dentro del mismo también reconozco cuatro subtemas: el «Sapa Inca (o rey inca)», el «guerrero inca», la «pareja inca» y el «inca del pueblo». Explico esto en la introducción al capítulo III.

finales del siglo XVI se da la transición entre la representación de incas como personas desnudas o vestidas con cierto taparrabo y corona de plumas —representaciones estándares de americanos incluidas en los grabados europeos de la época— a su representación por medio de motivos que representan prendas andinas de la época. Esto no quita que bien entrado el siglo XVII aún existieran representaciones de incas que no incluían las prendas andinas y más bien continuaban mostrando la desnudez o el mismo conjunto de «taparrabo/corona de plumas» con los que eran representados un siglo antes⁶⁰. La desnudez y los taparrabos/coronas de plumas incluso regresan en algunas representaciones de incas del siglo XIX (ej. imagen 102 del corpus) y XX (ej. imagen 258 del corpus) por lo que no puede afirmarse que se trata de convenciones representativas «desaparecidas».

La aplicación de este esquema analítico en el capítulo III permite entender las diferentes etapas por las que han pasado las representaciones visuales de los incas desde el pasado hasta el día de hoy. Lo siguiente es definir elementos teóricos que permitan establecer un diálogo entre estos cambios en la iconografía y los cambios en la imaginación del «nosotros colectivo», específicamente de los discursos oficiales en torno al nosotros «nacional» que han circulado históricamente en el Perú.

1.3. Imagen y nación

Según Mitchell, hay un amplio e irresuelto debate en torno a la naturaleza de las imágenes, pero existe consenso respecto del extraordinario poder que tienen en nuestro mundo (Mitchell 1986: 7-8). La idea de que las imágenes tienen poder y que han sido empleadas —y seguirán siéndolo— como instrumentos al servicio del poder es efectivamente un terreno explorado por los estudios visuales e iconográficos⁶¹. Investigar esta relación entre visualidad y poder, según refiere Gisela Cánepa, requiere observar a las representaciones visuales en tanto tecnologías disciplinarias y en tanto reportorios enmarcados en regímenes performativos (Cánepa 2011: 13) impulsados desde espacios con determinadas cuotas de poder.

⁶⁰ Ver pág. 60-61

⁶¹ En el Perú se pueden mencionar por ejemplo los estudios de Thomas Cummins (1991, 1998, 2004) en torno a la iconografía inca prehispánica y colonial, Deborah Poole respecto de las cartas de visita entre finales del siglo XIX e inicios del XX (Poole) o el trabajo más reciente de Leopoldo Lituma respecto del uso de la imagen de Túpac Amaru II durante el gobierno militar en los años 70 (Lituma 2011); todos centrados en la relación entre imagen y poder.

En efecto, si antes del estado nacional moderno, «la iconografía era importante [...] porque las imágenes eran un medio de adoctrinamiento en el sentido original del término» (Burke 2005: 61), en el marco del Estado-nación este uso adoctrinador y disciplinante de la imagen se habría ampliado e incluso sofisticado. Hoy en día se debe reconocer además que no solo los espacios estatales recurren a imágenes con fines de adoctrinamiento, sino también la empresa privada —desde la pequeña empresa hasta la gran corporación— ya sea por su cuenta o junto con el aparato público, ensanchándose así los espacios de producción de sentido que podemos considerar «oficiales».⁶²

Ahora bien, ¿adoctrinar sobre qué? Desde el origen de los estados-nacionales modernos, es claro el uso político de las imágenes para representar la idea de «nación», el «nosotros nacional»; un concepto esencialmente problemático en tanto abstracto y ambiguo⁶³ pero que gracias a la imagen es transmitido de forma fácil y accesible al conjunto de la población. La idea de lo nacional constituye hoy un poderoso movilizador de conciencias y agendas políticas en casi todo el mundo, siendo innegable el rol de la imagen en este proceso.

Para Anderson la nación es: «una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana» (Anderson 1993: 23). Se trata de una ficción construida políticamente, un «artefacto cultural» que perfila fronteras artificiales, límites que rebasan los de las comunidades locales, pero que son imaginados por estas comunidades como algo natural y que los lleva a reconocer a otros grupos dentro de tales límites como parte de un «nosotros». Por supuesto que estos límites y conexiones no existen naturalmente, pero se vuelven reales en la medida que la idea de nación es asumida como verdadera por las personas. La idea de nación cumple así una función social clave al desarrollar

⁶² Tal vez el ejemplo más claro del ensanchamiento de los espacios oficiales de producción de sentidos es el surgimiento del nation—branding o «marca país», la estrategia de posicionar competitivamente a un país en el mundo. Para desarrollar una Marca País, el estado y la empresa trabajan en conjunto, como en efecto ocurrió en el caso de la Marca Perú según lo estudiado por Gisela Cánepa. Aquí, el gobierno del Perú solicitó los servicios de una empresa de marketing, desarrollando en conjunto el concepto final de la marca y los productos con los que comenzó a promocionarse, entre los cuales destaca el documental «Perú Nebraska» (Cánepa 2014: 219). Desde esta perspectiva, la Marca Perú en sí misma puede entenderse como un espacio oficial de producción de sentidos, donde confluye la agencia del estado y de determinados actores del sector privado.

⁶³ Dependiendo de las sociedades las personas pueden definir su idea de nación en alusión a diferentes elementos: la imaginación de una historia en común, de costumbres comunes, un fenotipo o una lengua común, entre otros. Es por ello que no existe una única forma estándar o universal de nación que pueda sintetizar a qué se refiere el concepto en todo tipo de escenario. Las variadas diferencias a nivel global sobre este concepto revela que se privilegia uno o más de estos marcadores.

sentidos de pertenencia colectiva entendidos casi como naturales o inherentes al individuo.

Una propiedad particular de las naciones es que no pueden “tocarse” o “verse” sin más, sino que requieren de determinados símbolos para poder proyectarse ante los espectadores como una realidad concreta. De allí que en el proceso de construcción de las naciones los referentes visuales han jugado un papel clave: desde la elaboración de banderas, escudos hasta los himnos nacionales y la puesta en escena de marchas militares. Anderson enfatiza por ejemplo el rol de la imprenta y de la literatura en este proceso, al haber sido un vehículo clave en la fijación de las llamadas lenguas oficiales y relatos colectivos en los países europeos por lo menos desde el siglo XVI.

El autor también llama la atención sobre la importancia de los mapas, los museos y el censo en el proceso de fijación de límites nacionales. El mapa no solo brinda nociones geográficas sobre el territorio que conforma el colectivo nacional o que permite al observador ubicarse en él, sino que en tanto imagen, se termina convirtiendo en una representación icónica del país, un símbolo más de la nación junto con el escudo y la bandera. En el caso de los museos, se trata de instituciones que a través de la exhibición ordenada del patrimonio en un lugar físico se constituyen en «espacios de representación cultural, generadores de memoria e identidad y, por tanto, esferas de poder» (Borea 2006: 133). En ese sentido, los museos nacionales relatan, por medio de los referentes visuales que exhiben, una historia cuyo fin es generar «memoria e identidad nacional», siendo un reflejo por tanto de determinada narrativa histórica oficial sobre cómo debe pensarse el nosotros colectivo.

Estas ideas en torno al mapa y al museo permiten distinguir dos formas en que la imagen participa o es deliberadamente usada para la construcción de un «nosotros nacional»: primero, como símbolos proyectados o promovidos en el espacio público, a través de diferentes canales institucionales. Segundo, como insumo de las narrativas históricas de nación a través de las cuales se imagina el pasado y la trayectoria de ese «nosotros nacional».

Respecto de lo primero, los principales referentes visuales que la generalidad de una sociedad reconoce en el espacio público como representaciones de la nación son los llamados «símbolos nacionales», tales como banderas, escudos, héroes, el mismo mapa, los monumentos públicos entre otros referentes visuales, que funcionan como

instrumentos a través de los cuales se disciplina a las personas a imaginar su pertenencia a un «nosotros» nacional (Dietler 1998: 84).⁶⁴ Estos símbolos nacionales están presentes de diferentes maneras en el espacio público. Por ejemplo en el caso de Lima, la estatua de Manco Cápac en el distrito de la Victoria⁶⁵ en tanto constituye un monumento público respaldado en su momento desde espacios oficiales del poder —y desde donde se articuló un discurso nacional para justificar su presencia en la ciudad— como también desde la propia ciudadanía (Ramón 2014: 82) puede considerarse como un símbolo que transmite determinado mensaje sobre lo nacional.⁶⁶

En general, los monumentos públicos que representan héroes, sucesos, personajes o alegorías nacionales «oficiales» constituyen símbolos nacionales inmediatamente visibles, pero no son los únicos y su visibilidad tampoco asegura que sean del todo efectivos. Hoy en día, la portabilidad de la imagen ha generado nuevos tipos de símbolos nacionales contenidos en video o incluso eslóganes que circulan velozmente en una versión ampliada del espacio público que incluye la virtualidad. Es el caso por ejemplo del slogan de «Marca Perú» que sin ser un monumento, es tal vez mucho más visible en el espacio público que la propia estatua de Manco Capac.

A esto se añade que los símbolos nacionales provienen de decisiones de corte político, emanadas desde espacios y actores con poder para nominar e indicativos de determinadas agendas sobre cómo se desea representar al Perú. Por ello, la mayor o menor visibilidad de estos símbolos no implica que sean inmediatamente aceptados. Como señala Rosales para el caso de las representaciones visuales de Miguel Grau y Túpac Amaru II —ampliamente difundidas en colegios, por ejemplo— incluso los héroes se encuentran en una posición que está siendo constantemente renegociada con los imaginarios colectivos dado que pueden encarnar distintos proyectos de nación, lo cual incide en la forma en que estos héroes son representados visualmente y usados como recursos pedagógicos (Rosales 2014: 103). Esto es relevante especialmente para el análisis de los trabajos de José Antonio Ávalos y Jhonny Rojas, dado que de los cuatro

⁶⁴ Históricamente la mayoría de estos símbolos nacionales fueron creados por el Estado-nación moderno. No obstante, hoy en día el Estado ha dejado de ser el exclusivo productor de sentidos, como ya se explicó previamente.

⁶⁵ Vuelvo a referirme a este monumento en el capítulo III.

⁶⁶ Hoy en día la estatua también se puede considerar como parte de un recorrido museológico, por el proyecto de «museo a cielo abierto» que se viene edificando alrededor de la estatua desde el año 2013. Esto afirmaría aún más el valor de la estatua como símbolo nacional y a la vez como el insumo de una narrativa nacional histórica.

artistas entrevistados, son ellos quienes han producido una mayor cantidad de ilustraciones de incas para material pedagógico que puede considerarse oficial.

Respecto de lo segundo, he vinculado a los museos con el concepto de «narrativas de nación» debido a la finalidad de estos espacios: presentar por medio de la exhibición una narrativa, es decir, un relato estructurado del origen y la trayectoria del «nosotros nacional», permitiendo que los individuos imaginen un pasado colectivo y establezcan su relación con el mismo. El concepto mismo de «narrativas» proviene de lo planteado por Homi Bhabha quien argumenta que no existe un solo e inamovible relato sobre el nosotros nacional, incluso desde los espacios oficiales de producción de sentido. Todo lo contrario, lo que podemos llamar la «historia nacional oficial» está en constante redefinición y recreación por distintos actores con variados grados de poder⁶⁷ que tejen los entramados de esa historia, así como la coyuntura particular en la que se vive (Bhabha 2000: 211)

El papel de la imagen en estas narrativas es fundamental, ya que les brinda un soporte y las puede representar visualmente. La imagen como soporte de las narrativas nacionales se puede observar por ejemplo en los libros escolares de historia. Estos textos recurren a ilustraciones originales —hechas para el mismo libro— o recopiladas de los referentes iconográficos existentes, con el fin de facilitar la transmisión de un discurso histórico a las nuevas generaciones. Los estudios de Campos (2010) y Rosales (2014) dan cuenta de este uso de la imagen en textos escolares para temas distintos, en el caso de Campos la figura del indígena americano en España y México; y en Rosales la figura de dos héroes nacionales peruanos como Túpac Amaru y Grau.

De otro lado, existe un género especial de imágenes que «sintetizan visualmente» una narrativa nacional. Ejemplos de este tipo de imágenes en el Perú son las pinturas de la «genealogía peruana» del siglo XIX, basadas en las pinturas de «efigies» del siglo XVIII⁶⁸.

⁶⁷ Estos actores ya no son solamente de corte local, sino que hoy más que nunca, provienen también de distintos espacios o lugares externos al de la imaginada colectividad nacional. En este marco, la globalización genera un reto para las tradicionales narrativas de nación, impulsándolas a reinvertirse y añadir elementos que puedan ponerlas en sintonía o armonía con las otras colectividades nacionales de la era global. Asimismo, el proceso creciente de democratización ha facilitado que en las propias colectividades nacionales, aparezcan nuevos espacios —espacios «intersticiales»— o actores productores de tales narrativas nacionales, o que han acumulado determinado poder para sentar sus propias reseñas de lo nacional. Las narrativas nacionales por tanto siguen produciéndose desde determinados espacios de poder pero cada vez más imbricados en una lógica global. (Bhabha 2000: 211)

⁶⁸ En las genealogías del siglo XVIII el tipo más común de pintura representaba la sucesión de los reyes incas, desde Manco Cápac hasta Atahualpa, este último sucedido a su vez por los reyes españoles. En el siglo XIX

Como bien sostiene Mark Thurner, los cambios en estas representaciones pictóricas de las sucesiones de gobernantes durante el siglo XIX son expresiones de los cambios en la periodización de la historia peruana. Así, al producirse la «narrativa maestra» que separa a la historia nacional en tres momentos: la antigüedad prehispánica, la época virreinal y el Perú republicano tanto los incas como los monarcas españoles, sus virreyes y los gobernantes republicanos—donde unos suceden a otros— terminan «peruanizados» y convertidos en personajes del gran relato de la «nación peruana», trasladándose esto a las imágenes donde aparecen representados los tres periodos en armónica sucesión, como alegoría de la historia nacional. (Thurner 2009: 430).

Un ejemplo más contemporáneo de imágenes que condensan narrativas nacionales son las láminas escolares, siguiendo lo encontrado por Ricardo Guerrero quien analiza una selección de láminas de la empresa Huascarán (Guerrero 2012). En efecto, en la propia selección de láminas de tres empresas recopiladas para esta tesis, se observan varias «micro narrativas» visuales, apoyadas por texto y que en conjunto arman una narrativa mayor de episodios históricos de la nación, en este caso de la «época inca». Lo interesante de tales narrativas visuales es que transmiten parte de la historia oficial, pero no provienen de un espacio estatal sino de la empresa privada, y los ilustradores —junto con los demás actores que participan en ello, asumiendo lo evidenciado por Westin— tienen su propia manera de comprender las narrativas que contribuyen a elaborar. Por ejemplo, entre los artistas entrevistados, Fernando Mamani es quien expresa de manera más clara una lectura particular de la historia nacional desde el periodo prehispánico, su propia narrativa, que es incorporada luego en diferentes grados en su trabajo.

Hasta aquí se puede proponer que los procesos de construcción de «identificaciones» de tipo nacional entre las personas estarían mediados en distintos grados por imágenes: ya sea imágenes que funcionan como símbolos nacionales o imágenes que constituyen en sí mismas expresiones de una narrativa nacional (caso de los cuadros genealógicos, los murales alegóricos o las láminas escolares); y cuya circulación es promovida en el espacio público por diferentes actores estatales y particulares con el poder para ello. Nótese que hablo de «identificaciones» de tipo nacional y no de «identidad» nacional, debido a lo problemática que resulta esta última expresión como lo hacen notar Rogers Brubaker y Frederick Cooper. Los autores sugieren que la noción de «identidad» es tan

esta imagen es tomada como base aunque con variaciones: en algunas se suprimen a los reyes españoles después de los incas, quienes son reemplazados por los gobernantes republicanos (Thurner 2009: 440).

amplia y ambigua, que no resulta una categoría eficiente de análisis. En contraste, la «identificación» es un proceso que resulta más concreto y visible, dado que «es intrínseca a la vida social, mientras que la “identidad” en el sentido fuerte no lo es» (2006: 42). Las identificaciones de tipo nacional serían por tanto circunstanciales y contextuales.

Si bien Brubaker y Cooper caracterizan al Estado como un poderoso «identificador», al mismo tiempo argumentan que no puede crear en la práctica «identidades» fuertes o monolíticas (Brubaker y Cooper 2006: 44). Según los autores, los actores estatales intentan imponer sus categorías a través de los recursos simbólicos y materiales de los que disponen, pero esto siempre entra en negociación con los imaginarios de la gente. Además, se debe reconocer que el Estado no es un ente monolítico, sino el resultado de diferentes individuos y agencias a veces con miradas contrapuestas sobre qué define la identidad nacional y con diferentes grados de poder para hacer prevalecer sus respectivas miradas. En esta tesis, por ejemplo, se ha tomado como referencia parte de los discursos nacionales y narrativas históricas promovidas desde el Ministerio de Educación y PROMPERU, pero no son los únicos espacios estatales donde se producen estos discursos y narrativas.

No obstante, queda claro que ya sea desde los diferentes espacios estatales o desde la empresa privada, las imágenes son parte de los recursos simbólicos y materiales con los que cuentan estos espacios de poder. Como indica Burke: «el nacionalismo resulta relativamente fácil de expresar en imágenes, tanto si estas caricaturizan a los extranjeros [...], como si celebran los grandes acontecimientos de la historia de una nación» (Burke 2005: 82). Por ello, es pertinente explorar si los procesos de identificación de tipo nacional de las personas, tales como los que se verán en esta tesis, proceden en parte de los lugares que las representaciones visuales de lo nacional ocupan en sus imaginarios. Algunas de estas representaciones tendrán eventualmente más poder que otras, y por tanto mayor participación en los discursos de nación. ¿Qué ocurre entonces con las imágenes de los incas? En este nivel teórico se puede problematizar de qué manera las representaciones visuales de los incas participan de los imaginarios sobre lo nacional; y por tanto, de los procesos de identificación individual y colectiva.

En resumen, en este capítulo se han establecido tres lineamientos teóricos: 1) se ha definido a la imagen desde una mirada propia de la antropología visual y adaptada al tipo de imágenes que se abordaran en la tesis. 2) Se ha establecido también el método de

análisis iconográfico de Erwin Panofsky, el cual se usará para analizar el material del corpus de imágenes. 3) Finalmente, se ha señalado de qué manera se entiende la relación entre imagen y nación, lo cual se incorporará al análisis de las creaciones y los discursos de los entrevistados.

A continuación haremos una revisión histórica de la relación entre los incas y los discursos oficiales de nación en el Perú. Se trata de mi propia narrativa, basada en diversas fuentes historiográficas, sobre los varios lugares que habrían ocupado los incas en los imaginarios colectivos desde el siglo XVI hasta hoy en día.



CAPITULO 2

EL PASADO INCAICO EN LAS NARRATIVAS SOBRE LA NACIÓN PERUANA

Los incas están imbricados en la conciencia de todo peruano, cualquier sea la postura que tengamos frente a ellos: cercanía, distancia, afinidad, rechazo, indiferencia etc. Estas posturas en torno a los incas, en principio subjetivas, también participaron en la construcción de ideas sobre la nación peruana, e influyeron en las varias formas en que el pasado incaico fue incorporado dentro de las narrativas oficiales vigentes en diferentes momentos de nuestra historia.

En este capítulo se explora históricamente las formas en que los incas fueron incluidos dentro de las narrativas nacionales en el Perú. Una historia en la cual el pasado incaico fue rechazado en algunos momentos, y en otros elevado como eje central del «nosotros nacional». En general, la exploración abarca un periodo que va desde el siglo XVI hasta el siglo XXI, encontrándose un ciclo caracterizado por seis lugares que el pasado inca habría ocupado en las narrativas históricas: 1) la idealización y la represión, 2) la utilidad ambivalente, 3) la revalorización, 4) la popularización y finalmente 5) la reconfiguración.

2.1. Antecedentes coloniales: idealización y represión.

Dado que el «Perú» como concepto nace con la invasión europea del siglo XVI, el conjunto del periodo comprendido entre este siglo y por lo menos el siglo XVIII, constituye el largo proceso de conversión de este concepto, en principio tan solo una etiqueta geográfica, en una idea primero de «reino» (Neira 2005: 105) y posteriormente de país y colectivo social.

El imperio incaico en tanto realidad socio política habría sido fundamental para la definición de este concepto, incluso para el propio poder ibérico de estos tempranos años. Así, de acuerdo a Waldemar Espinoza, los cronistas de los primeros años —en especial Pedro Cieza de León— reconocen el papel de los incas como organizadores del territorio para la conformación del nuevo régimen español (Espinoza 1997: 20-21), así como su importancia en tanto referentes de buen gobierno para las poblaciones andinas, al punto que Cieza, por ejemplo, los equipara con los antiguos romanos (Someda 2009: 41). Son los incas y su imperio, por tanto, los referentes de autoridad sobre los cuales se asienta el poder colonial hispánico en los tempranos años, facilitando la incorporación de sus instituciones de gobierno y de organización económica. Aun así, ya desde la segunda

mitad del siglo XVI, esta imagen «positiva» del incario producida por algunos de los primeros cronistas fue contestada por los llamados cronistas toledanos, quienes a través de sus escritos, impulsados por el propio régimen colonial, describieron a los incas y a su imperio como opresores que merecían ser conquistados (Baudin 1970: 35-37)⁶⁹. Se aprecia entonces que ya desde estos años, cuando aún no puede hablarse propiamente de “naciones” o “referentes nacionales” —nociones que no eran parte del horizonte mental de la época—, el papel del pasado incaico en el presente colonial era claramente un tema de debate, situación que se refleja en las narrativas históricas de la época.

De alguna manera, el régimen colonial dirigido desde Lima, fue consciente de la fuerza movilizadora que una idealización del pasado incaico podía tener en los imaginarios de la población, específicamente de la mayoritaria población indígena. Esto explicaría por qué el régimen del Virrey Toledo promovió e incluso solventó la creación de narrativas históricas donde se satanizara al pasado incaico. También explica las tensiones que rodeaban la representación del pasado incaico en fiestas cristianas oficiales como el Corpus Christi, donde las autoridades españolas impulsaban la escenificación de danzas y simbología incaica como alegoría del sometimiento de los andinos al poder de la corona y la iglesia, pero donde al mismo tiempo existían dudas de que estas representaciones escondiesen una secreta devoción a la antigua autoridad y religiosidad incaica (Dean 2002: 54).

Es comprensible por tanto que uno de los primeros referentes «proto-nacionales» surgidos en el territorio del entonces Virreinato del Perú fuera el llamado «movimiento nacional inca»⁷⁰ expresado por la aristocracia indígena colonial durante el siglo XVIII; el siglo de las luces, época en la que las ideas liberales ya iban perfilando las bases para la cristalización de las ideas de nación. El nacionalismo inca del siglo XVIII se habría sustentado en una idealización del pasado incaico proveniente de varias fuentes, principalmente de la literatura y específicamente de los *Comentarios Reales de los Incas* del Inca Garcilaso de la Vega, lo cual refieren Flores Galindo, Manuel Burga y otros autores. Las pinturas y otras evidencias iconográficas de la época reflejan tal idealización, caso de los retratos donde los curacas aparecían representados con atuendos y símbolos

⁶⁹ Por ejemplo, José de Acosta, quien en su “Historia Natural y Moral de las indias” considera el régimen incaico como pagano y tiránico, siendo la conquista algo necesario para liberar a la población andina de su opresión y paganismo.

⁷⁰ El concepto fue propuesto originalmente por John Rowe. Según Cecilia Méndez: «Este movimiento implicó el resurgimiento y la reelaboración de diversas tradiciones incas y se plasmó en el teatro, la pintura, el vestido, y otras representaciones artísticas» (Méndez 2000: 31)

de poder incas⁷¹. En la línea de lo planteado por Benedict Anderson respecto del papel crucial de la imprenta, la ávida lectura de los Comentarios Reales, libro impreso en Europa en el siglo XVII y ampliamente disponible en el Perú a partir del siglo XVIII, cuya versión de la historia incaica hoy sabemos tiene más de ficción que de historia (Rostworowski 1999: 37), habría despertado la imaginación y el sentido de pertenencia a un «nosotros» entre diversos sectores de la sociedad colonial; en particular entre la aristocracia indígena cusqueña cuyos miembros remontaban su ascendencia a la antigua elite incaica (Flores 2005: 118).

En ese sentido, Flores Galindo conecta la lectura del libro de Garcilaso y el desarrollo de una iconografía propia de las elites indígenas coloniales, con determinados proyectos nacionales o mesiánicos que precisamente surgen en el siglo XVIII, encabezados por personajes que provenían de una u otra forma de la aristocracia indígena colonial. Así, tanto Juan Santos Atahualpa como José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru II, quienes iniciaron rebeliones contra la autoridad hispánica en la primera y la segunda mitad del siglo XVIII respectivamente, habrían llegado a desarrollar algún tipo de proyecto nacional basado en una idealización del pasado incaico, enarbolando eventualmente la idea de una vuelta al incanato y a un país gobernado por un monarca Inca (Flores 2005: 156)⁷². Si bien estas ideas no necesariamente se tradujeron en proyectos secesionistas compartidos por la mayoría de la nobleza andina de la época, que por el contrario se opuso a la rebelión de Túpac Amaru II —piénsese por ejemplo en el papel clave que jugó el cacique Mateo Pumacahua en su derrota— (O'phelan 1995: 65, Garret 2009: 308), sí queda claro que rebeliones como la del cacique de Tungasuca estuvieron conformadas en su dirigencia, principalmente por personajes provenientes de este sector social.

Es un consenso que la idealización del pasado incaico como fundamento de un embrionario proyecto de autonomía durante el periodo colonial fue aplastada radicalmente a fines del siglo XVIII por el poder español, afectando también irremediabilmente a la propia clase social desde la que provino el levantamiento. La represión de la rebelión de

⁷¹ Estos atuendos «incas» perfilan un tipo distintivo de iconografía colonial que ha sido estudiado por Cummins (1991). Me detengo con más detalle en esta iconografía en el siguiente capítulo.

⁷² Debo señalar que esta interpretación se encuentra sujeta a debate. Scarlett O'phelan se pregunta por ejemplo, «¿para quién?» era la utopía andina, tomando en cuenta que no solo la aristocracia indígena sino también las elites criollas y mestizas incorporaban en sus proclamas y discursos al pasado inca, y que las proclamas mismas de la rebelión variaron entre el fidelismo y el separatismo. Esto nos permite cuestionar si realmente el proyecto tupacamarista, buscaba una «vuelta al Tahuantinsuyo» o si existieron varios proyectos en contienda, producto de las múltiples posiciones que tomaron los actores en esta coyuntura de convulsión social (O'phelan 1995: 22)

Túpac Amaru II fue, en ese sentido, la represión de un posible proyecto nacional y de una narrativa de nación que aparentemente circulaba en ciertos sectores de la sociedad colonial y tenía a los incas no solo como referente esencial sino también como fuente de legitimidad última de otro tipo de sociedad. Al respecto, es indicativo que la represión de esta embrionaria narrativa de nación se hizo efectiva con la orden de eliminar determinados referentes físicos y “visuales” que la referenciaban. No solamente hablamos de una campaña en contra de la institución de la nobleza indígena como tal (Garret 2009: 359) sino también de una arremetida en contra de sus símbolos, sus costumbres y su identidad (Estenssoro 2005: 168), como por ejemplo la prohibición de la lectura de los Comentarios Reales, la eliminación y prohibición de pinturas, atuendos, representaciones teatrales y cualquier otra manifestación visual o performativa que represente a los incas, entre otros. De allí en adelante, y sobre todo en la ciudad de Lima, el recuerdo «traumático» de la extrema violencia generada por el levantamiento de Condorcanqui y la idea de que las referencias a los incas podían volver a suscitarla, habrían sido un aliciente en la mente de muchos criollos liberales favorables a la emancipación para no impulsar lo incaico como referente de un futuro proyecto nacional (Méndez 2000: 30).

2.2. Entre los incas y el proyecto nacional criollo en el siglo XIX: la utilidad ambivalente

La derrota y la represión del nacionalismo incaico dieciochesco no significó que los incas fuesen completamente excluidos de un proyecto de nación en el país. No obstante, al menos durante los primeros años de la república peruana (1821-1845), la inclusión de lo inca como referente nacional fue materia de debate contencioso entre la intelectualidad de la época, llevando a la creación de narrativas muy particulares de nación donde lo inca podía existir de forma controlada, sin resultar del todo peligroso o «subversivo».

Esto se dio en un contexto post independencia, donde el centro político del naciente país, hogar de las elites que tomaban las principales decisiones sobre el devenir del Estado — no sin resistencias—, era la ciudad de Lima; pero donde también otras ciudades principales buscaban negociar e incluso en determinados momentos imponer sus particulares proyectos y narrativas nacionales (Contreras 2013: 97). El Perú no estaba del todo definido, y por tanto, tampoco lo estaba un discurso coherente de nación. Esto explicaría por qué entre la elite política e intelectual limeña de la época, adoptar lo inca resultó de la necesidad práctica de brindar coherencia a una narrativa nacional que posicionaba a la independencia como la recuperación de una «autonomía perdida» — dado que en el plano político se había cercenado el vínculo con el poder español—, pero

sin que esto signifique la inclusión de la población indígena como ciudadanos plenos del nuevo Estado. (Méndez 2000: 32, Thurner 2009: 428)

Por ello, en las primeras narrativas nacionales post-independencia los incas terminaron separados de «los indios». Los incas «gloriosos» no podían ser iguales a una población indígena contemporánea definida según los discursos de la época como «miserable», por lo cual circularon diversas ideas respecto de que los incas no habrían sido de «raza india» sino de otra raza⁷³, o que el indio actual habría racialmente degenerado (Thurner 2009: 445). Al parecer, si bien las elites cusqueñas o arequipeñas de la época tenían intereses y proyectos locales —por no decir nacionales— que podían enfrentarse al poder de Lima, esta lectura de los incas como distintos de los indios parece haber sido un consenso de la época.

De acuerdo a Mark Thurner, la distinción entre los «incas gloriosos y los indios miserables» tendría sus orígenes en el imaginario criollo colonial, el cual se complejizó en tiempos de la república con la incorporación de categorías propias del cientificismo del siglo XIX como la noción de «raza» (2009: 420). Esta idea va en la línea de la hipótesis de Cecilia Méndez sobre por qué se llegó a desarrollar y cristalizar esta particular narrativa que aceptaba a los incas pero rechazaba a los indios, durante la primera mitad del siglo XIX. Según la autora, se trató de un giro narrativo adoptado instrumentalmente —debido a su utilidad— por las elites:

[...] esta retórica de glorificación del pasado inca apropiada por los criollos convivía con una valoración despreciativa del indio (o lo que por tal se tuviera). Esta situación aparentemente contradictoria tenía, sin embargo, una lógica. Apropiándose y oficializando un discurso que originalmente perteneció a la aristocracia indígena, los criollos neutralizaban el sentido político que pudieran tener las expresiones propias de los indios. Y además, apelar a las reales o imaginadas glorias incas para defender al Perú de una invasión, era una manera de establecer el carácter “ya dado” de la nacionalidad, y de negar la posibilidad de que ésta se fuera forjando desde, y a partir de, los propios sectores indígenas, los mestizos, la plebe y las castas. Y de ello no se librarían en lo sucesivo, los mejor intencionados indigenismos. (Méndez 2000: 24)

Se trataría no obstante de una utilidad que transitaba en la ambivalencia, entre la necesidad de glorificar el pasado perdido y al mismo tiempo cortar las conexiones que vinculan a ese pasado con el presente indígena. Thurner sugiere que en el transcurso del

⁷³ La noción de «raza» llega al país en el siglo XIX de la mano del racismo científico, sustituyendo la noción de castas y afianzándose rápidamente en el imaginario de las elites y la intelectualidad como explicación de las diferencias entre los grupos que componen el país.

siglo XIX esta ambivalencia va transformándose, en tanto la incorporación de lo inca a la narrativa oficial crecientemente se va constituyendo en parte de una «promesa nacional»: la futura inclusión del indio dentro de la nación, es decir, dentro del «nosotros» no indio, y por tanto su peruanización (Turner 2009: 436). A esto contribuye la historia que se sistematiza desde mediados del siglo XIX y se refleja en la educación pública. Así, Portocarrero y Oliart destacan la llegada al Perú de la obra del historiador William Prescott⁷⁴ la cual contribuye a alimentar un renovado interés en el pasado incaico. Esto coincide con el trabajo del historiador y educador Sebastián Lorente, cuyos textos son de particular importancia en tanto reflejan el discurso del naciente sistema de educación pública nacional en la década del sesenta del siglo XIX. Obras como su *Historia Antigua del Perú* presentan ya una sistematización de la historia del Perú en donde no puede faltar la mención a los incas. Según Turner, Lorente es quien reconfigura por primera vez el pasado incaico como la «antigüedad» del Perú, en claro paralelismo con la antigüedad clásica greco romana (Turner 2009: 423).⁷⁵, sentando así la base sobre la cual posteriormente, José María de Córdova y Urrutia propondrá la división clásica de la historia peruana en tres periodos: un periodo antiguo representado por el incanato, un periodo intermedio representado por la colonia y el periodo moderno o actual, representado por la República. «La tripartición anticipaba la sagrada trinidad contemporánea, aun presente en los libros escolares y textos universitarios: periodos prehispánico, colonial y nacional» (Turner 2009: 430).

En sus escritos pedagógicos, Lorente: «afirma que el imperio incaico cumplió una misión civilizadora que lo hace digno de admiración [...] a esta impresión favorable se contraponen, sin embargo, un juicio crítico basado en la idea de que el colectivismo incaico era un orden artificial, levantado sobre el alto costo de la libertad individual» (Portocarrero & Oliart 1989: 31). Estos primeros escritos pedagógicos continuarán afirmando una imagen del pasado inca como valioso, pero cuyas consecuencias negativas se reflejaban en un sujeto indio contemporáneo percibido como inherentemente sumiso.

En suma, durante el siglo XIX el pasado incaico fue utilizado como una de las piezas — entre otras— para la producción de los discursos oficiales sobre la nación peruana,

⁷⁴ Se trata de la obra clásica titulada «la conquista del Perú», publicada el año 1847. En el corpus de imágenes incluyo una ilustración de éste texto, de 1961.

⁷⁵ El autor también menciona la temprana elaboración de una serie de políticas destinadas a definir y proteger artículos de interés arqueológico. Entre estas, destaca la creación del Museo Nacional el año 1836, el cual fue continuamente reorganizado ante el constante descuido del que era sujeto por los gobiernos de turno. (Seki 2009: 64).

elaborados por lo general desde Lima, por una intelectualidad criolla que deliberada o inconscientemente representó a los incas como distintos del indio contemporáneo. Se trató de un uso instrumental aunque ambivalente, que buscaba encajar este pasado dentro de un relato coherente sobre la historia nacional, pero al mismo tiempo legitimando el modelo de sociedad imperante donde los criollos tenían el poder. Como resultado de este uso instrumental del pasado inca, se construyó una narrativa histórica tripartita donde los incas ocupaban el eslabón temporalmente más alejado pero a la vez más idealizado de esta historia, aunque paradójicamente, también el más cercano al grueso de la población del país en ese entonces. Las representaciones visuales de incas del periodo reflejan esta idealización, como puede verse en el acápite 3.3 del capítulo 3.

2.3. Hispanismo, indigenismo y neoindianismo en la primera mitad del siglo XX: la revalorización.

Se puede decir que el siglo XIX peruano termina efectivamente en 1895 con la vuelta del poder a manos civiles tras el golpe de estado de Nicolás de Piérola. Se inaugura así el periodo denominado por Jorge Basadre como la «República Aristocrática», una etapa donde las elites de Lima y de las principales ciudades del Perú, la llamada «oligarquía peruana», afianzan su control sobre el aparato estatal repartíendose el poder por lo menos durante tres décadas, aproximadamente entre 1885 y 1918.

Durante estos años los gobernantes esgrimieron un discurso modernizador en la línea del que desarrollaron las elites de otros países latinoamericanos, privilegiando las obras públicas y la monumentalidad evocativa de las ciudades europeas. No obstante, también se disparó en América Latina ya desde finales del siglo XIX y por parte de una nueva generación, un interés por encontrar símbolos nacionales más «auténticos», que sumado al desarrollo de una sensibilidad social por parte de ciertos sectores de la elite frente a las condiciones de desigualdad e injusticia social vividas por la población indígena, llevarían al surgimiento del indigenismo como corriente de pensamiento en varios países de la región. En el Perú, el lugar de nacimiento del indigenismo fue el Cusco (Galinier y Molinier 2013), primero con el desarrollo de la novela indigenista⁷⁶ —el indigenismo peruano nace con la literatura— y posteriormente con el debate intelectual y político sobre la situación del indio. Los primeros descubrimientos develados por la arqueología impulsaron y a la vez fortalecieron esta corriente de pensamiento, llevando a un renovado interés público en

⁷⁶ La cusqueña Clorinda Matto de Turner es considerada como una de las primeras exponentes del indigenismo literario.

el pasado «incaico» (Ramón 2014: 23). Escribo incaico entre comillas ya que si bien hubo un importante aporte arqueológico a la comprensión del pasado incaico, reflejado en el trabajo de Luis Eduardo Valcárcel en el Cusco y el «descubrimiento» de Macchu Picchu por Hiram Bingham en 1911, lo novedoso que la arqueología iba develando era el legado de sociedades previas a los incas (caso de Tiahuanaco en el altiplano, o el posterior descubrimiento de Chavín de Huántar por Julio C. Tello). No obstante, como señala Gabriel Ramón, todo nuevo descubrimiento arqueológico en estos primeros años del siglo XX era inmediatamente considerado en el imaginario popular como «inca». Tendrían que pasar tiempo todavía para que las sociedades pre incas ingresen de lleno en la narrativa histórica oficial y la imaginación popular.

En paralelo a este interés por lo que la historia oficial ya denominaba como «el antiguo Perú», durante la primera mitad del siglo XX se va sistematizando también una narrativa del país caracterizada por enfatizar la herencia hispánica o algunos de sus componentes como la esencia de la nacionalidad peruana. Esta corriente, denominada hoy en día y en su momento —aunque de forma peyorativa— “hispanismo” fue una narrativa de nación principalmente limeña, desarrollada por intelectuales de la época como José de la Riva Agüero y Víctor Andrés Belaunde que paradójicamente, nunca se autodenominaron hispanistas sino más bien «peruanistas». Según esta narrativa histórica, el pasado incaico era en efecto la «antigüedad del país». Recogiendo la tradición de la narrativa decimonónica, Riva Agüero considera por ejemplo que los incas «consolidaron cosas nobles y grandes. Por ellos nació la patria peruana» (Riva Agüero 1960: 138), no obstante en su narrativa son los españoles y específicamente Francisco Pizarro —elevado en su obra al status de héroe cultural o fundador— quien cumple el papel de «auténtico creador del Perú actual, hispano y católico, que es nuestra nacionalidad real y duradera» (Riva Agüero 1960: 155)

Así, durante los años veinte la evocación al pasado prehispánico y/o la herencia hispánica como eje de la narrativa histórica nacional se constituyó en uno de los principales temas de contienda intelectual en el Perú, que involucró a indigenistas, hispanistas y pensadores que sin definirse en uno de estos bandos mostraban simpatía por alguno⁷⁷. Esta

⁷⁷ Es el caso por ejemplo de José Carlos Mariátegui, que sin declararse indigenista e incluso manteniendo una postura crítica frente a algunos preceptos del indigenismo, mostraba su abierta simpatía con el mismo e incluso ayudó a promoverlo. Prueba de ello es el espacio que dio a uno de los principales exponentes de la plástica indigenista, José Sabogal, quien pintó el logo del primero número de la revista Amauta, publicada el año 1926. Sabogal continuaría colaborando con Mariátegui en posteriores números de la revista y fue elogiado por éste quien lo calificaba como «el primer pintor peruano». Víctor Raúl Haya de La Torre también

contienda intelectual reflejaba además los clivajes de la época: sierra contra costa —el indigenismo era de origen serrano y el hispanismo de origen costeño—, centro contra periferia⁷⁸ e intelectuales capitalinos contra intelectuales provincianos. No obstante, fuera de sus diferencias el indigenismo y el hispanismo de la primera mitad de siglo XX compartían una preocupación por el lugar de dos elementos críticos en la narrativa nacional oficial: el pasado inca y la herencia hispánica. En el caso del indigenismo, la apelación al pasado incaico se manifestó en el urbanismo, la plástica, la literatura y la política. En su lugar de nacimiento, el Cusco, se convirtió además en fuente de identidad regional con el surgimiento del «incaísmo cusqueño»⁷⁹ e involucró a una diversidad de actores locales, desde intelectuales como Albert Giesecke y Luis Eduardo Valcárcel hasta líderes indígenas y los propios hacendados y vecinos notables del Cusco quienes en muchos casos patrocinaron directamente las actividades culturales realizadas por instituciones indigenistas, tales como la Compañía Peruana de Arte Incaico (De la Cadena 2004: 91).

Por tanto, se puede decir que el indigenismo de principios del siglo XX en buena medida «recreó» el pasado inca de acuerdo a las necesidades simbólicas y políticas de parte de la elite de la época, sentando las bases de la representación moderna de quienes eran y cómo eran los incas. En el Cusco, la puesta en escena de lo inca a través de una institución concebida para la difusión internacional como era la Compañía Peruana de Arte Incaico, e incluso la posterior estandarización del “correcto” quechua cusqueño, denominado como “Qhapac Simi” (en la segunda mitad del siglo XX), fueron generando en el imaginario local nuevas representaciones de cómo eran los incas, las cuales además ya podían circular con mayor facilidad por el país gracias a la fotografía y las revistas ilustradas.

se ubicó en la misma línea de Mariátegui, ya que no se declaró indigenista pero varios hechos demuestran su afinidad con el movimiento. Según Flores Galindo usó el nombre de Pachacútec en la clandestinidad (Flores 2005: 305) y según Ramón, sugirió emplazar una estatua de Manco Capac en reemplazo de una cruz en el Cusco (Ramón 2014: 29). La simbología aprista de los años 30 también refleja el uso de iconografía prehispánica. El llamado «Cóndor de Chavín» fue el primer logo del partido y en varias publicaciones de propaganda se observa la incorporación de motivos prehispánicos. Por ejemplo, en una revista del Frente Único de Trabajadores Manuales e intelectuales de julio de 1931, los caracteres del APRA son figuras con forma de diseños Tiahuanaco-Huari, y la «A» incluye en su interior el icono de un sol.

⁷⁸ Durante los años 20 existía un activo debate en torno a la descentralización del país. El propio Mariátegui se mostraba en contra de las ideas federalistas provenientes, según él, de los más rancios sectores del gamonalismo andino.

⁷⁹ De la Cadena sugiere que el incaísmo cusqueño fue la expresión simbólica y de clase de la elite cusqueña de los años 20. Es este sector el que se apropia del recuerdo de los incas y comienza a promoverlo como la esencia cultural del país, en oposición al percibido hispanismo de Lima.

No obstante, el indigenismo nunca dejó de ser una ideología de elite, formulada en respuesta al discurso racial imperante en la época que veía al indio como un ser degradado e irrecuperable. De acuerdo a De la Cadena, las elites intelectuales indigenistas del Cusco aceptaban la inferioridad del indio, pero rechazaban el argumento racializado y naturalizado de su inferioridad, difundido desde espacios como Lima; planteando como contra argumento que esta inferioridad era estrictamente cultural y que podía ser subsanada a través de un adecuada política educativa que propiciara el «renacimiento del “espíritu” de la raza inca» (De la Cadena 2004: 84). Se trataba de una perspectiva paternalista que eventualmente terminó generando fricciones con los líderes y organizaciones surgidas desde el propio seno de la población indígena de la época, en un inicio promovidos por los propios indigenistas.

Estos líderes y organizaciones indígenas articularon una respuesta al indigenismo oficial, llamada “proto indianismo” por De la Cadena, que se habría desarrollado entre los años 20 y 30 y abrió la posibilidad de la aparición de una «ciudadanía india» letrada, asimiladora a su manera de la modernidad. Eventualmente el proto indianismo fue derrotado, pero sirvió de base para el posterior desarrollo de una corriente neo indianista, a partir de los años 40 del siglo XX. Esta corriente, al ser más popular y menos señorial que el indigenismo clásico de los años 20 tuvo mayor éxito y terminó incorporando para sí el incaísmo, desbaratando el proyecto original de los indigenistas liberales. Según la autora, a esta corriente deberíamos por ejemplo la actual escenificación del Inti Raymi, cuya primera puesta en escena se llevó a cabo el año 1944 (De la Cadena 2004: 173-179).

¿Cómo influyó este incaísmo en la ciudad de Lima? Durante los primeros años del siglo XX los incas no tenían mayor visibilidad pública en la capital. Esto cambia a inicios de los años 20 en el marco del oncenio de Augusto B. Leguía —la llamada «patria nueva»—, con el ingreso de la corriente indigenista a la esfera del poder, la cual se oficializa y se establece como uno de los principales soportes del régimen. Se trata de un posicionamiento que a la larga, fue funcional a los intereses tanto del régimen como de los intelectuales indigenistas asociados a este; y en ocasiones de los propios grupos e individuos considerados por el discurso oficial como «indios»⁸⁰. Esta oficialización del

⁸⁰ Por ejemplo, en la Constitución de 1920 que da nacimiento al oncenio, se reconoce la existencia legal de las «comunidades indígenas» y el deber del Estado de protegerlas (Art. 58º). Se creó también una dependencia exclusivamente dedicada a asuntos indígenas en el entonces Ministerio de Fomento (1921) y se

indigenismo abrió paso a nuevos usos políticos del pasado inca, lo cual se refleja por ejemplo en la urbanística con la emergencia del estilo arquitectónico denominado por Gabriel Ramón como «neoperuano» (Ramón 2014: 31). El máximo ejemplo del nuevo estilo fue el Museo de Arqueología, hoy Museo de la Cultura Peruana ubicado en la cuadra 6 de la avenida Alfonso Ugarte⁸¹; diseñado con motivos tiahuanacoides que por esos años, todavía eran identificados por el público como incas.

Otra expresión del estilo neoperuano es la estatua de Manco Cápac⁸² inaugurada el año 1926 en el cruce de las actuales avenidas Abancay y Grau⁸³ en el límite entre el cercado de Lima y el distrito de La Victoria. Se trata del primero monumento realizado a un Inca en la ciudad de Lima. Si bien la estatua fue una donación de la colonia japonesa en el Perú, el hecho de emplazar la representación monumental de un Inca en la ciudad de Lima y que el propio Presidente de la República brindara la cuota de solemnidad a la obra⁸⁴ refleja que ya para estos años, la apelación a lo incaico, revalorado y oficializado desde el poder, podía resultar un recurso útil a manos de un régimen político.

2.4. Las migraciones del campo a la ciudad, la cholificación y lo incaico como símbolo popular durante la segunda mitad del siglo XX: la popularización.

Los cambios suscitados en la estructura social peruana desde fines de la década de los 40 a raíz de las grandes migraciones campesinas fueron de diversa índole. En primer lugar, convirtieron al país rural y predominantemente serrano que había sido el Perú hasta la primera mitad del siglo XX, en un país crecientemente urbano y costero. En términos urbanísticos, las migraciones terminaron de definir la geografía urbana de las grandes ciudades del país, en particular de la ciudad de Lima, generando en un inicio los llamados cinturones de miseria en la periferia citadina, y posteriormente la expansión de la capital hacia el norte y el sur a través de los llamados conos (Matos Mar 2012). Asimismo, en términos culturales, las migraciones acercaron las prácticas y cosmovisión del ámbito

estableció el Patronato de la Raza Indígena (1922), entre otras medidas simbólicas como el establecimiento del «día del indio» el 24 de junio (1930).

⁸¹ En torno a este museo existió toda una polémica respecto a la definición de su estilo arquitectónico. Había consenso en cuanto al uso de motivos prehispánicos, pero se discutió respecto de si el estilo debía ser «tiahuanacoide» o «chavinoide» (Ramón 2014: 55-72).

⁸² Se trata además de una estatua realizada por un autor —David Lozano— con varios trabajos de corte indigenista.

⁸³ En ese entonces llamadas avenida Santa Teresa y alameda Grau respectivamente. La estatua terminaría en su actual emplazamiento al centro de la plaza Manco Cápac a finales de la década de 1930 (Ramón 2014: 88)

⁸⁴ Leguía presidió la ceremonia de inauguración de la estatua el 05 de Abril de 1926, tomándose las fotografías respectivas con el embajador japonés y con el representante de la colonia japonesa en el Perú. (Ramón 2014: 83)

rural a la ciudad, generando espacios para la reproducción cultural del escenario local en la urbe (Quijano 1967; Matos Mar 1984, 2012; Degregori 2007[1986]).

Las migraciones son también paralelas a las luchas campesinas por la tierra entre los años 40 y 60⁸⁵ —y en parte consecuencia de las mismas—, las cuales fueron resquebrajando el tradicional orden social rural. Desde la segunda mitad del siglo XX el debate intelectual comenzó entonces a girar en torno a la identidad social del migrante y la naturaleza de los cambios en el campo, quedando en un segundo plano la controversia hispanismo-indigenismo⁸⁶. La antropología, que hacia finales de los 40 se institucionaliza y comienza su desarrollo como disciplina en el Perú, contribuyó a los nuevos debates develando creencias populares que aun circulaban en parte del ámbito rural, como el mito de Inkari (Degregori, Ávila y Sandoval 2001). Este mito, que anunciaba un cambio radical cuando el cuerpo del Inca descuartizado terminara de unirse, reflejaba el tono mesiánico que todavía tenía el recuerdo de los incas en parte del campesinado.

No obstante, Carlos Iván Degregori señala que cuando Inkari es descubierto por los antropólogos ya era un mito en retirada, siendo crecientemente reemplazado en el imaginario campesino por la idea del progreso: la educación y el emprendimiento económico como nuevos medios —un nuevo mito— de liberación y cambio social (Degregori 2007[1986]: 4). Se puede decir que el mito de Inkari constituía una narrativa histórica no oficial y cíclica manejada por sectores del campesinado, la cual comenzaba con la muerte del Inca y terminaba con su resurrección triunfal y revolucionaria. El ocaso del mito reflejaría entonces la transición entre una narrativa histórica popular centrada en los incas a otra centrada en valores modernos: «Podríamos decir que el cuerpo fragmentado y disperso de Inkari se recompone, pero cuando está nuevamente

⁸⁵ En el campo, la auto-organización del campesinado fue uno de los legados políticos del indigenismo. Con la creación de la Confederación Campesina del Perú (CCP) en 1947 se estimuló la proliferación de varias organizaciones campesinas que entre las décadas de los 40 y 60, se enfrentaron a las haciendas.

⁸⁶ En los años 60 los trabajos de algunos destacados intelectuales, principalmente historiadores, todavía giraban en torno a esta controversia. Es el caso de Juan José Vega, cuyas primeras publicaciones (*La guerra de los viracochas* en 1963 y *Manco Inca el gran rebelde* en 1964) recuperaban la memoria histórica de la resistencia inca como base para la identidad nacional, como un intento de escribir la historia peruana desde «la visión de los vencidos» en contraposición a una historia hispano céntrica. No obstante, en otros campos como la literatura el indigenismo se encontraba en declive. Esto se refleja en la discusión que hubo respecto de la representación del indio en la obra más ambiciosa de José María Arguedas, *Todas las sangres*. La novela fue criticada en 1965 por intelectuales que participaban de los nuevos debates en torno al cambio social provocado por las migraciones y la lucha por la tierra. En cierta forma, la obra final de Arguedas —*el zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde se aborda el tema de la migración y la transformación del indio en un sujeto urbano culturalmente híbrido— junto con su suicidio en 1969, ponen fin a la corriente indigenista en la literatura peruana.

completo, resulta no ser ya el viejo Inka sino estos nuevos peruanos cuyo perfil comenzamos recién a avizorar» (Degregori 2007[1986]: 8).

Respecto del Estado y las esferas oficiales, en los gobiernos de mediados del siglo XX no se vuelve a encontrar la exaltación del pasado incaico que hubo durante el oncenio de Leguía. Desde Odría hasta Belaunde, los gobernantes tuvieron praxis y discursos con variables grados de populismo, enfocados en satisfacer las necesidades y demandas principalmente de la población migrante, con el fin de obtener rédito político. Alusiones al pasado incaico fueron también parte de los discursos políticos de los mandatarios, como es el caso de Fernando Belaunde Terry en su primer gobierno, quien numerosas veces hacía alusión a los incas para justificar sus proyectos de infraestructura para la integración nacional (Contreras & Cueto 2013: 333). No obstante, salvo estos gestos no se encuentra una activa exaltación del pasado incaico desde las esferas oficiales. Esto no significa que los incas perdiesen el lugar que tenían en la narrativa oficial como síntesis del Antiguo Perú. Son, por ejemplo, un tema importante en los textos escolares de los años 50 y 60, aunque comienzan a compartir espacio con las sociedades preincaicas (ver por ejemplo Pons Muzzo 1961 y Salinas 1961). La etnohistoria también comienza su desarrollo en estos años, contribuyendo a renovar la comprensión del pasado incaico y prehispánico en general. Los aportes de Jhonn Rowe, Jhonn Murra, María Rostworowski, entre otros contribuyeron a separar mitos de hechos, llevando a una reescritura oficial de la historia incaica.

A partir de 1968 con el golpe de estado del general Juan Velasco Alvarado, el pasado incaico adquiere renovada presencia dentro de la particular narrativa nacional impulsada por el régimen. El Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas se autodenominó como un régimen de «liberación nacional», tomando como símbolo a Túpac Amaru II alrededor del cual se desarrolló una variada iconografía de clara intencionalidad política (Lituma 2011). Si bien la iconografía oficial del régimen no era alusiva a los incas, centrándose más bien en la figura de Túpac Amaru II⁸⁷, el pasado incaico constituía un componente importante de la narrativa histórica de los militares quienes crearon condiciones propicias para la exaltación de este pasado⁸⁸.

⁸⁷ También se produjeron imágenes oficiales de incas, aunque no como propaganda del régimen. Ver al respecto el billete de cinco soles de oro de 1974, con el retrato de Pachacútec (imagen 232 del corpus).

⁸⁸ De acuerdo al testimonio del General Herman Hamann, presidente del Centro de Estudios Histórico Militares del Perú (CEHM), el «estandarte de los incas» que actualmente se ubica al lado izquierdo del estrado principal en el auditorio del CEHM (en igualdad jerárquica con la bandera peruana de San Martín ubicada al

En esta narrativa, la independencia conseguida en el siglo XIX no habría constituido una verdadera liberación nacional, hecho que determinó la subordinación del Perú a las potencias extranjeras y eventualmente al gran capital y el «imperialismo económico y cultural». De allí que era necesario exaltar las manifestaciones culturales «peruanas» como respuesta al imperialismo cultural. Esta narrativa del régimen se puso de manifiesto en el D.L. 191326, Ley de reforma de la educación en el Perú, cuyo objetivo era: «crear "el nuevo hombre peruano en la nueva sociedad peruana"» (Bizot 1976: 18). Con tal fin, tanto el presente del campesino ex-indio como el pasado prehispánico y particularmente la memoria de los incas, fueron reconfigurados en tanto manifestaciones culturales «peruanas» y por lo tanto promovidos en el reformado sistema educativo peruano. Así, se dio un fuerte impulso al folklore y se oficializó el quechua, impulsándose también las manifestaciones artísticas en plástica y video alusivas a motivos «peruanos».

Una evidencia de que durante el gobierno militar hubo una exaltación del pasado inca yace en el testimonio de los ilustradores con quienes conversé y el material visual recopilado. Todos refieren a una «edad de oro» de la ilustración peruana que se remonta a los años 70, en donde proliferaba la producción visual alusiva a los incas hecha por ilustradores gráficos clásicos. Los incas aparecían en el suplemento escolar del periódico, en los textos escolares, también en los álbumes de cromos de la época. Aun cuando en 1976 el gobierno de Morales Bermúdez prohibió la importación de comics por considerarlos “alienantes”, Jhonny Rojas piensa que se trató de un momento en el que la producción de ilustración gráfica y en particular aquella de temática incaica y prehispánica era sumamente común:

«La otra vez estaba revisando unos libros antiguos, será pues del 75, justo cuando estaba la época de Velasco. Ahí te das cuenta que todos los libros tenían que ver con la lectura peruana. Tú ves ahorita un libro tiene que ver con la lectura universal, cuentos así, fabulas extranjeras, pero antes sería pues como te digo como un impulso para la educación de nosotros. En ese libro tiene que estar un cuento andino, cuento andino, mitología andina [...] Por ejemplo tenemos de los incas, del alma de la quena, tenemos este, el guerrero no sé qué, Ollanta, todas esas cositas... Tengo todavía ese libro y de ahí tengo los libros de Dionisio [Torres]» (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

lado izquierdo), se remontaría a la década de los 70. El estandarte es una pieza cuadrangular con los siete colores, decorada con dos serpientes en posición horizontal de cuyas bocas sale un arcoíris y entre las cuales se encuentra un sol antropomorfo; correspondiéndose con la descripción que Bernabé Cobo hace de la “Capac Unancha”, el estandarte real incaico. Que este objeto se incluya como parte de la simbología de uno de los espacios donde se produce y guarda la narrativa histórica oficial —el CEHM—, es sintomático de la importancia que tuvo el pasado inca en la narrativa histórica promovida por los militares durante los años setenta.

La presencia de los incas en medios impresos junto con otros personajes y temas «peruanos» —por ejemplo los héroes nacionales— habrían reconfigurado su posición como referentes populares en un Perú «post inkarri», cada vez más urbanizado pero a la vez “cholificado” (Quijano 1967). Coincidentemente, en el periodo también se inventa un nuevo símbolo representativo del pasado incaico que rápidamente se populariza: la famosa Bandera del Tahuantinsuyo, creada en 1973 y oficializada como bandera del Cusco en 1978. Un artefacto que hasta el día de hoy genera controversia entre los historiadores pero que incluso ha llegado a flamear en palacio de gobierno.⁸⁹ Así, para los años 80 y 90 el recuerdo de los incas se mantenía, pero ya no necesariamente como una fuerza mesiánica según proponía el mito de Inkari⁹⁰. Los peruanos ya no estaban buscando un Inca de forma literal —la vuelta al Tahuantinsuyo— como concluye Flores Galindo en su famoso texto de 1986, pero los incas todavía podían ser imaginados como un pasado «mejor». Esto encuentran Portocarrero & Oliart (1989) al estudiar las percepciones de jóvenes escolares en la década de los 80, los cuales imaginan la época de los incas como un tiempo sin desigualdad, donde «todos trabajaban» y eran a su vez personas «grandes, fuertes y bien nutridas», mejor dispuestas físicamente que el peruano contemporáneo.

Similar idea registran Alejandro Ortiz (2001) a fines de los 80 y Víctor Vich (2001) a mediados de los 90 en los chistes de los cómicos ambulantes de la época. En estos chistes se compara la autosuficiencia de la corporalidad inca para hacer tareas o satisfacer necesidades fisiológicas que hoy se hacen a través de artefactos modernos. Por ejemplo, Vich (2000) describe uno de los chistes de un cómico ambulante durante los noventa quien señala que Mama Occllo no usaba “wáter” porque en su época no había, y empleaba un volcán, o más bien cuatro volcanes porque no alcanzaban para todo lo que debía expulsar (2001: 160). El chiste transmite la idea de una corporalidad voluminosa, pero a la vez tosca. Los incas aparecen así como seres grandes, de fuerza descomunal,

⁸⁹ La bandera fue creada en 1973 por el canchisino Raúl Montesinos Espejo, con motivo de celebrar los 25 años de su emisora radial, *Radio Tahuantinsuyo*. Cinco años después —el 9 de Junio de 1978- el alcalde del Cusco, Julio Muñiz, la oficializa como bandera de la ciudad. Fue un símbolo particularmente notable durante la marcha de los cuatro suyos el año 2000 y cuando Alejandro Toledo llega al poder la emplaza en Palacio de Gobierno. Hoy en día, la bandera suele acompañar movilizaciones y protestas populares de diversa índole.

⁹⁰ Esto no quita que aparte de los incas existieran otras fuerzas mesiánicas que alimentaran nuevas «utopías andinas». La guerra terrorista emprendida por Sendero Luminoso contra el Estado peruano a inicios de los 80 lo refleja dramáticamente. Si bien Sendero Luminoso tiene paralelos con los movimientos utópicos de otros momentos de la historia peruana, los cuales por lo general contenían alusiones al pasado incaico, la ideología de la organización excluía formalmente el recuerdo de los incas y no proponía en lo absoluto una vuelta al Tahuantinsuyo. En la ideología senderista, la vuelta del Inca como símbolo del cambio revolucionario era más bien reemplazada por el «marxismo-leninismo-maoismo-pensamiento Gonzalo», el cual tenía un carácter de verdad universal y revelación religiosa entre sus seguidores.

propios de lo que podríamos llamar un tiempo mítico; casi en la línea de algunos personajes de los comics norteamericanos, pero nuestros.

Cabe recordar que en la década de los noventa, el régimen de Alberto Fujimori implementó las recomendaciones del consenso de Washington, llevando a las reformas económicas que sentaron las bases del actual modelo económico neoliberal en el Perú. Una de las consecuencias de estas reformas fue la liberalización de la educación, lo cual permitió la aparición de nuevos centros educativos de educación regular básica y educación superior; así como de nuevas empresas de soporte para el sector educativo, encargadas de realizar textos y otros materiales escolares⁹¹. En este contexto, las representaciones visuales tuvieron más canales para diversificarse y difundirse al menos en el ámbito educativo.

No obstante, durante los diez años del gobierno de Fujimori no hubo mayor exaltación oficial del pasado inca. Lo más cercano a esto, aunque no se trató de un personaje inca, fue la ceremonia de «bienvenida» al Señor de Sipán luego de su gira internacional el año 1997 (Thurner 2009: 449). El descubrimiento de este antiguo señor Moche el año 1987 tuvo mayor difusión internacional que local —la revista National Geographic hizo circular la noticia alrededor del mundo—, siendo pasivo en un inicio el rol del estado en su promoción. Sin embargo, su descubrimiento es un hito fundamental en la reconfiguración de nuestra comprensión del pasado prehispánico y ha provocado cambios en la narrativa histórica nacional y también la regional.⁹²

2.5. ¿Perú, país de los incas en el siglo XXI?: la reconfiguración del pasado inca y la «diversidad prehispánica»

El Perú entró auspiciosamente al siglo XXI desde el punto de vista económico e incluso en lo político, con el fin del régimen autoritario de Alberto Fujimori y las expectativas surgidas en diversos sectores con la vuelta a la democracia. Las reformas neoliberales implementadas durante los 90, a pesar de las críticas, han continuado siendo los pilares del actual modelo económico del país.

⁹¹ Por ejemplo, la ahora popular Editorial Corefo es fundada el año 1993.

⁹² Hoy se habla de la reconstrucción de una «identidad moche» en el norte peruano, particularmente en la región Lambayeque. Por ejemplo, desde el año 2003 el Gobierno Regional de Lambayeque inicio la celebración de la «semana de la identidad Muchik» y la elección de la doncella Iñikuk Muchik. Como parte de este certamen de belleza las jóvenes candidatas ofrecen una ofrenda y un saludo dirigido al Señor de Sipán. Puede verse en: <<http://www.regionlambayeque.gob.pe/web/noticia/detalle/19046?pass=Mg==>> (Fecha de consulta: noviembre del 2015).

¿Qué ha ocurrido con el lugar del pasado incaico en las narrativas oficiales sobre el Perú durante el nuevo siglo? Es destacable que el presidente con quien se inicia el siglo XXI en el país, Alejandro Toledo, haya apelado activamente al recuerdo de los incas, autodenominándose como el nuevo «Pachacútec» y apareciendo tanto en la campaña electoral del 2000 como en el enfrentamiento contra un Fujimori re-reelecto —en el marco de la «marcha de los cuatro suyos», también alegórica del incanato— con una vincha roja en la cabeza, prenda asociada a los incas en el imaginario popular.

Una vez en el poder, las performances del presidente continuaron con la juramentación presidencial en Macchu Picchu —algo que ningún otro presidente había realizado a la fecha—, el emplazamiento de la Bandera del Tahuantinsuyo en palacio de gobierno y la posterior participación protagónica del presidente en un documental de The Travel Channel, titulado «Perú: the royal tour» donde Toledo es partícipe de una auto exotización de su persona dirigida a la mirada del turista extranjero, asumiéndose como «el primer indígena presidente del Perú» (Vich 2007). Fuera de estas performances, también es destacable que durante su régimen se dio la apertura de espacios estatales destinados a desarrollar políticas públicas y legislación a favor de los sectores excluidos, en particular de la población indígena, esto último promovido activamente por la primera dama Eliane Karp. De hecho, es en buena cuenta a partir de su gobierno que los «pueblos indígenas y originarios» se consolidan como actores políticos a nivel nacional y regional.⁹³

No obstante, la aprobación pública del régimen y por extensión de la persona de Toledo siguió una tendencia a la baja a lo largo de su gobierno, produciendo una profunda erosión de su legitimidad que por momentos hizo peligrar incluso el principio de autoridad.⁹⁴ Esto es paradójico si se considera el entusiasta respaldo popular que Toledo recibió durante su enfrentamiento con Fujimori en el 2000, reflejado en el 59% de aprobación presidencial con el que inicia su mandato el 2001⁹⁵. Su liderazgo adquirió en

⁹³ Por ejemplo, es durante su gobierno que se da la legislación de cuotas para la participación electoral de la población indígena, insertada en la Ley N.º 27734 del año 2002. Las cuotas se implementan por primera vez en las Elecciones Regionales y Municipales 2002. Adicionalmente, a partir del gobierno de Toledo es visible la presencia de personalidades auto identificadas como indígenas o de ascendencia indígena en el parlamento, caso de Paulina Arpazi en el 2001, María Sumire e Hilaria Supa en el 2006, Claudia Coari en el 2011, entre otras.

⁹⁴ El pico más bajo de aprobación del gobierno Toledo fue a fines del 2004, donde se registró un 8% de respaldo (según Ipsos). Antauro Humala da su «Andahuaylazo» precisamente a inicios del 2005, tal vez asumiendo que una rebelión armada podía fácilmente acabar con un régimen desprovisto de respaldo popular. Tras el fracaso del Andahuaylazo la aprobación de Toledo no tuvo mayores cambios, pero subió notablemente en vísperas de las elecciones del 2006 alcanzando un 33% de aprobación al final del régimen (Datum le da un 35%).

⁹⁵ Ipsos 2001.

este primer momento visos mesiánicos, en gran parte por la vinculación de su figura con el recuerdo del Inca, incluso del Inkarrí, impulsado por su esposa Eliane Karp; todo lo cual habría generado una fuerte expectativa por los resultados de un eventual gobierno suyo.

En ese sentido, el resquebrajamiento de la legitimidad de Toledo podría deberse a la percepción popular de que no estuvo a la altura de la imagen. Con el poco impacto del «chorreo» económico, la insistencia en impopulares políticas de privatización y los escándalos tanto personales como familiares, se habría ido desbaratando la fachada de Toledo como el nuevo Inca. Desgastada esta careta, lo que quedaba no era el Inkarrí o el Pachacútec del siglo XXI, sino un político falible que no pudo cumplir lo esperado y que acabó bajo el feroz escarnio de la opinión pública y la prensa⁹⁶. Lo ocurrido con Toledo es un reflejo de que apelar al pasado incaico o a la figura del Inca por parte de una autoridad pública y desde un espacio oficial, bajo ciertas condiciones⁹⁷, todavía resultaba políticamente redituable a inicios del nuevo siglo; aunque podía ser también un arma de doble filo. Se trataría de algo delicado debido a la fuerza simbólica de la noción del Inca; que al combinarse con expectativas de cambio económico y social reales —como las surgidas tras el colapso del fujimorismo— pueden reconvertir al Inca en una fuerza mesiánica y movilizadora. Si luego estas expectativas no son cumplidas, las consecuencias para el «falso mesías» pueden ser muy negativas. En el caso de Toledo, se manifestaron en el deterioro de su imagen personal⁹⁸ y en la baja votación e intención de voto recibida en los últimos procesos electorales donde se lanzó como candidato presidencial.

Continuando con esta idea, uno de los momentos más críticos —sino el más crítico— que vivió el régimen de Toledo fue el llamado «Andahuaylazo», la rebelión etnocacerista liderada por el entonces Mayor en retiro Antauro Humala Tasso. El etnocacerismo ha construido su propia narrativa histórica nacional en donde el pasado inca —no el pasado

⁹⁶ Por ejemplo, la prensa se mofaba de la pareja presidencial, tildándola como la “panaca real” o mofándose de que Toledo se auto denominara un “Pachacútec”.

⁹⁷ Estas condiciones involucrarían el origen popular y andino de quien apela al recuerdo de los incas. En el caso de Toledo, no solo se trataba de una persona de origen humilde, rural y cultural así como fenotípicamente andino, sino que su historia personal era una historia de superación y éxito.

⁹⁸ La prensa contribuyó a construir la imagen de un Toledo alcohólico, borracho, mujeriego y aficionado a las fiestas que hoy parece formar parte de la memoria colectiva de muchos peruanos. Es inevitable ver cierta conexión entre estas percepciones y los componentes de la condición de indianidad identificados por De La Cadena, donde el alcoholismo y la falta de autocontrol eran parte de la «indecencia» que el racismo institucionalizado en el Cusco de los años 20 atribuía a aquellos sujetos etiquetados como «indios» (De La Cadena 2004: 84). En ese sentido, Eliane karp —quien también es antropóloga— tendría algo de razón al denunciar que «la mala fama de Alejandro Toledo tiene mucho de racismo» (entrevista a Eliane karp, disponible en: <<http://larepublica.pe/politica/736009-eliane-karp-la-mala-fama-de-alejandro-toledo-tiene-mucho-de-racismo>> fecha de consulta: enero de 2016).

prehispánico en general, sino específicamente el incario— constituye un eje central (Gamarrá 2009: 122-123), y cuya cohesión proviene de una selección de iconografía, literatura, lugares, símbolos entre otros elementos alusivos a este pasado. El respaldo que en su momento tuvo el movimiento es un reflejo de que esta narrativa histórica «inca céntrica» podía generar sentimientos de adhesión en algunos sectores de la población; y servir de base para propuestas políticas mesiánicas y totalitarias como la contenida en la doctrina etnocacerista. No obstante, queda abierta la duda de si el fracaso simbólico de Toledo (el «Pachacútec del siglo XXI») junto con el fracaso político-militar de Antauro Humala (el «Pachacútec azul», como se denominaba en sus correos personales) pueden haber dañado el recuerdo del Inca y limitado la fe popular en un nuevo «mesías incaico» que proponga un cambio radical. En otras palabras, habría que investigar si tras estos fracasos la gente se cansó de los incas en la política.⁹⁹

¿Dónde quedan los historiadores en todo esto? Cuando el año 2003 el alcalde de Lima Luis Castañeda Lossio decidió retirar la estatua de Francisco Pizarro de su anterior ubicación —en la plazoleta entre el Jirón Conde de Superunda y el Jirón De la Unión— para reemplazarla por un pedestal donde estaría, entre otras, la Bandera del Tahuantinsuyo, ocurrió un debate mediático sobre este símbolo. La Academia Nacional de la Historia emitió entonces una declaración oficial indicando que: «El uso oficial de la mal llamada bandera del Tahuantinsuyo es indebido y equívoco. En el mundo pre-hispánico andino no se vivió el concepto de bandera, que no corresponde a su contexto histórico»¹⁰⁰ Historiadores reconocidos como María Rostworowski se sumaron a esta declaración señalando que los incas no tenían bandera y que el estandarte de los siete colores no existió en el Tahuantinsuyo.¹⁰¹ El gobierno de Toledo, que previamente había colocado la mencionada bandera sobre Palacio de gobierno, no participó de la polémica y solo algunos historiadores como Juan José Vega —quien fallece el mismo año 2003— defendieron la idea de que los incas tuvieron algún tipo de pabellón (aunque no la

⁹⁹ Al respecto es sintomático que el candidato antisistema de la primera década del siglo XXI, Ollanta Humala, haya renegado de la doctrina etnocacerista de su hermano Antauro y renunciado a identificarse activamente con los incas. En su discurso, Humala transmitía una postura de izquierda y una doctrina a la que llamaba «nacionalista». Dependiendo de la simpatía o antipatía que este discurso generaba, el imaginario popular lo ubicaba cerca de Juan Velasco, de Hugo Chávez o Lula da Silva; mas no de un Pachacútec revivido.

¹⁰⁰ La declaración puede verse en el boletín N°59 de Participación Ciudadana, emitido por el Congreso de la República el 23 de junio del 2004. El documento refleja que el Congreso respaldó la declaración de la ANH. Disponible en: <<http://www4.congreso.gob.pe/participa/documentos/boletin23062004.pdf>> (fecha de consulta: julio del 2014)

¹⁰¹ «No existió ninguna bandera en el mundo prehispanico. Grábenselo bien» fue lo declarado por La historiadora en un programa televisivo. Puede verse en <<http://elcomercio.pe/politica/gobierno/legislacion-insolita-leyes-todos-gustoshasta-gusto-noticia-954215>> (fecha de consulta: julio del 2014)

bandera de los siete colores). El resultado de la controversia fue una parcial victoria para el establishment de historiadores: Castañeda emplazó solamente la bandera del Perú en la plazoleta, llamada ahora «Plaza Perú». Sin embargo, la bandera de los siete colores sigue constituyendo un artefacto asociado al pasado inca. Es aun la bandera oficial del Cusco, además de continuar apareciendo en movilizaciones sociales, protestas y otros actos públicos. La anécdota de la bandera refleja así la distancia, incluso la incompreensión entre parte del establishment oficial limeño de historiadores y la memoria popular y regional construida en torno a los incas.

En el siglo XXI se aprecia también el surgimiento de nuevos referentes colectivos originados desde la cultura popular. Desde fines de los 90 se fue haciendo común en publicidad y eventos oficiales la exaltación de nuevos marcadores de lo popular urbano, lo cual tendrá un boom a partir del nuevo siglo. Hablamos por ejemplo, de los anuncios en letra luminosa de música folklórica y cumbia que aparecen en Lima desde los años 80; los cuales si bien fueron vistos con desdén por las elites y las clases medias tradicionales entre los 80 y 90, hacia el siglo XXI fueron crecientemente incorporados como parte de un status quo y emplazados como la representación de una Lima «chola» y diversa.

En la construcción de la actual representación del Perú diverso y cholo, el aporte del marketing parece haber sentado imágenes más mediáticas y populares que el proveniente de las ciencias sociales. Es el caso por ejemplo de los textos de Rolando Arellano, quien desde su primera publicación el año 2004¹⁰² perfila una interpretación de la nueva identidad limeña —posteriormente el autor dirá que no es solo limeña sino nacional—que estaría surgiendo a través del consumo. Su obra destaca la centralidad de Lima como foco de este «nacionalismo consumista» del nuevo Perú, en comunión con el libre mercado al cual necesita para seguir desarrollándose.

Esta lectura de la sociedad peruana propone nuevos referentes nacionales centrados en el consumo y en una identidad mestiza, de origen costeño y de cara a la modernidad. Se trata de una nueva lectura del Perú post migraciones, visto desde Lima. Un país que no puede considerarse como enteramente criollo/hispánico ni enteramente indígena o andino, por lo cual reducir la nación a la «herencia inca» no puede explicar lo que

¹⁰² Nos referimos a la primera edición del libro «Ciudad de los Reyes, de los Chávez, los Quispe...», uno de los primeros estudios de Arellano Marketing sobre el surgimiento de la nueva clase media en la ciudad de Lima.

somos¹⁰³. Esa sería una de las razones discursivas por las que la campaña «Perú: país de los Incas» del año 2004, finalmente fue reemplazada con un nuevo concepto de marca país: la Marca Perú (Cánepa 2014: 218).

Lanzada al público el año 2011 —a final del segundo gobierno de Alan García— a través de un spot audiovisual titulado «Perú Nebraska»¹⁰⁴, la Marca Perú no estuvo exenta de polémica. A diferencia de la campaña «Perú: país de los Incas» que estuvo orientada al extranjero, el spot «Perú Nebraska» apuntó principalmente al mercado interno y con una clara intencionalidad: mostrar a los peruanos la cultura peruana y «la forma» en que debemos ser peruanos. No se recurre aquí a monumentos arqueológicos o espacios geográficos para crear el sentido de lo colectivo sino a las propias prácticas que nos harían peruanos, según el criterio del video. En ese sentido, la Marca Perú puede tener una agenda explícita de vender el concepto de país, pero también puede tener una agenda implícita que gira en torno a disciplinar al peruano sobre la forma deseable en la que debe «ser peruano».

¿Cuál es esa forma deseable de ser peruano? El spot pone un argumento central aquí: la diversidad y la pluriculturalidad son las condiciones reales del Perú; y no la reducción a un solo y antiguo referente cultural como lo sugerido por la marca «Perú: país de los incas». Los peruanos entonces debemos ser diversos y pluriculturales, debemos performar estos atributos mediante el consumo de nuestra gastronomía, escuchar nuestras variedades musicales y surfear en nuestro mar; por mencionar algunas de las actividades representadas en el spot. Se ha criticado al respecto que a pesar de este mensaje de diversidad, la performance que se revela no es la de una diversidad objetiva sino que parte desde una mirada claramente costeña y limeña, reflejando la posición hegemónica de Lima como espacio productor de sentidos sobre lo nacional. Los elementos del spot que dan cuenta del poder enunciativo de Lima son varios, desde el acento del presentador hasta la mayor presencia de personajes costeños —en su mayoría limeños— que aquellos provenientes de otras zonas del país. No obstante, la exitosa difusión del spot en la web así como los reportajes que se hicieron en torno al mismo, junto con la fama alcanzada por varios de sus protagonistas¹⁰⁵ y más importante: la circulación del

¹⁰³ Esta idea zanja de paso, de manera indirecta, la controversia hispanismo-indigenismo.

¹⁰⁴ realizado por la agencia de publicidad Y&R

¹⁰⁵ El caso más representativo sin duda es el de Carlos Alcántara, quien ya era famoso antes del documental pero que posteriormente alcanzo un mayor reconocimiento nacional al protagonizar la película «Asu Mare» y su secuela, «Asu Mare 2»; las mismas que a la fecha, son las dos películas peruanas más taquillera de todos los tiempos.

logo en una infinidad de productos y su respectiva publicidad, son un reflejo del éxito de esta campaña publicitaria. Eventualmente, hacia la primera década del siglo XXI, se puede decir que la Marca Perú es uno de los nuevos puntos de llegada de una revisada narrativa nacional oficial sustentada en la diversidad.

¿Qué pasó entonces con los incas? Considero que este énfasis de la nueva narrativa nacional respecto de la naturaleza diversa del Perú también ha reconfigurado el pasado incaico, removiéndolo del lugar central que antes tenía en el relato histórico del «Antiguo Perú» y colocándolo en el gran bolsón de la «pluriculturalidad prehispánica». Se trataría de una reinterpretación del pasado prehispánico que enfatiza la diversidad y pluriculturalidad de este periodo de la historia, en una clara imagen especular de la diversidad y pluriculturalidad del Perú actual. Este mensaje puede resumirse en la idea de que «siempre hemos sido diversos».

Un reflejo de ello lo tenemos en el tratamiento que desde la Marca Perú se hace del pasado inca en el spot «Perú, imperio de tesoros escondidos», realizado por PromPerú y la agencia publicitaria JWT el año 2012, dirigido principalmente al mercado externo pero que también ha llegado a espectadores peruanos a decir de los comentarios en youtube. Esta campaña es interesante porque evidencia dos cosas: primero, la incorporación de lo inca dentro del amplio espectro de un «diverso» pasado prehispánico, teniendo ahora una posición culminante —es la cultura que «cierra» el Antiguo Perú—pero no central respecto de las anteriores sociedades prehispánicas, en una clara aplicación del actual discurso de la diversidad peruana al «Perú Antiguo». Segundo, la sofisticación de los mecanismos de transmisión de símbolos nacionales por parte de espacios estatales, que recurriendo ahora al lenguaje cinematográfico, pueden perfilar este pasado en un tono acorde a la cultura visual de la época¹⁰⁶, haciéndolo así más «consumible» tanto para un público externo como también, de forma indirecta, para el público nacional.

Tenemos entonces que desde un espacio oficial como la Marca Perú, los incas ya no son proyectados como el referente nacional prehispánico por antonomasia, sino como un componente más de ese pasado. Cierran este periodo de la historia pero no se busca que

¹⁰⁶ «¡no mires la película, vívela!» es la indicación con la que culmina el spot, sugiriendo que la emocionante historia «de película» relatada a través de las imágenes en movimiento todavía puede respirarse en el país. Aquí hay un claro uso de los actuales recursos estilísticos del lenguaje audiovisual, para convertir parte de una narrativa nacional en un producto atractivo destinado a impulsar el turismo.

la engloben, ni que opaquen visualmente a las sociedades previas¹⁰⁷. Esto no significa que la forma en que se proyecta el pasado incaico desde la Marca Perú sea la única narrativa oficial o la de mayor peso. Por ejemplo, si se revisa la narrativa nacional promovida desde el Ministerio de Educación en el DCN vigente, el pasado prehispánico se divide claramente entre las culturas preincas y el periodo Inca, dándosele su propio lugar —separado del resto de culturas— al relato del pasado incaico¹⁰⁸.

No obstante, ambas narrativas, la de PromPerú/ Marca Perú y la del Ministerio de Educación, coinciden en resaltar la diversidad como condición esencial del país. El DCN enfatiza su objetivo de lograr un «país unido a partir de la diversidad» y las alusiones a la diversidad (histórica, cultural, geográfica y biológica) se encuentran a lo largo de la malla curricular de todos los grados desde primaria hasta secundaria. Así, la forma en que los incas aparecen en la narrativa nacional proyectada desde Marca Perú puede diferir ligeramente con la proyectada desde otros espacios oficiales (caso del MINEDU), pero encaja con el actual discurso de la diversidad y la pluriculturalidad en tanto hilos conductores de nuestro proceso histórico y por tanto, de lo que «somos».

2.6. Hacia un balance: neomestizaje y la reconfiguración de lo inca.

Una idea que se desprende del recuento histórico presentado es que el lugar de los incas en las narrativas nacionales ha sido siempre fluctuante. Los incas han pasado de ser un elemento contencioso y potencialmente subversivo entre los siglos XVI-XVIII, incluso en parte del siglo XIX, a constituirse en el siglo XXI en un componente exótico que empaquetado dentro del «gran pasado prehispánico» puede resultar vendible y atractivo tanto para el turista extranjero como para el consumidor interno. Así, este proceso ha evidenciado tener determinados ciclos de “altos” y “bajos”: de la represión colonial se pasó al uso instrumental aunque ambivalente de los incas durante el siglo XIX, tendencia que cambia con la llegada del indigenismo y la revalorización de los incas en el espacio

¹⁰⁷ En términos visuales esto se remarca hacia el final del video. Aparecen en rápida sucesión y en primer plano, varios rostros de los personajes representativos de cada sociedad prehispánica proyectada en el spot. En orden de aparición, están: un escultor chavín, un sacerdote chavín, un noble paracas seguido de otro personaje de esta cultura, un pescador moche, una mujer moche, un noble nazca, un señor moche, una Coya (Mama Ocllo, según lo narrado en el spot), un Inca (Pachacútec, según lo narrado en el spot), un sacerdote inca, una sacerdotisa moche, una palla inca, otro señor moche, un señor chimú y otro Inca (este sería Manco Capac). Si bien el video termina con este último rostro de un Inca, la sucesión presentada transmite la idea de una amplia diversidad, de una multiplicidad de sociedades prehispánicas.

¹⁰⁸ En primaria, el periodo inca aparece en primer y segundo grado mientras que el preinca aparece también en segundo grado bajo el título «Pre Inca: Caral y otras culturas», en ambos casos dentro del área de Personal Social (MINEDU 2009: 212). En secundaria, el periodo preinca se revisa en el primer grado y el periodo incaico —«el tahuantinsuyo»— en el segundo grado, como parte del área de Historia, Geografía y Economía.

público durante la primera mitad del siglo XX. El resto del siglo, los incas se cristalizan como iconos populares y hacia el siglo XXI son reconfigurados desde algunos espacios oficiales como parte del «gran pasado prehispánico» peruano, orientados al mercado del turismo.

Uno de estos espacios es PromPerú, que a través de la Marca Perú incorpora el pasado incaico como una parte más de la diversidad prehispánica. La narrativa de un Perú prehispánico diverso encaja con el modelo de «sujeto peruano diverso», proyectado también desde Marca Perú en el spot Perú Nebraska. Este modelo de identidad que podría denominarse «neomestizo» consistiría en una nueva versión del proyecto del mestizaje, basado en el reconocimiento de la diversidad cultural del país. Tendría como origen la cultura popular urbana surgida en las ciudades —particularmente en Lima—, fruto de las grandes migraciones del campo a la ciudad y el crecimiento económico a fines del siglo XX, que han producido a un nuevo sujeto culturalmente «heredero de todas las sangres» y económicamente «emprendedor»; precisamente las dos cualidades destacadas por la «performance de la peruanidad» en el spot Perú Nebraska.

El neomestizo, en tanto nuevo paradigma de peruanidad, puede acoplar el pasado incaico como parte de la celebrada diversidad pero no definirse exclusivamente por este. Ni los incas, y al parecer tampoco la herencia colonial¹⁰⁹ son su principio nacional ni mucho menos su esencia. Hay indicios para deducir que esta idea estaría detrás del reemplazo de la campaña «Perú país de los incas» por la Marca Perú: la idea de que el Perú no puede reducirse a los incas porque es un país mestizo, bajo diferentes formas de etiquetar y comprender este mestizaje (cholificación, crisol de razas)¹¹⁰. En ese sentido, una narrativa como la propuesta desde la Marca Perú estaría ofreciendo una imagen menos «incaizada» del país y del propio «Antiguo Perú».

No obstante, se trata de una entre varias narrativas nacionales que actualmente circulan en el país, aunque ciertamente proviene de un espacio de poder que en los últimos años ha adquirido considerable importancia. Como contraste, en la narrativa proyectada desde

¹⁰⁹ El lugar de la herencia colonial o hispánica dentro de la narrativa de nación proyectada desde la Marca Perú no queda claro. No existe dentro de la Marca una campaña específicamente dedicada al pasado colonial al estilo de «Perú: imperio de tesoros escondidos» para el pasado prehispánico.

¹¹⁰ En un post del blog Consumer Insights, donde se analizan cuatro «insights» de la Peruanidad y la Marca Perú se presenta claramente la idea de que «nuestro pasado incaico como veta de peruanidad [...] era insuficiente». El análisis se sostiene en un trabajo de campo realizado con 200 empresarios y 100 consumidores. Puede verse en: <<http://consumer-insights.blogspot.pe/2010/08/los-4-insights-de-la-peruanidad-y-de-la.html>> (fecha de consulta: diciembre del 2014).

el sistema educativo y reflejada en el DCN, los incas siguen manteniendo un espacio propio respecto de las sociedades preincas y tienen en general un lugar destacado como base de la identidad nacional. Por ejemplo, en primer grado de primaria los niños deben comenzar su aproximación a la historia nacional conociendo a cuatro «personajes representativos de la historia del Perú» (Manco Cápac, Pachacútec, José de San Martín y Simón Bolívar), de los cuales dos son reyes incas. Continúan con el estudio de la fundación del Tahuantinsuyo, luego saltan a la proclamación de la independencia —no hay un tema dedicado a la colonia— y terminan con los símbolos patrios (MINEDU 2009: 2010). La escuela transmite entonces a los niños peruanos, desde muy temprano, una narrativa nacional donde la presencia del pasado incaico es gravitante; o al menos eso es lo planificado desde el DCN.

Habría que preguntarse también por el lugar de los incas en las narrativas que circulan entre las elites regionales del país, en la academia —particularmente entre los historiadores contemporáneos— y en la política. Es imposible dar cuenta de todas estas narrativas en la tesis, pero tomaré como balance las dos a las que he hecho referencia: una narrativa nacional «Marca Perú», centrada en el mercado y el consumo, donde el Perú se inclina hacia el ideal del «neomestizo» consumidor; y otra narrativa nacional del sistema educativo, centrada en la identidad y los valores comunes, donde si bien se enfatiza la diversidad, el pasado incaico es todavía uno de los primeros referentes para formar sujetos con determinada «identidad nacional». Se explorará ahora de qué manera los cambios en las narrativas de nación se han reflejado en las representaciones visuales de los incas a través del tiempo.

CAPITULO 3

TRADICIONES ICONOGRÁFICAS EN LAS REPRESENTACIONES VISUALES DE LOS INCAS A TRAVÉS DEL TIEMPO

En este capítulo se analizan los cambios en las representaciones visuales de los incas desde el siglo XVI hasta el siglo XXI. El insumo principal del capítulo es el corpus de 520 imágenes de incas adjuntado a esta tesis, el cual es analizado a través del método iconográfico de Erwin Panofsky.

A través de este método se han identificado seis tradiciones iconográficas en la representación visual de incas, las cuales se presentan en orden cronológico (ver cuadro 3.2). De acuerdo a mi planteamiento teórico, el surgimiento de cada tradición iconográfica no debe entenderse como la eliminación de la anterior. Los motivos artísticos persisten en el tiempo, se reinventan y adquieren nuevos significados. Propongo por ello entender el ordenamiento cronológico como el orden de aparición de estas formas de representar visualmente a los incas, pero no como una evolución secuencial donde unas formas fueron completamente reemplazadas y anuladas por otras.

Cuadro 3.1. Tradiciones iconográficas en el corpus de imágenes

Nombre	N ^o de imágenes
1. El Inca salvaje	29 imágenes
2. El Inca aristocrático	87 imágenes
3. El Inca romántico	42 imágenes
4. El Inca historiográfico	73 imágenes
5. El Inca popular	269 imágenes
6. El Inca fantástico	20 imágenes
TOTAL	520

El Inca —la representación de un Sapa Inca, ya sea uno de los Incas conocidos (Atahualpa, Pachacútec) o un Inca genérico, de cuerpo entero, medio cuerpo o en retrato— es el tema iconográfico predominante en el corpus de imágenes y por tanto en cada tradición iconográfica. Incluso aquellas imágenes que tratan de otros temas también incorporan una o más representaciones del monarca incaico (por ejemplo: la captura de Atahualpa, el cuarto del rescate, la genealogía de los incas, etc.) por lo que también han

sido incluidas en el análisis.¹¹¹ En el siguiente cuadro se enlistan los temas iconográficos del corpus y la cantidad de imágenes asociadas a cada uno:

Cuadro 3.2. Temas iconográficos encontrados en el corpus de imágenes


Temas iconográficos	Nº de imágenes
El Inca	191
Soldado inca	34
Personaje inca indeterminado*	24
La captura de Atahualpa	23
Manco Cápac y Mama Ocllo	22
Genealogía de los incas	21
El inca del pueblo	21
Agricultura inca	16
Ceremonia inca	12
Guerra entre incas y chancas	11
Los hermanos Ayar	11
Chasqui	10
Mujer inca	9
Organización social incaica	9
Superhéroe inca	9
Atahualpa en el cuarto del rescate	8
Incas contra españoles	8
Inti Raymi	8
Cahuide	6
Guerra entre Huáscar y Atahualpa	6
Procesión del Corpus Christi	6
Atahualpa y Hernando de Soto	5
El quipucamayoc	5
Ollantay	5
Batalla de Sacsayhuaman	4
Boda de Beatriz Clara Coya	4
Curaca colonial	4
El ejército incaico	4
Manco Inca a caballo	4
Adoración de los reyes magos	2
Coronación del Inca	2
El Tucuyricuy	2

¹¹¹ Si bien el centro del análisis es la representación iconográfica del Inca también se hace mención a la representación de la mujer inca, el soldado inca y el inca popular, entre otros, cuando aparecen junto al Inca. Queda pendiente un análisis iconográfico en profundidad de cada uno de estos temas y otros que aparecen en el corpus de imágenes, lo cual no se ha realizado en esta tesis por exceder a los propósitos del estudio.

La Virgen en el Sunturhuasi	2
Muerte de Atahualpa	2
Recolección del rescate de Atahualpa	2
Sacerdote inca	2
Santiago mataindios	2
Cristo inca	1
Danza del Amaru	1
Fundación del Cusco	1
Historia del Cusco	1
TOTAL	520

* Personajes de identidad indefinida pero de atuendo incaico, principalmente dibujos abstractos.

El análisis ha consistido en los dos primeros pasos del método de Panofsky. Primero, la identificación de los motivos pre iconográficos que componen las imágenes asociadas a cada una de las seis tradiciones iconográficas; y segundo, mostrar la forma en que estos motivos en conjunto significan al Inca. En el nivel pre iconográfico, los motivos se han organizado en cuatro áreas: el aspecto físico, la vestimenta, el tocado y los accesorios portables del personaje. Esta información se presenta en cuadros organizados de la siguiente manera:

Área (aspecto físico, vestimenta, tocado, accesorios)	
Tipo de motivo (por ejemplo en el aspecto físico: facciones, cabello y contextura).	 <i>imagen del motivo</i> N° y nombre del motivo (N° de imágenes donde aparece el motivo en la respectiva tradición iconográfica)

En el nivel de análisis iconográfico, se elige algunas imágenes conformadas por los motivos identificados y se asocia la forma en que significan al Inca con el contexto histórico al que pertenecen y con la mirada de quienes las crearon. También se hace mención a otras imágenes que por falta de espacio no son incluidas aquí pero están en el corpus, por lo cual se recomienda leer este capítulo junto con el documento del corpus de imágenes (adjunto a la tesis), en el cual se encuentran todos los datos de procedencia, autoría, año y otros datos relevantes de la totalidad del material visual analizado en el capítulo. Comenzaré presentando a continuación la primera tradición iconográfica, la del «Inca salvaje».

3.1. El Inca salvaje (primera mitad del S. XVI).

Las primeras imágenes que representan a los incas, surgidas en la primera mitad del siglo XVI y vigentes durante casi todo el siglo, los muestran con atributos cercanos a los del nativo americano creado por la literatura e iconografía europea del temprano contacto con América. En esta iconografía, que Estenssoro remonta a la xilografía que acompaña la primera carta de Cristóbal Colón de 1493 dirigida a los reyes católicos (Estenssoro 2005: 94), los habitantes de América aparecen como hombres y mujeres desnudos, de largos cabellos y en algunos casos con los genitales cubiertos por plumas u hojas. El posterior contacto entre los europeos y los tupinambas del Brasil reforzaría la asociación entre americanos y trajes de plumas, sumando a esto la práctica del canibalismo¹¹². Según Estenssoro: «las representaciones europeas de los habitantes de América, incluidos los incas, quedaron desde entonces resumidas a dos convenciones: unos los muestran desnudos [...] y, la que tendrá más éxito prolongado, la de los que transforman la vestimenta básica de los tupinambas en el exótico vestido de los incas» (Estenssoro 2005: 95).

Ambas convenciones se encuentran en parte de las imágenes recopiladas, aunque no son las únicas. La temprana iconografía sobre los incas también los representa vestidos con atuendos de lo que parece ser tela y portando accesorios tanto inventados como similares a los originarios de los Andes. No obstante, son imágenes que siguen estando en la línea de las primeras representaciones del nativo americano, provenientes de la mirada etnocéntrica del explorador europeo que según Emanuele Amodio, interpretó al americano en tres facetas: 1) el inocente adánico o «buen salvaje» (el primer contacto), 2) el salvaje caníbal (tras el contacto con los tupinambas) y 3) el pagano organizado (tras el contacto con incas y aztecas) (Amodio 1993: 170-172). Si bien existen diferencias entre las representaciones visuales de estos tres aspectos¹¹³, todos se encuentran en el horizonte de lo que la mirada europea codificaba entonces como el «salvajismo», una








¹¹² Las descripciones e imágenes donde aparecen las prácticas caníbales de los Tupinamba contribuyen a crear un sentido común de que los americanos son hombres bestiales, sin gobierno, ni leyes ni moral. Esto brinda un aliciente para la colonización entendida como una misión evangelizadora, y si bien se modifica tras el contacto con incas y aztecas —con la aparición de los «paganos organizados»—, es una de las bases de la posterior infantilización del indígena americano, reducido a la condición de niño incapaz.



¹¹³ El inocente adánico suele corresponder a las primeras imágenes de americanos como hombres desnudos. El salvaje caníbal aparece con las prendas de plumas de los tupinambas y la representación del canibalismo, mientras que el pagano organizado incorpora trajes de tela, collares, literas u otros artefactos exóticos, además de ídolos y objetos rituales inventados y en varios casos extraídos directamente del imaginario visual católico en torno al diablo y las prácticas demoníacas (Amodio 1993: 170).



característica definitoria de la “otredad” del americano. De allí que denomino a esta tradición iconográfica como la del «Inca salvaje».








En el siguiente cuadro se presenta el análisis pre iconográfico de los motivos artísticos en las imágenes del Inca salvaje. La mayoría de las imágenes corresponden al siglo XVI, pero hay algunas que son del siglo XIX, XX e incluso XXI, ya que algunos dibujos de los grupos focales encajan aquí:








Cuadro 3.3. Análisis pre iconográfico del «Inca salvaje».




Aspecto físico	
Facciones	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 56 1- Facciones europeas (9 imágenes)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 1 2- Facciones indeterminadas (20 imágenes)</p> </div> </div>
Cabello	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 69 3- Sin cabello (6 imágenes)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 6 4- Cabello corto (5 imágenes)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 2 5- cabello semi largo (7 imágenes)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 77 6-Cabello largo (8 imágenes)</p> </div> </div>
Contextura	 <p>imagen 3 7-Esbeltez (29 imágenes)</p>

Vestimenta	
Prenda base	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 104 8-Taparrabo de plumas (5 imágenes)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 19 9-Taparrabo simple (9 imágenes)</p> </div> </div>

	 <i>imagen 7</i> 10-Camiseta genérica (4 imágenes)	 <i>imagen 56</i> 11-Túnica genérica hasta las rodillas (5 imágenes)	
Prenda secundaria	 <i>imagen 3</i> 12-Manta simple (8 imágenes)	 <i>imagen 77</i> 13-Manta con diseños (2 imágenes)	 <i>imagen 5</i> 14-Chaleco (1 imagen)
Cuello	 <i>imagen 19</i> 15-Collar genérico (3 imágenes)	 <i>imagen 4</i> 16-Cadena (3 imágenes)	
Brazos	 <i>imagen 78</i> 17-Aros (2 imágenes)	 <i>imagen 69</i> 18-Banda de plumas (3 imágenes)	
Piernas	 <i>imagen 169</i> 19-Rodillera de plumas (3 imágenes)	 <i>imagen 78</i> 20-Aros (2 imágenes)	
Pies	 <i>imagen 3</i> 21-Pies descalzos (8 imágenes)	 <i>imagen 2</i> 22-Sandalias (7 imágenes)	
Adornos	 <i>imagen 6</i> 23-Adorno de mentón (1 imagen)	 <i>imagen 56</i> 24-Aretes (3 imágenes)	

Tocado			
Tocado base	 <i>imagen 2</i> 25-Cuerda enrollada (2 imágenes)	 <i>imagen 56</i> 26-Vincha simple (4 imágenes)	 <i>imagen 5</i> 27-Corona de puntas genérica (2 imágenes)
	 <i>imagen 7</i> 28-Corona de plumas (9 imágenes)	 <i>imagen 19</i> 29-Prenda cerrada de diseño figurativo (4 imágenes)	
Adorno del tocado	 <i>imagen 56</i> 30-Plumas (6 imágenes)	 <i>imagen 2</i> 31-Borla frontal simple (1 imagen)	

Accesorios			
Armas ofensivas	 <i>imagen 5</i> 32-Arco (5 imágenes)	 <i>imagen 56</i> 33-Porra (1 imagen)	 <i>imagen 77</i> 34-Flecha (2 imágenes)
	 <i>imagen 57</i> 35-Lanza genérica (4 imágenes)		 <i>imagen 57</i> 36-Cachiporra (3 imágenes)
Armas defensivas	 <i>imagen 5</i> 37-Escudo circular (2 imágenes)		
Objeto ceremonial	 <i>imagen 1</i> 38-Cetro genérico (5 imágenes)		

Objetos circundantes	 <i>imagen 20</i> 39-Litera (5 imágenes)	 <i>imagen 1</i> 40-Quitasol (1 imagen)	 <i>imagen 21</i> 41-Recipiente (1 imagen)
-------------------------	---	--	---

En el análisis pre-iconográfico de estas imágenes, se observa que predominan las facciones indeterminadas (2), el cabello largo (6) y la contextura esbelta (7). La vestimenta más común es un taparrabo (9), acompañado de alguna manta simple (12), que combinados resultan en la semidesnudez del personaje. Los brazos al igual que las piernas pueden incorporar aros (17) o bandas de plumas (18), y como tocado destacan las coronas de plumas (28), un atributo propio de la vestimenta tupinamba descrita por Estenssoro. Los accesorios de estos Incas son principalmente cetros genéricos (38) y están acompañados también por armas tales como arcos y flechas (32), sostenidas por sus súbditos.¹¹⁴

Evidentemente esto es una síntesis ideal de un variado conjunto de imágenes de diferente autoría y distancia en el tiempo; aunque la mayoría hechas en Europa, desde y para una mirada occidental. Es distinto observar la combinación de los motivos en la portada de la crónica de Cristóbal de Mena de 1534 (imagen 01 del corpus) —la más antigua imagen de un Inca— que en el dibujo de Atahualpa de 1584 del explorador André Thévet (imagen 07 del corpus), o en la portada de la «Americae Pars Sexta» de 1596, de Theodor de Bry (imagen 19 del corpus). Tomando como ejemplo estas tres imágenes, mientras en la portada de la crónica de Mena el Inca está claramente semidesnudo —viste solo un taparrabo— y lleva lo que parece ser una simple cinta o vincha en la cabeza, en el dibujo atribuido a Thévet, el Inca viste una camiseta genérica y lleva una corona de plumas, además de estar encadenado. En el caso del dibujo de De Bry, la semidesnudez del Inca es mitigada por la inclusión de una camisa corta y un tocado cerrado en forma de mitra

¹¹⁴ En esta tradición iconográfica predomina «el Inca» como tema, pero también hay varias representaciones del «Soldado inca», autónomas o como personaje que acompaña al Inca, por lo general semidesnudo y armado con arco y flecha. Lo que no se encuentra es el tema de la mujer inca, aunque en algunos dibujos de la «Americae» de De Bry —no incluidas en el corpus de imágenes— se las representa totalmente desnudas y con los cabellos largos. De otro lado, la identificación del «inca del pueblo» es problemática, ya que representaciones como la portada de la «Americae» de De Bry (imagen 19) y la portada de la obra de Cristóbal de Mena (imagen 01) muestran masas humanas que podrían ser guerreros o personas del común. No obstante, una representación directa del inca del pueblo en la obra de De Bry se encuentra en la imagen 21 del Corpus, donde se observa la recolección del rescate de Atahualpa. Aquí se ve claramente que los incas del pueblo son hombres sin cabello, algunos portando tan solo un taparrabo y otros completamente desnudos. Por ello, si bien la desnudez no es un motivo asociado al monarca incaico, es predominante en la representación visual de los habitantes comunes de los andes en esta tradición iconográfica.

papal en la cabeza, contrastando con la desnudez total o semidesnudez de sus súbditos quienes solo visten taparrabos.

Si analizamos iconográficamente estas tres imágenes encontramos que calzan con las representaciones del americano salvaje descritas por Estenssoro y Amodio. No son Incas desnudos —en el caso de la imagen de De Bry, son los súbditos incas quienes estarían desnudos no el líder—, pero su otredad está claramente denotada en el atuendo minimalista, compuesto por prendas muy básicas (caso del taparrabo o la camiseta simple) y un tocado en la cabeza, hecho de alguna tela o de plumas; todo lo cual en el imaginario europeo de la época era asociado con una América salvaje y primitiva¹¹⁵. Se puede decir que estas convenciones orientaban la forma en que los europeos miraban e imaginaban a los americanos.

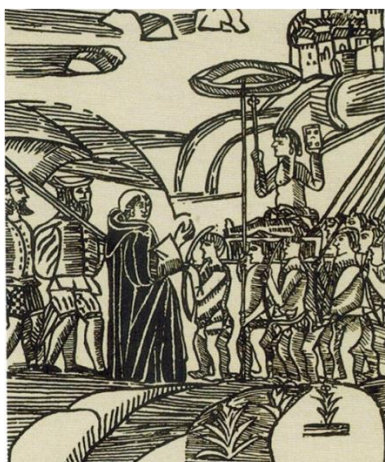
La representación de la litera y el sequito del Inca en las imágenes 01(Mena) y 19 (De Bry), así como el cetro de diseño indeterminado, añade también el elemento de la primacía jerárquica del Inca entre los suyos; y es importante anotar que en las tres imágenes no se representa a un Inca cualquiera sino a un personaje específico: Atahualpa, convertido en el último rey inca por los escritos de la época y cuya captura —de acuerdo a la narrativa oficial difundida durante el siglo XVI— fue lo que dio lugar a la conquista española de los andes. Tanto en la imagen 01 como en la 20 del corpus (también de la «Americae» De Bry y con similar composición a la 19), Atahualpa es representado precisamente en el momento de su captura; mientras que en la imagen 07 de Thévet ya está capturado y encadenado. Se trata de un signo más de otredad: es el jefe salvaje capturado y sometido por occidente. En ese sentido, las tres imágenes significan al Inca como un Otro salvaje y exótico, poderoso entre los suyos, pero a la vez vulnerable, sometido —o en proceso de ser sometido— por la autoridad política y religiosa del «nosotros» europeo (el imperio español y la iglesia católica)¹¹⁶. La valoración de este sometimiento puede ser positiva o negativa, pero siempre dentro de un público europeo acostumbrado a mirar e imaginar al americano bajo las convenciones visuales del salvajismo. En la figura 3.1. se observa cómo se distribuyen los motivos artísticos que crean esta significación en los tres casos señalados:

¹¹⁵ Según Carolyn Dean: «para los europeos de la temprana edad moderna, los plumajes de brillantes colores indicaban el salvajismo de una América no domesticada» (Dean 2002: 155).

¹¹⁶ Esto es particularmente visible en la imagen 01, donde el padre Valverde (o un sacerdote genérico) es representado interactuando con Atahualpa. La significación religiosa de la imagen se completa con la biblia, sostenida en la mano por el Inca y que serviría de pretexto para el ataque de los españoles.

Figura 3.1. Combinaciones de motivos en la tradición iconográfica del Inca salvaje

1584-Atahualpa rey del Perú, según André Thévet (imagen 07)



1534-Portada de «La conquista del Perú» de Cristóbal de Mena (imagen 01)



1596-Atahualpa en «Americae pars Sexta» - Teodoro de Bry (imagen 19)

No obstante, existen otras imágenes dentro de esta tradición iconográfica donde el Inca no es presentado como un Otro sometido y cuyas prendas dejan de ser invenciones o adaptaciones convencionales de los trajes de plumas americanos, acercándose más bien a los atuendos originarios de los andes pero todavía dentro del marco de la otredad salvaje. Es el caso de las representaciones de incas en la primera versión de la «Crónica del Perú» de Pedro Cieza de León, fechada en 1553. Una de estas ilustraciones (imagen 02 del corpus), la que da inicio al Capítulo XXXVIII de la crónica, representa a un monarca incaico flanqueado por dos súbditos. El Inca está vestido con una túnica simple (11), sandalias (22), una gran manta (12) y una cinta o cuerda (25) de donde cae una borla (31), los cuales pueden considerarse como las versiones más temprana del *llauto* y la *mascapaicha* en el corpus de imágenes. Este Inca todavía tiene el cabello semi largo (5) y porta un cetro genérico (38), pero tiene las orejas claramente alargadas, encajando con la descripción de «orejones» que Cieza y otros cronistas hacen de la nobleza incaica. En la figura 3.2. se observa la combinación de motivos que significan esta representación del Inca.

Figura 3.2. Combinaciones de motivos en representación del Inca según Pedro Cieza de León (imagen 02)



No obstante, si bien el Inca de Cieza se aleja de las convenciones presentes en las imágenes anteriores, todavía representa a un Otro salvaje, cuyos atributos culturales y el propio aspecto físico son simplificados o ignorados por el artista, quien plasma vestimentas simples y genéricas¹¹⁷ —salvo el llauto y la mascapaicha—, además de atributos que para la mirada europea podían todavía significar la exotividad americana, como las orejas alargadas (no se puede determinar si se trata simplemente de las orejas alargadas o si el artista intentó dibujar las orejeras).

En todo caso, imágenes como las de la crónica de Cieza pueden considerarse como la bisagra¹¹⁸ entre el Inca salvaje y las nuevas convenciones representativas que desde mediados del siglo XVI, desde la experiencia directa del Perú y desde la mirada de artistas y sujetos andinos¹¹⁹, comienzan a incorporar las particularidades de la materialidad cultural andina en la representación visual de los incas, marcando el surgimiento de una nueva tradición iconográfica: la del Inca aristocrático. Con el advenimiento del siglo XVII las convenciones representativas del Inca salvaje irán

¹¹⁷ Por ejemplo, si bien aquí el atuendo básico tanto del Inca como de sus dos súbditos no es un traje de plumas y tiene una estructura similar a la de los uncu andinos, no se puede asegurar que el artista haya querido representar efectivamente un uncu. También podría haber querido representar un simple ropaje básico y sin decoración asociado a personas «primitivas».

¹¹⁸ Los dibujos de Cesare Vecellio de 1590 (imágenes 8 y 9 del corpus) también serían parte de estas «representaciones bisagra» entre un Inca representado bajo las convenciones del salvajismo y otro un poco más cercano a la cultural material de los andes.

¹¹⁹ Si bien la portada de la crónica de Cristóbal de Mena contiene la más antigua representación de un Inca, y su autor participó de la captura de Atahualpa en Cajamarca, Cummins demuestra que esta representación se basó en un grabado de 1508 que representa al rey de Cochin de India (2005: 10); y no guarda relación alguna con las descripciones que el mismo texto hace de la vestimenta de los incas. De otro lado, Thévet y De Bry no conocieron el Perú, y sus ilustraciones de Incas descansan enteramente en las convenciones representativas del americano salvaje.

cayendo en desuso aunque quedarán impresas en el imaginario europeo de una América exótica y salvaje; y también en el propio Perú, como lo refleja la aparición de algunos de estos motivos en las representaciones de incas del siglo XIX.

Por ejemplo, en la imagen 102 del corpus se observa la estatuilla de un inca orando, fechada a inicios del siglo XIX (1800 aprox.). Este inca es de contextura esbelta, cabello largo y facciones indeterminadas, cuya vestimenta es claramente la de un americano salvaje: tan solo una corona y un taparrabo de plumas. Asimismo, en los grupos focales al menos cuatro imágenes reflejan el uso de motivos asociados a esta tradición. En una de estas (imagen 432 del corpus), se aprecia a un Inca genérico semidesnudo, vestido con un faldellín o taparrabo, una corona de plumas, ojotas (único motivo que difiere) y portando una lanza o cetro genérico. Esto refleja que la asociación entre incas, semidesnudez y salvajismo no habría desaparecido del todo y aun es parte activa de la memoria visual en torno al pasado incaico.

3.2. El Inca aristocrático (segunda mitad del S. XVI).







La principal diferencia entre las tempranas imágenes de incas y las que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XVI yace en que por primera vez se representan visualmente características propias de la cultura material de los Andes. El ejemplo tal vez más temprano de estas nuevas convenciones representativas se remontaría a los paños o lienzos mandados a pintar por el virrey Toledo en 1571, que incluían la sucesión de reyes incas retratados por artistas indígenas siguiendo las técnicas europeas de representación pictórica y las convenciones del retrato occidental de la época¹²⁰. Si bien estas pinturas han desaparecido, se cree que la portada de la «Década quinta» de Antonio de Herrera (imagen 53 del corpus) reproduce los retratos perdidos (Cummins 2005: 45), en los cuales se observan atuendos, adornos y distintivos andinos que reemplazan los taparrabos y trajes genéricos del Inca salvaje. Ciertamente los rostros en estos retratos de la «Década quinta» no son reproducciones verídicas de los monarcas incas —de hecho son

¹²⁰ Juan Villarías-Robles presenta la descripción del registro de inventarios del alcázar de Madrid sobre los “paños” antes que se perdieran, la cual sugiere que se trataba de cuatro lienzos de grandes a enormes proporciones. Por ejemplo, el lienzo que contenía la “descendencia de los incas” medía el equivalente a tres metros y medio de ancho por casi tres metros de largo (haciendo la conversión de varas a metros). Existe todavía un debate en torno a si estos lienzos, al haber sido pintados por artistas indígenas y supervisados por la autoridad colonial para que se atengan a la «veracidad» de los hechos, representaban realmente la memoria, iconografía y cosmovisión andina o eran más bien artefactos occidentales. (Villarías-Robles 2009: 78) Lo más probable es que se tratara de representaciones híbridas, sujetas a los cánones representacionales europeos pero donde la mirada del artista y el informante indígena —quienes provenían de una cultura oral donde el recuerdo se teñía a su vez de fantasía— fue el componente más importante del contenido.




inventados—, pero todo lo demás refleja la construcción iconográfica de una alteridad propiamente incaica o andina, diferenciada de la aglutinante alteridad del salvaje americano.

Pero las imágenes de estos años no solo van a representar a los antiguos reyes incas, sino también crecientemente a personas de carne y hueso, miembros de la aristocracia indígena y descendientes de los incas que surgen del llamado pacto colonial, quienes buscan representarse en pinturas como expresión de su status social. De allí que los Incas y los nobles indígenas (disfrazados de Incas) aparezcan representados en sus pinturas con determinados símbolos de poder incaico —algunos de origen prehispánico, otros inventados, pero todos hibridizados de alguna forma por el contacto con occidente (Dean 2005: 143)— manifestando su status aristocrático en una sociedad colonial estructurada en base a las diferencias de estamento y casta. Es la mirada intersticial o híbrida de estos sujetos indígenas nobles, tolerada y controlada por el poder español hegemónico, la que definirá las convenciones iconográficas sobre cómo eran los incas durante la mayor parte del periodo colonial. Por ello defino a esta tradición iconográfica como la del «inca aristocrático»: un Inca cuya representación visual incorpora símbolos de poder equivalentes a los de la realeza/ nobleza europea pero a la vez evocativos de una alteridad indígena, un “otro” aristocrático y de status privilegiado en la sociedad colonial, construido principalmente en base a la mirada del sujeto andino de elite. El análisis pre iconográfico del Inca aristocrático permite identificar los siguientes motivos¹²¹:







Cuadro 3.4. Análisis pre iconográfico del «Inca aristocrático».









Aspecto físico			
Facciones	 <p><i>imagen 58</i> 1-Facciones amerindias (7 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 50</i> 2-Facciones indeterminadas (73 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 84</i> 3-Facciones mestizas (7 imágenes)</p>
Cabello	 <p><i>imagen 37</i> 4-Cabeza deformada (2 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 63</i> 5-Sin cabello (1 imagen)</p>	 <p><i>imagen 53</i> 6-Cabello corto (61 imágenes)</p>










¹²¹ Estas combinaciones de motivos están centradas en la vestimenta masculina, para la vestimenta femenina existe otro conjunto que no se incluye en la tesis.



	 <p><i>imagen 55</i> 7-Cabello semi largo (14 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 93</i> 8-Cabello largo (11 imágenes)</p>
Contextura	 <p><i>imagen 10</i> 9-Esbeltez (87 imágenes)</p>	

Vestimenta				
Prenda base	 <p><i>imagen 47</i> 10-Túnica decorada hasta las rodillas (71 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 8</i> 11-Túnica genérica hasta las rodillas (1 imagen)</p>	 <p><i>imagen 83</i> 12-Túnica decorada y con mangas largas (9 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 53</i> 13-Cota de placas (2 imágenes)</p>
Prenda secundaria	 <p><i>imagen 75</i> 14-Manta simple (62 imágenes)</p>		 <p><i>imagen 9</i> 15-Chaleco (1 imagen)</p>	
Cuello	 <p><i>imagen 60</i> 16-Collar de plumas (24 imágenes)</p>			
Brazos	 <p><i>imagen 46</i> 17-Brazalete (10 imágenes)</p>			
Piernas	 <p><i>imagen 89</i> 18-Rodillera con rostro (7 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 44</i> 19-Flecos en rodillas (43 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 16</i> 20-Flecos en tobillos (19 imágenes)</p>	

Pies	 imagen 65 21-Pies descalzos (2 imágenes)	 imagen 22 22-Sandalias (46 imágenes)	 imagen 67 23-Sandalias con rostro (23 imágenes)
Adornos	 imagen 36 24-Orejas (63 imágenes)	 imagen 71 25-Mascarón hombrera (17 imágenes)	 imagen 72 26-Disco en pecho (12 imágenes)

Tocado				
Tocado base	 imagen 43 27-Cuerda enrollada (53 imágenes)	 imagen 48 28-Casco con cresta (30 imágenes)	 imagen 9 29-Casco simple (1 imagen)	
Adorno del tocado	 imagen 54 30-Solo plumas (3 imágenes)	 imagen 32 31-Borla frontal simple (4 imágenes)	 imagen 18 32-Corona de puntas (9 imágenes)	 imagen 24 33-Borla frontal con decoración de plumas (23 imágenes)
			 imagen 71 34-Borla frontal con decoración heráldica (18 imágenes)	

Accesorios			
Armas ofensivas	 imagen 92 35-Arco (1 imagen)	 imagen 51 36-Hacha corta (1 imagen)	 imagen 90 37-Hacha larga (4 imágenes)
	 imagen 53 38-Palo filudo (2 imágenes)	 imagen 9 39-Cuchillo corto (1 imagen)	 imagen 52 40-Lanza con flecos (3 imágenes)
	 imagen 41 41-Porra (26 imágenes)	 imagen 22 42-Cachiporra (1 imagen)	 imagen 32 43-Honda (8 imágenes)

Armas defensivas	 imagen 39 44-Escudo cuadrangular (42 imágenes)	 imagen 89 45-Escudo heráldico (2 imágenes)		
Objeto ceremonial	 imagen 53 46-Cetro genérico (2 imágenes)	 imagen 24 47-hacha dorada (36 imágenes)	 imagen 62 48-parasol (9 imágenes)	
Objetos circundantes	 imagen 91 49-Orbe con cruz (1 imagen)	 imagen 38 50-Bolsa decorada (1 imagen)	 imagen 49 51-Concha (1 imagen)	 imagen 42 52-Kero (2 imágenes)
	 imagen 37 53-Litera (2 imágenes)	 imagen 51 54-cabeza decapitada (2 imágenes)	 imagen 90 55-Estandarte cuadrangular (2 imágenes)	 Imagen 98 56-Quitasol de plumas (5 imágenes)

En comparación al Inca salvaje, en esta tradición iconográfica se hace evidente la aparición de motivos completamente nuevos y complejos. Si se armase una imagen mental del Inca aristocrático sobre la base solamente de los motivos artísticos predominantes, diríamos que es un personaje de facciones principalmente indeterminadas (2), de cabello corto (61) y una contextura esbelta (9). Vestiría una «túnica decorada hasta las rodillas» (10), que en la mayoría de imágenes es el *uncu*, decorado con tocapus y/o alguno de los diseños geométricos identificados por Tom Zuidema; encima del cual llevaría una manta simple de un solo color (14), la *yacolla*; además de un collar de plumas (16), el *sipi*. En sus antebrazos llevaría brazaletes (17), tendría flecos en rodillas (19) y tobillos (20), sus pies calzarían sandalias u *ojotas* (22) y portaría orejeras circulares (24). Su tocado consistiría en una cuerda enrollada, el *llauto* (27), decorado con una «borla frontal con decoración de plumas», es decir, la *mascapaicha* coronada por el adorno plumario que Ramos y Dean identifican como una versión en miniatura del *Suntur Paucar* (Ramos 2005: 47, Dean 2002: 122). Finalmente, sus accesorios serían una porra estrellada (41), el *waman champi*; un escudo cuadrangular forrado de tela (44) o *hualccanca* y un hacha dorada a manera de cetro (47), el llamado *topayauri*.

Como se ve, la mayoría de estos nuevos motivos connotan significados específicos contenidos en el vocablo quechua que les da nombre (*llauto, uncu, yacolla*). El problema es que en algunos registros iconográficos, un objeto es etiquetado con un nombre que en otro conjunto de imágenes, aparece asociado a un objeto completamente distinto. Esto pasa por ejemplo con el *Suntur Paucar* y el *Topayauri*, cuya identidad iconográfica es todavía debatida en la literatura y que aquí yo asocio al «parasol» (48) y al «hacha dorada» (47) respectivamente, siguiendo lo planteado por Gabriela Ramos (2005: 46-47). Asimismo, dependiendo del autor y la época de la imagen, se añaden otros motivos al atuendo estándar descrito. Es el caso por ejemplo de los mascarones dorados de rostro felino o humano tanto en hombros (25) como en rodillas (18) y ojotas (23), que no aparecen en las imágenes de incas del temprano siglo XVII —no formaban parte del atuendo incaico prehispánico, siendo más bien un invento de tiempos coloniales— pero se vuelven recurrentes en la segunda mitad de ese siglo y durante todo el XVIII. De hecho, los mascarones fueron piezas fundamentales del disfraz de Inca usado por los nobles indígenas durante la celebración del Corpus Christi en el Cusco.

Pasando ahora al nivel de análisis iconográfico, es necesario distinguir los diferentes marcos temporales y los varios autores que producen imágenes ubicadas dentro de esta tradición iconográfica. Evidentemente el Inca actuado del Corpus Christi es visualmente distinto de los incas de Guamán Poma y Murúa, dos autores cuyas obras al parecer fueron además desconocidas durante el periodo colonial¹²². Ambos incas son distintos a su vez de los plasmados en la portada de la «década quinta» de Herrera, pero todos comparten una misma mirada de origen: la del aristócrata indígena colonial, quien dibuja directamente o dirige el dibujo del artista. Por ello propongo que el Inca aristocrático es la tradición iconográfica predominante a través de la cual fueron representados los incas durante casi la totalidad del periodo colonial, entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII. A pesar de las distancias temporales, el Inca aristocrático es el Inca de la «Nueva

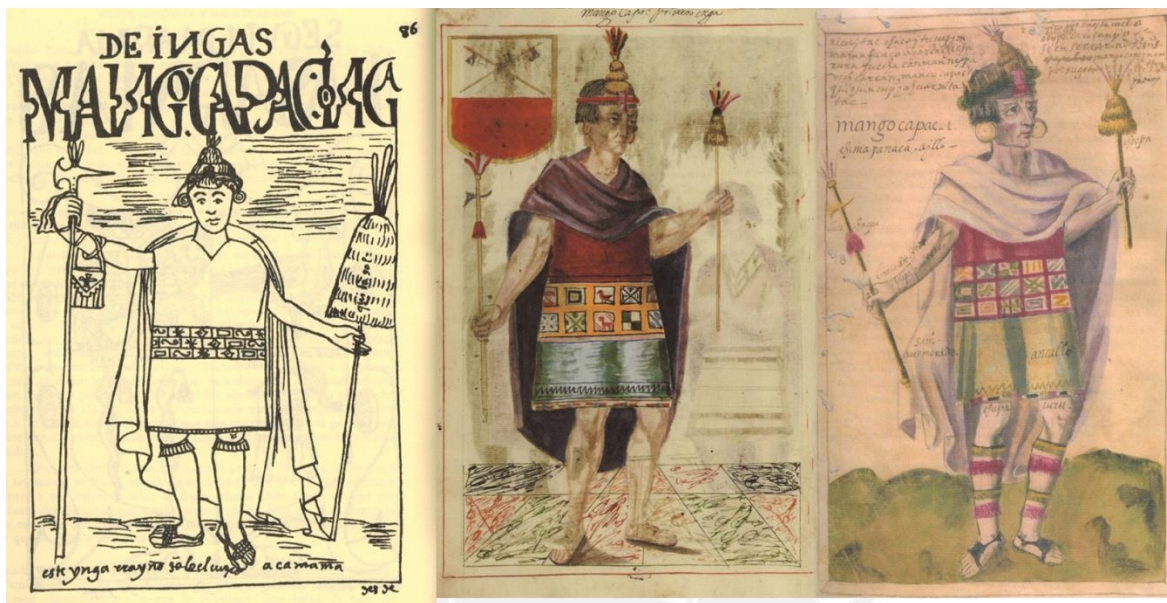
¹²² Este dato es muy importante, ya que al haberse extraviado tempranamente y no haberse publicado, tanto la crónica de Guamán Poma como las dos crónicas de Murúa seguramente no fueron fuente de referencia de los artistas de la época. Esto ha llevado a los especialistas del siglo XX, que redescubren ambos textos (Guamán Poma en la primera mitad del siglo y Murúa en la segunda mitad), a considerar como más “genuinas” las representaciones de incas de estas obras, tanto por la temprana fecha en la que fueron realizadas como por su correspondencia con el registro arqueológico moderno y las descripciones de los primeros cronistas. De hecho, la obra de Guamán Poma es una de las bases del Inca historiográfico del siglo XX que describo en el acápite 3.4., pero ello no quita que el cronista haya incorporado también sus fantasías y discursos (políticos, sociales, religiosos) en sus representaciones visuales (Pease 2005: IX). Entendida así, la obra de Guamán Poma refuerza la idea de que el Inca aristocrático fue producto principalmente de la mirada y las fantasías de una aristocracia indígena colonial empeñada en resaltar su status noble, y no necesariamente preocupada por el «rigor histórico» tal cual lo entendemos desde una mirada moderna.

Corónica» de Felipe Guamán Poma de Ayala y el de las dos crónicas de Fray Martín de Murúa. Es también el Inca de la portada de la Década Quinta de Herrera; así como el Inca representado por la aristocracia indígena en la fiesta del Corpus Christi y plasmado en cuadros privados o en los del Corpus de Santa Ana durante el siglo XVIII. También es el Inca de las pinturas de «efigies», donde se representa la genealogía real de los incas; y el protagonista de otras pinturas de tema histórico y religioso donde el Inca representa a Cristo, un rey mago u otro personaje.

No obstante, si bien estas diversas representaciones utilizan una similar colección de motivos para significar al Inca, el significado social y político del Inca en cada imagen era distinto. Por ejemplo, el dibujo de Manco Cápac de Felipe Guamán Poma de Ayala en el temprano siglo XVII (imagen 38 del corpus), que es parte de una serie de dibujos de los reyes incas incluidos en su crónica, lo representa con todos sus símbolos de poder, incluyendo el uncu con tocapus (10), la mascapaicha (31), el hacha dorada o *topayauri* (47), el parasol o *suntur paucar* (48), entre otros; denotando su condición de realeza. La significación del Inca como un monarca equiparado con la noción europea de «rey» y «realeza» es consistente en la representación visual de Guamán Poma, a pesar de la dura crítica que el autor hace a la dinastía iniciada por Manco Cápac.¹²³ La temprana conversión del Inca en realeza se ve asimismo en la primera (imagen 10 del corpus) y la segunda (imagen 24 del corpus) crónica de Murúa, que anteceden a la obra de Guamán Poma y probablemente le sirvieron de base dado que comparten una misma composición iconográfica. Incluso en el Manco Cápac de la primera crónica de Murúa —la representación más antigua de este Inca por orden cronológico, fechada en 1590— la condición de monarca del Inca es reforzada con la inclusión de una corona de puntas de estilo europeo encima del llauto. En la figura 3.3. se comparan estas tres representaciones.

¹²³ Guamán Poma describe a los Incas en el texto como reyes paganos y confabulados con el demonio. En su narrativa, el linaje de Manco Capac estaba condenado desde el inicio por tener su origen en una relación incestuosa entre Manco y su madre, Mama Huaco. Desde esta postura, el cronista justifica la invasión europea como un evento necesario para traer el cristianismo a los andes.

Figura 3.3. Combinaciones de motivos en la tradición iconográfica del Inca aristocrático (dibujos de Felipe Guamán Poma y Fray Martín de Murúa)



1615-Manco Cápac, según Felipe Guamán Poma (imagen 38)

1614-Manco Cápac, según Martín de Murúa (imagen 24)

1590-Manco Cápac, según Martín de Murúa (imagen 10)

Otro tipo de asociación entre Incas y realeza aparece en la pintura de la boda de Martín García y Beatriz Clara Ñusta de mediados del siglo XVII (imagen 75 del corpus). En este caso, la representación de la familia real inca encabezada por Túpac Amaru, emplea similares motivos presentes en Guamán Poma (ver figura 3.4.) a los que se suman los mascarones en hombros (25), rodillas (18) y ojotas (23); un disco solar dorado en el pecho (26), una versión colonial del llauto engastado con gemas o piedras preciosas y un adorno heráldico encima de la *mascapaicha* (34) identificado por Dean como la versión colonial del Suntut Paucar (Dean 2002: 122). También se ve que a diferencia de Guamán Poma, los rasgos de los incas son más cercanos a un fenotipo amerindio. Aquí, la inclusión de los Incas significados como realeza legitimaría la ascendencia noble, tanto por el lado andino como español, de Ana María de Loyola, hija de Beatriz Clara Coya y nieta de Sayri Túpac. La boda de Ana María es representada en el segmento derecho de la imagen, como un reflejo especular de la unión de sus padres —Martín García y Beatriz Clara Coya— en el segmento izquierdo. La imagen tenía un claro uso político para la orden jesuita a la que pertenecía García de Loyola, la cual aparecía de esta forma enlazada con la realeza Inca, contribuyendo a la legitimación de su rol en la sociedad colonial que entre otras cosas, se manifestaba en su control del Colegio de Caciques San Francisco de Borja del Cusco.

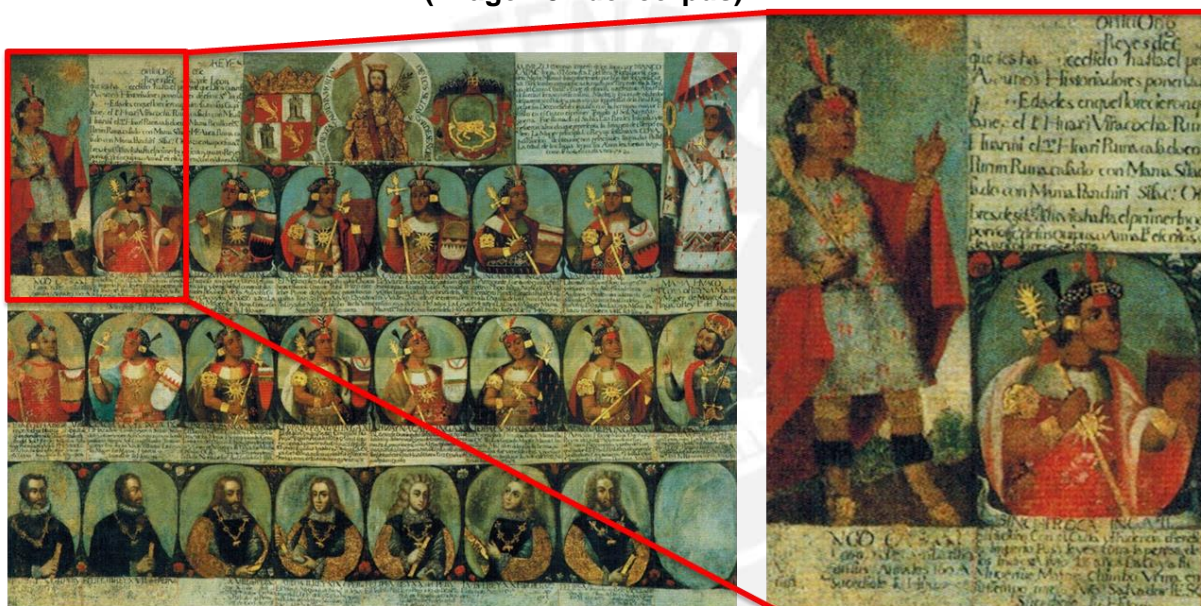
Figura 3.4. El Inca aristocrático en la «Boda de Martín García de Loyola y Beatriz Clara Coya»



Estos ejemplos sugieren que convertir a los Incas en una realeza parecida pero a la vez distinta de la europea obedecía a determinados fines políticos y simbólicos de quienes así los representaban. Los curacas, representantes de la aristocracia indígena colonial, son quienes mejor reflejaban esto, disfrazándose de Incas para participar de fiestas como el Corpus Christi (imágenes 71-74 del corpus) y retratándose vestidos con los símbolos de poder incaicos (imagen 84 del corpus), algunos de los cuales —como los mascarones dorados en hombros, rodillas y sandalias; y el disco solar en el pecho— fueron claras invenciones de la época. Como señala Dean, tales prácticas de la nobleza indígena cristianizada de expresar su alteridad inca, no significaban necesariamente un nostálgico deseo de la vuelta al incario, sino una manifestación de su status privilegiado en la sociedad colonial. Era la forma en que querían verse y también como el poder español —no sin cierta intranquilidad— quería verlos (Dean 2002: 55). El recurso al retrato y al lienzo por parte de estos actores, permitido por el poder español, habría contribuido a “disciplinarlos” en sus roles de intermediarios entre la población andina y la autoridad colonial. De allí que Cummings los considere no como parte de los «otros», sino como parte del «nosotros hispánico», aunque un «nosotros» exotizado. No obstante, también puede argumentarse que las pinturas en cuestión contribuyeron a crear en una gran parte de esta élite un sentido de colectividad o comunidad. Un proceso simbólico que como sugerí en el capítulo anterior, pudo también estar detrás del levantamiento de Túpac Amaru II (Cummins 1991).

El otro conjunto de imágenes representativas de esta tradición iconográfica son los cuadros donde se muestra la genealogía de los incas. En estos lienzos se representaba la sucesión de los reyes incas desde Manco Cápac hasta Atahualpa, continuada luego por los reyes españoles.¹²⁴ Si bien la composición iconográfica de estos lienzos deriva de una imagen que considero como el principal antecedente entre el Inca aristocrático y el Inca romántico del siglo XIX —el grabado de Alonso de la Cueva (imagen 86)—, los incas aparecen aquí todavía firmemente representados bajo las convenciones características del Inca aristocrático, como puede verse en la figura 3.5. (imagen 87 del corpus).

Figura 3.5. El Inca aristocrático en «efigies de los reyes incas» de 1725 aprox. (imagen 87 del corpus).



En estos cuadros se repite la combinación de motivos ya observada (*uncu*, *yacolla*, *sipi*, *topayauri*, *hualcanca*, *mascapaicha* adornada con plumas o con un diseño heráldico,

¹²⁴ La decisión de incluir a Huáscar o a Atahualpa al final de la genealogía traía connotaciones importantes, dado que desde cierta narrativa histórica —por ejemplo la de Garcilaso— Atahualpa era un usurpador y por tanto, un gobernante ilegítimo. Incluirlo, de otro lado, tampoco facilitaba las cosas para el poder colonial, dado que era aceptarlo como parte de la narrativa oficial y por lo mismo, tener que justificar discursivamente el por qué un rey fue ejecutado. El caso de Manco Inca y los llamados «incas de Vilcabamba» es también problemático, ya que no son incluidos en ningún cuadro genealógico colonial (sí durante la República) a pesar de ser considerados como reyes, incluso por autores como Guamán Poma que critican a la realeza inca. La razón es clara: si bien Manco Inca fue un Inca legítimo tanto para los andinos como para el temprano poder español, su resistencia armada y la de sus sucesores abría una brecha a la narrativa oficial del traspaso del poder incaico al hispánico, en tanto todavía existieron dos poderes paralelos —el del Inca y el del Rey de España— por lo menos durante 40 años desde la llegada de los españoles a los andes. Por ello, tras la derrota de Vilcabamba y la ejecución del último Inca, Túpac Amaru, Manco Inca y sus hijos son excluidos de la iconografía oficial. Aun hoy en día, el epíteto de «los incas de Vilcabamba» con el que Manco Inca y sus sucesores son denominados en los materiales escolares los excluye tácitamente de la lista oficial de incas que concluye con Atahualpa (ver por ejemplo imágenes 432, 437, 463 y 483 del corpus).

orejeras, además de los mascarones en los hombros y las facciones aparentemente amerindias) con solo una diferencia resaltante frente a los ejemplos anteriores: el cabello largo (8). Fuera de esto existe, consistencia con las representaciones de Incas de años atrás, reflejando que se trataba de convenciones representativas que ya para finales del siglo XVIII habían adquirido cierta rigidez. En general, el Inca aristocrático es una forma de representación bastante estandarizada. Para la mirada de la aristocracia indígena colonial, la cual se retrataba portando los símbolos de poder señalados, el Inca no era Inca si no incluía tales emblemas.

El cabello es tal vez la principal excepción a esta rigidez. Del cabello corto de las primeras representaciones del Inca, se pasa a un cabello progresivamente más largo entre los siglos XVII y XVIII, y en el siglo XIX —en la tradición iconográfica del Inca romántico— ya es una convención fija. ¿Por qué ocurre el cambio? A partir de mi observación del corpus de imágenes he desarrollado una hipótesis: la incorporación del cabello largo obedecería a la moda europea de la segunda mitad del siglo XVII¹²⁵, asimilada primero por la aristocracia indígena y posteriormente trasladada tanto a sus retratos, como también a las representaciones de los Incas históricos. Por ello, el cabello largo en las imágenes de incas —un motivo que ha perdurado hasta el día de hoy— habría nacido en algún momento del siglo XVII y posiblemente por una influencia europea antes que andina.

Los cuadros genealógicos, así como los retratos de curacas son típicas representaciones visuales de incas del siglo XVIII, el siglo del llamado «movimiento nacional inca» y que culmina con el levantamiento de Túpac Amaru II. Es imposible no prestar atención a este dato, ya que tras la derrota del cacique de Tungasuca, las políticas represivas del gobierno colonial apuntaron principalmente a la eliminación y prohibición de las representaciones visuales de incas, particularmente de los retratos privados de los curacas. En la vorágine represiva desatada, los cuadros genealógicos parecen haberse salvado o no haber sido blanco de la purga. ¿Por qué ocurrió esto?

Según Natalia Majluf, las autoridades coloniales pudieron asociar el primer tipo de pinturas con la creación/alimentación de un discurso subversivo derrotado, en tanto

¹²⁵ El propio cuadro genealógico que muestro permite sostener mi afirmación. Como se puede apreciar en la parte inferior, Carlos V, Felipe II y Felipe III tienen el cabello corto. A partir de ellos, los demás monarcas españoles llevan el cabello progresivamente más largo —Carlos II es el monarca Habsburgo con el cabello más extenso—, hasta llegar al cabello largo con bucles de los reyes borbónicos, Felipe V y Luis I, propio de las pelucas de finales del XVII popularizadas por el rey francés Luis XIV. Al convertirse en tendencia entre la realeza, el cabello largo habría sido imitado por los españoles y criollos de ultramar, y luego también por la aristocracia indígena que comienza a representar de esta forma a los Incas.

permitían iterar símbolos de poder alternativos que el poder español buscaba reprimir. A diferencia de esto, los cuadros genealógicos sostienen armónicamente la narrativa histórica oficial de una continuidad entre la realeza inca y la corona española, una narrativa que era uno de los principales sostenes sobre el cual se legitimaba el poder hispánico en los andes (Majluf 2005: 255). Es comprensible entonces que al llegar la independencia, el cuadro genealógico como recurso iconográfico también fuese adoptado por las elites criollas, y empleado de la misma forma que en la colonia como un instrumento para expresar la narrativa histórica de la recién creada República del Perú (Turner 2009: 420).

No obstante, a pesar de la dura represión que se desató sobre las imágenes de incas, parte de las convenciones sobre cómo representarlos trascendieron el periodo colonial. Motivos artísticos como el uncu, la yacolla, el topayauri, el disco en el pecho, entre otros artículos de la vestimenta del Inca se incorporaron o fundieron con los nuevos motivos artísticos surgidos en el siglo XIX. Otros elementos como la *mascapaicha* heráldica más bien perdieron centralidad y, a mi modo de ver, terminaron ocupando un lugar marginal en la memoria visual sobre los incas. Sin embargo, todavía forman parte de esta memoria visual y aparecen de vez en cuando como parte de la tradición iconográfica del Inca popular, por ejemplo en láminas escolares contemporáneas (imagen 459 del corpus). Incluso en los dibujos realizados por los jóvenes en los grupos focales, hay uno — perteneciente a una participante del grupo focal “NSE B”— donde se aprecia un tocado de cierto parecido icónico con la *mascapaicha* heráldica del Inca aristocrático (ver imagen 502 del corpus). Curiosamente, en este dibujo el adorno encima del *llauto* tiene la forma de una cruz cristiana que la autora describe como: « [...] una cruz y como en el medio algo redondo que simboliza el sol.» (Shirley, GF NSE B). No pregunté a la joven el por qué dibujó una cruz, pero es posible que entremezclara sus imágenes mentales sobre los incas con referentes del amplio repertorio visual católico, dando como resultado un objeto sincrético entre un motivo solar (el sol) y otro cristiano (la cruz). Un ejercicio mental que tal vez refleja el de los antiguos nobles indígenas cristianizados cuando intentaban integrar sus fantasías del pasado con su fe y condición de súbditos españoles del presente.

3.3. El Inca romántico (S.XIX).

En los años previos a la independencia del Perú, el recuerdo del levantamiento de Túpac Amaru y la prohibición de la iconografía alusiva a los incas se habrían mitigado, dándose

un renovado interés en el pasado incaico por parte de las elites criollas afines a las nuevas corrientes del patriotismo americano provenientes de otros lados del continente¹²⁶. Según Majluf (2005), la búsqueda de «referentes nacionales» habría llevado a estos sectores a incluir el pasado incaico en su imaginario sobre el país e insertarlo, tras la independencia, como componente de una emergente narrativa nacional «peruana». Sin embargo se trataba de una inclusión ambivalente, ya que si bien los incas representaban ese pasado glorioso de la patria que el discurso criollo buscaba construir, era la vez un pasado muy cercano a la población indígena y potencialmente movilizador de la misma.

En el campo de las imágenes, la «peruanización de los incas» se manifestó en representaciones visuales idealizadas, construidas sobre diferentes bases, principalmente algunas piezas de la iconografía colonial y referentes visuales sobre el pasado clásico grecorromano¹²⁷ que a su vez formaban parte de la iconografía de los nuevos estados republicanos post-revolución francesa¹²⁸. Conforme avanza el siglo, la imagen del Inca producida en el Perú se estandariza sobre la base de la iconografía colonial tardía, pero también aparecen desde mediados del siglo nuevas representaciones visuales de los incas provenientes de fuera de las fronteras nacionales y desde la mirada de un creciente conjunto de eruditos y artistas extranjeros, interesados en la antigüedad del país. La publicación de la «*Historia de la Conquista del Perú*» de William Prescott en 1847 puede considerarse el punto de partida de este renovado interés de intelectuales extranjeros y nacionales en el estudio del pasado incaico, siendo también el principal impulsor de la futura institucionalización de la arqueología en el Perú.

¹²⁶ Según Natalia Majluf, los criollos de la futura Argentina fueron los primeros en incluir el pasado incaico en sus discursos independentistas durante la primera década del siglo XIX, reflejado en su impulso de una variada iconografía de inspiración incaica y el apoyo de San Martín a la idea de una «monarquía inca». El temprano incaísmo de la elite criolla peruana favorable a la independencia habría sido estimulado por este primer incaísmo rioplatense (Majluf 2005: 266-267).

¹²⁷ Un antecedente de la «grecorromanización» de los incas es la estatua de mármol de Atahualpa en el Palacio de Madrid, obra escultórica de la segunda mitad del siglo XVIII donde se representa a un Atahualpa fenotípicamente europeo, vestido con un atuendo de reminiscencias clásicas y en una pose que recuerda a las antiguas esculturas grecorromanas.

¹²⁸ Por ejemplo, la «alegoría de la patria», un símbolo nacional transversal a todos las nuevas republicas latinoamericanas, proviene principalmente de «*Marianne*», la alegoría de la libertad y de la patria francesa. Se trataba de una mujer de facciones mediterráneas y corporalidad evocativa de las estatuas grecorromanas. En América se configuran dos versiones de la misma: la primera, siguiendo las convenciones representativas de la antigüedad clásica, vestida con túnica, gorro frigio o casco corintio, hoplon (escudo circular griego) u otros accesorios grecorromanos y portando la respectiva bandera nacional. La segunda alegoría es la llamada «india de la libertad» (Aucardo 2011), que deriva de la temprana iconografía donde américa es representada como una mujer desnuda y salvaje. Esta América convertida en alegoría incorpora las proporciones físicas clásicas, incluyendo las facciones occidentales de Marianne, pero vestida de acuerdo a las convenciones del salvajismo americano: con corona de plumas, taparrabo y en algunos casos arco y flecha.

Debido a estas múltiples miradas, no existe un solo conjunto de convenciones representativas del Inca durante el siglo XIX, siendo visualmente distinto el Inca de los cuadros genealógicos republicanos (cuya composición iconográfica deriva de los cuadros genealógicos coloniales) y el Inca de las ilustraciones que acompañan la obra de Prescott. No obstante, hay algo que unifica a todas estas miradas: primero, son miradas provenientes de las elites de la época, en el caso peruano principalmente de la elite criolla (tanto de Lima como de las principales ciudades del país) y en el extranjero, de un sector de la intelectualidad científica y de los anticuaristas, aficionados al estudio de los vestigios «premodernos» de un mundo crecientemente dominado por la expansión industrial e imperial de occidente. La mirada de una agónica aristocracia indígena todavía está presente hacia los años de la independencia¹²⁹, pero eventualmente termina integrándose a la mirada y a la agenda «nacional» criolla, conforme la misma aristocracia indígena se confunde con las capas criollas y mestizas de la sociedad peruana en el transcurso del siglo.








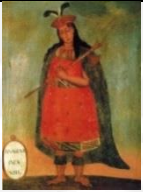
Segundo, las nuevas miradas coinciden en idealizar a los incas como un pasado glorioso «nacional» —y no indígena— en la línea del imperante romanticismo del siglo XIX. Esto es posible también por el opacamiento de la aristocracia indígena, en tanto el sistema simbólico del que provenían sus relativamente rígidas convenciones sobre como representar a los incas deja de tener funcionalidad social y se desarticula. Liberada de este corsé de convenciones, la imagen del Inca ahora apropiada por la mirada criolla será convertida más bien en símbolo del pasado exótico y glorioso de la «nación», de un tiempo ideal pero a la vez distante del peruano contemporáneo (y por tanto, también del indio)¹³⁰. Así, la equiparación romántica de los incas con la antigüedad clásica greco-romana (Thurner 2009: 428) y en algunos casos la iteración de motivos artísticos del «inca salvaje», pero con facciones europeas, encajaba con el discurso imperante entre los criollos de que los antiguos incas eran distintos de los indios de hoy (Méndez 2000: 32).





¹²⁹ Las medidas tomadas por el gobierno colonial tras la derrota de la gran rebelión de Túpac Amaru II hirieron de muerte a la aristocracia indígena, propiciando su progresiva desarticulación como estamento entre finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. La estocada final vino con la supresión de los títulos de nobleza, incluyendo los de la nobleza indígena, por Simón Bolívar el año 1825. Con esta acción, la aristocracia indígena colonial se disuelve y sus miembros terminan integrados al grueso de la población peruana.
























¹³⁰ Como se mencionó en el capítulo 2, el patrón de las narrativas históricas construidas por los Estados modernos durante el siglo XIX consistía de tres componentes: una antigüedad gloriosa, una época oscura y un renacimiento. Adaptado al Perú, los incas son convertidos en esa antigüedad gloriosa e ideal del país —un reflejo especular de lo que fue la antigüedad grecorromana en el mundo occidental—, opacado por el oscurantismo de la colonia y renacido con la independencia.










En ese sentido, tanto si fueron hechas por artistas peruanos como por artistas extranjeros, se trata de representaciones esencialmente romantizadas, por lo cual denomino a esta tradición iconográfica como la del «Inca romántico». El Inca romántico se plasmó en los soportes tradicionales del arte, como la pintura mural y el lienzo, como también en las revistas ilustradas, estampas, cartas de visita y otros soportes tras la llegada de las nuevas tecnologías de reproducción técnica de la imagen, particularmente la litografía. Los motivos artísticos que definen esta tradición iconográfica en mi corpus de imágenes son los siguientes:



Cuadro 3.5. Análisis pre iconográfico del «Inca romántico».

Aspecto físico				
Facciones	 <i>imagen 138</i> 1-Facciones amerindias (2 imágenes)	 <i>imagen 95</i> 2-Facciones europeas (3 imágenes)	 <i>imagen 146</i> 3-Facciones indeterminadas (22 imágenes)	 <i>imagen 123</i> 4-Facciones mestizas (14 imágenes)
Cabello	 <i>imagen 119</i> 5-Cabello corto (9 imágenes)	 <i>imagen 141</i> 6-Cabello semi largo (3 imágenes)	 <i>imagen 125</i> 7-Cabello largo (29 imágenes)	
Contextura	 <i>imagen 124</i> 8-Esbeltez (42 imágenes)			

Vestimenta				
Prenda base	 <i>imagen 118</i> 9-Taparrabo de plumas (1 imagen)	 <i>imagen 142</i> 10-Cota de placas (1 imagen)	 <i>imagen 123</i> 11-Túnica decorada y con mangas largas (1 imagen)	 <i>imagen 146</i> 12-Túnica decorada ajustada a cintura (2 imágenes)

	 <i>imagen 103</i> 13-Camisa manga larga genérica (2 imágenes)	 <i>imagen 141</i> 14-Túnica genérica hasta las rodillas (3 imágenes)	 <i>imagen 138</i> 15-Túnica genérica ajustada a cintura (10 imágenes)	 <i>imagen 112</i> 16-Túnica decorada hasta las rodillas (20 imágenes)
Prenda secundaria	 <i>imagen 103</i> 17-Manta con diseños (4 imágenes)	 <i>imagen 129</i> 18-Manta simple (30 imágenes)		
Cuello	 <i>imagen 133</i> 19-Collar de plumas (5 imágenes)	 <i>imagen 112</i> 20-Collarín bordado (18 imágenes)	 <i>imagen 154</i> 21-Collar genérico (4 imágenes)	 <i>imagen 118</i> 22-Cadena (3 imágenes)
Brazos	 <i>imagen 137</i> 23-Aros (1 imágenes)		 <i>imagen 145</i> 24-Brazalete (3 imágenes)	
Piernas	 <i>Imagen 147</i> 25-Rodillera de plumas (3 imágenes)	 <i>imagen 125</i> 26-Rodillera con rostro (9 imágenes)	 <i>Imagen 112</i> 27-Flecos en rodillas (9 imágenes)	 <i>imagen 103</i> 28-Pantalón corto (1 imagen)
Pies	 <i>imagen 112</i> 29-Sandalias (13 imágenes)		 <i>imagen 125</i> 30-Sandalias con rostro (6 imágenes)	
Adornos	 <i>imagen 123</i> 31-Aretes (9 imágenes)	 <i>imagen 111</i> 32-Orejas (20 imágenes)	 <i>Imagen 140</i> 33-Mascarón hombrera (13 imágenes)	
	 <i>imagen 123</i> 34-Disco en pecho (8 imágenes)		 <i>imagen 95</i> 35-imagen en pecho (3 imágenes)	

Tocado			
Tocado base	 <i>imagen 144</i> 36-Cuerda enrollada (3 imágenes)	 <i>imagen 142</i> 37-Casco con cresta (3 imagen)	 <i>imagen 137</i> 38-Turbante (2 imágenes)
	 <i>imagen 103</i> 39-Corona de puntas (1 imagen)	 <i>imagen 118</i> 40-Corona de plumas (1 imagen)	 <i>imagen 110</i> 41-Corona trapezoidal (25 imágenes)
Adorno del tocado	 <i>imagen 99</i> 42-Plumas (10 imágenes)	 <i>imagen 133</i> 43-Borla frontal con decoración heráldica (2 imágenes)	 <i>imagen 129</i> 44-Orejeras colgantes (7 imágenes)

Accesorios			
Armas ofensivas	 <i>imagen 109</i> 45-Hacha larga (1 imagen)	 <i>imagen 145</i> 46-Porra (2 imágenes)	 <i>imagen 118</i> 47-Flecha (1 imagen)
Armas defensivas	 <i>imagen 141</i> 49-Escudo de tres lados (3 imágenes)	 <i>Imagen 86</i> 50-Escudo cuadrangular (13 imágenes)	 <i>imagen 133</i> 51-Escudo heráldico (2 imágenes)
Objeto ceremonial	 <i>imagen 120</i> 52-Cetro genérico (5 imágenes)	 <i>imagen 105</i> 53-Hacha dorada (22 imágenes)	
Objetos circundantes	 <i>imagen 119</i> 54-Bolsa simple (1 imagen)	 <i>imagen 141</i> 55-Enano (4 imágenes)	 <i>imagen 141</i> 56-Quitasol de plumas (6 imágenes)

Si bien no existe un solo Inca romántico debido a la diversidad de representaciones visuales de incas que surgen en el siglo XIX, en el corpus de imágenes predomina claramente un tipo derivado de una fuente de origen colonial. Se trata de un Inca con facciones indeterminadas (3) o mestizas (4). Su cabello es predominantemente largo (7) y su contextura esbelta (8). Su vestimenta es por lo general una versión del uncu colonial, aunque con diseños que parecen ser imaginarios (van desapareciendo los tocapus); encima del cual tiene una manta simple o *yacolla* (18). En el cuello tiene un collarín bordado de tela (20), sus brazos llevan brazaletes (24), en las piernas predominan los flecos en las rodillas (27) así como las rodilleras con rostro felino (26); y en sus pies tiene sandalias u ojotas simples (29). El atuendo es completado con mascarones en los hombros (33), orejeras (32) y un disco solar dorado en el pecho (34). El motivo artístico más novedoso de este Inca es su tocado: en vez del llauto con mascapaicha del Inca aristocrático, predomina una corona de forma trapezoidal (25), que Majluf llama «corona turbante» (Majluf 2005: 281) y que yo denominare simplemente como «corona trapezoidal». También aparecen una nueva forma de orejeras que denomino «orejeras colgantes» (44), las cuales no están embutidas en los lóbulos de las orejas sino que cuelgan de la mencionada corona.

Este Inca romántico tiene un origen bien establecido: el grabado del autor limeño Alonso de La Cueva, del año 1725 (imagen 86 del corpus), que representa la sucesión de la dinastía incaica y cuya versión del Inca fue paradójicamente criticada en su tiempo como «arbitraria y sin fundamento» (Wuffarden 2005: 238). Si bien los cuadros genealógicos coloniales —ya revisados en el acápite 3.2.— se basan en la composición iconográfica del grabado de Cueva, los incas representados allí son claramente incas aristocráticos, carentes de la corona trapezoidal o el collarín bordado con el que Cueva los dibuja y que se diferencian sustancialmente de todas las representaciones previas y también posteriores de incas durante el periodo colonial, que procedían de la mirada de la aristocracia indígena. Es recién en el siglo XIX que los incas inventados por Cueva alcanzan status de “genuinos”, tanto para la mirada criolla como para la mirada erudita extranjera, que termina incluyéndolos en el museo.

La mayoría de imágenes de mi corpus fechadas en el siglo XIX reflejan la preeminencia del Inca romántico derivado de Cueva, de las cuales podemos poner como ejemplo cuatro casos: un cuadro genealógico de la primera mitad del siglo (imagen 112 del corpus), una sucesión de estampas calcográficas de mediados del siglo (imagen 134 del corpus), la

portada de la revista *antigüedades peruanas*, también de mediados del siglo y un cuadro genealógico de fines de siglo basado en las representaciones de incas de Justo Apo Sahuaraura en sus «*recuerdos de la Monarquía peruana*» (imagen 144 del corpus). En todas estas, los incas tienen cabello largo, visten con la corona trapezoidal (con o sin orejeras colgantes), el collarín bordado en el cuello y otros motivos clásicos como la *yacolla*, el escudo cuadrangular y el *topayauri*.

Figura 3.6. El Inca romántico en representaciones visuales del siglo XIX



Dos de estas representaciones —los cuadros genealógicos— son lienzos, una forma de arte tradicional ya existente en la colonia y de baja visibilidad pública dado que solo podían verse donde eran expuestos. No obstante, las otras dos representaciones —las estampas y la portada de la revista— son productos visuales modernos, reproducidos de forma masiva y que pueden ser vistos por distintas audiencias de forma simultánea. Se aprecia claramente una correspondencia entre los incas representados en estas dos formas de visualidad, lo cual permitió la amplia difusión del Inca romántico basado en Cueva. Su aparición en una publicación científica especializada como la revista *antigüedades peruanas* es un indicio además de que para la segunda mitad del siglo XIX parte de la comunidad científica aceptaba a este Inca romántico como una representación genuina e históricamente correcta, tanto como aceptaba que la iconografía Tiahuanacoide reproducida en la misma revista —que sirve de encuadre a las efigies de los incas— era genuinamente «incaica».

Pero el Inca romántico de Cueva no es el único que circula durante el siglo XIX. Entre las otras representaciones, una que aparece con cierta frecuencia durante el siglo es la que nace con la obra *Les Incas ou la destruction de l'Empire du Pérou* del francés Jean-François Marmontel, cuya primera edición ilustrada fue publicada en Europa en 1777. El Inca de Marmontel porta un atuendo genérico de reminiscencias grecorromanas, tanto en la túnica ajustada a la cintura como en las sandalias. Tiene el cabello largo o corto y se distingue por unos pendientes o aretes huecos que cuelgan de unas largas cuerdas insertadas en los lóbulos de las orejas. Asimismo, su tocado es una especie de vincha decorada con dos plumas situadas de forma paralela a ambos lados de la cabeza. Este Inca romántico de origen eminentemente extranjero protagoniza algunas publicaciones de la época referentes a los incas, tanto en Latinoamérica como en Europa y Estados Unidos (ver imágenes 119,120, 130, 137 del corpus).

Figura 3.7. El Inca romántico de Marmontel



Tal vez la representación más conocida de este Inca romántico «marmonteliano» es la que el peruano Luis Montero plasmó en el famoso cuadro «los funerales de Atahualpa»; una obra característica de la pintura realista histórica de moda en Europa por aquellos años —el autor la pintó en Italia— y rápidamente exaltada por el Estado peruano como obra maestra de la pintura nacional. Como se ve en la figura 3.8, aquí Atahualpa aparece vestido con una túnica de un solo color, ajustada en la cintura, portando los ya mencionados aretes de cuerda y la vincha con dos plumas paralelas:

Figura 3.8. El Inca romántico en «los funerales de Atahualpa»



Dado el evidente parecido de este atuendo con el del Inca romántico marmonteliano, es posible suponer que Montero se debe haber basado en un limitado repertorio de referentes visuales donde seguro estuvo la obra del francés (o alguna publicación donde aparecían imágenes derivadas de la misma); y no llegó a tener a la mano las representaciones del Inca romántico de Cueva que por ese entonces ya aparecían en publicaciones peruanas. De hecho, según David Flores-Hora del MALI existían poquísimos referentes visuales a mediados del siglo XIX para cualquier artista que buscara retratar el pasado incaico con rigor histórico:

El gran reto del pintor de historia era recrear el pasado de forma convincente. Tanto la fisonomía y carácter de los personajes, como los trajes y escenarios representados debían ajustarse a la veracidad histórica. Montero enfrentó así un doble desafío al escoger un episodio histórico sobre el que existían escasas referencias visuales. El Perú precolombino aún no había sido estudiado, y este desconocimiento se refleja en el caprichoso escenario de fondo, así como los trajes de los personajes indígenas, que hoy resultan tan poco persuasivos. (Flores 2011: 03)

De otro lado, el detalle tal vez más resaltante de la pintura es que los rasgos físicos de Atahualpa son aparentemente amerindios, pero los de los otros personajes «indígenas» no lo son, especialmente las mujeres. Como he señalado en el análisis pre iconográfico, la tendencia en esta tradición fue la representación de incas con un fenotipo indeterminado o mestizo, pero no amerindio, siendo la pintura de Montero la única excepción en el corpus de imágenes. La pintura presenta así un escenario atípico de personajes «incas» con fenotipo no andino compartiendo escena con otro personaje inca —el rey— que sí tiene este fenotipo. La cuestión del fenotipo habría sido un patrón propio de los cánones artísticos de la época, donde era común representar mediante rasgos físicos caucásicos/ mediterráneos a personajes de sociedades equiparadas con la antigüedad clásica.

No obstante, a pesar de la fama de la pintura y la promoción que hizo de la misma el Estado peruano, facilitado por la incorporación de nuevas tecnologías como la fotografía que permitieron su reproducción en folletos, periódicos e incluso en billetes (ver imagen 143 del corpus), el Inca romántico marmonteliano terminó esfumándose como convención visual a fines del siglo XIX, y no parece haber influido en las representaciones visuales de incas durante el siglo XX.¹³¹ Por el contrario, la validez histórica del Inca romántico basado

¹³¹ Una evidencia de esto se observa en la imagen 435 del corpus de imágenes, una lámina escolar de Huascarán que representa la «captura y muerte de Atahualpa». La lámina está compuesta de seis ilustraciones, siendo la sexta una adaptación directa del cuadro de Montero. Todo es casi igual al original: la

en Cueva no parece haber sido impugnada durante el siglo y algunos de sus motivos artísticos han trascendido sin problemas el paso del tiempo. Un ejemplo es una antigua estatua de Atahualpa fechada a inicios del siglo XX, emplazada originalmente en la actual plaza Cusipata del Cusco (imagen 147 del corpus). Este Atahualpa es destacable ya que sintetiza las convenciones representativas vigentes durante el siglo: un estilo neoclásico, desde la textura del mármol en la que está hecha, pasando por la túnica ajustada a la cintura y las facciones europeas; junto con las convenciones visuales de Cueva en la corona trapezoidal, el cabello largo y las orejeras colgantes.

Con el correr de los años ésta forma romántica de representar a los incas como personajes idealizados, separados del presente indígena, sería contestada por nuevas corrientes ideológicas y artísticas, pero los mencionados motivos artísticos —la corona trapezoidal, las orejeras colgantes y el cabello largo— perduraron y hoy forman piezas fundamentales de la memoria visual sobre el pasado incaico, particularmente de la memoria proyectada desde determinados espacios oficiales. Es el caso, por ejemplo, de los retratos de Manco Inca y Cahuide emplazados desde por lo menos la década de 1950 en la sala de honor del Centro de Estudios Histórico Militares (CEHM). Cabe señalar que el Manco Inca del CEHM es la primera representación oficial de este monarca incaico en el periodo republicano, e incorpora todas las principales convenciones del Inca Romántico de Cueva, en particular la gran corona trapezoidal (ver imagen 171 del Corpus).

En los grupos focales también se recogió evidencia de la prevalencia de los motivos asociados al Inca romántico de Cueva. Un objeto muy parecido a la corona trapezoidal aparece en el dibujo de una participante del grupo focal NSE B (ver imagen 498 del corpus), aunque ella lo describe como un «adorno grande»:

«Bueno en la cabeza tiene algo como un adorno, no me acordaba exactamente cómo dibujarlo, pero me acordé de algunos museos a los que fui y fue lo primero que me vino a la mente, de oro, grandes. Eran grandes.» (Roose, GF NSE B).

La referencia al museo es interesante, ya que originalmente el Inca romántico fue el primero en ser ingresado al museo durante el siglo XIX y parece haber permanecido allí

pose de los sacerdotes, los soldados españoles y el inca yaciendo en una plataforma. Sin embargo, aquí Atahualpa ya no es un Inca romántico marmonteliano, sino un Inca popular, vestido con una túnica con diseños “incaicos” sujeta a la cintura; con cabello largo en vez de cabello corto y una vincha con un disco dorado al medio decorado con plumas, en vez del tocado de plumas paralelas. Tampoco están los aretes de cuerda y la tonalidad de piel es más clara. Se trata claramente de una sustitución, lo cual reflejaría que para la mirada del ilustrador, o de quienes dirigieron el diseño del dibujo y la lámina, el Inca romántico xxx del cuadro original de Montero no se veía lo suficientemente incaico o era inconsistente con las representaciones del Inca incluidas en los demás dibujos de la lámina.

buena parte del siglo XX. De hecho, hasta hace unos años, el recorrido de la sala Inca del Museo de la Nación —hoy sede del Ministerio de Cultura— incluía cuadros de incas enmarcados en la tradición romántica del siglo XIX, con sus grandes coronas trapezoidales, orejeras colgantes y cabellos largos. Se trata por tanto de una tradición iconográfica que ha contribuido de forma notable a la construcción de nuestra memoria visual sobre los incas.

3.4. El Inca historiográfico (primera mitad del S. XX).

A inicios del siglo XX los incas ya eran parte de una cierta visualidad pública expresada en la pintura, los textos ilustrados, las cartas de visita y otros productos visuales sujetos a la reproducción técnica del arte; además del proceso de institucionalización del museo. Era sin embargo una visualidad todavía muy restringida, propia de una sociedad donde solo una pequeña elite urbana y privilegiada accedía a la educación, mientras el grueso de la población —eminentemente rural— vivía en el analfabetismo y el semi feudalismo.

Aun así, la inclusión de los incas en la nueva cultura visual constituye el primer paso hacia un proceso de democratización de su imagen. Esto coincide con dos cambios: la creciente importancia nacional e internacional de la arqueología y la historiografía andina; y las nuevas ideologías que se asientan en el país entre finales del siglo XIX e inicios del XX, tales como el anarquismo, el indigenismo y el socialismo. Entre la primera y la segunda década del siglo XX, nuevos actores influidos por tales cambios e ideas se apropian de la imagen del Inca y la adaptan a sus agendas y discursos.

El Inca historiográfico es la tradición iconográfica resultante de la reinterpretación visual del pasado incaico llevada a cabo por estos intelectuales y artistas, quienes desde la primera mitad del siglo XX sostienen su mirada principalmente en las nuevas fuentes historiográficas y arqueológicas. Un hecho que contribuyó decisivamente a la renovación de las fuentes fue el redescubrimiento de la «Nueva Corónica» de Felipe Guamán Poma de Ayala el año 1908¹³², la cual se difundió rápidamente en el mundo académico tras la publicación de la versión facsímil del texto por Paul Rivet el año 1936 (Pease 2005: IX). La obra de Guamán Poma es una de las bases del Inca historiográfico, junto con los referentes visuales develados por la arqueología, todavía identificados como «incas» en la primera mitad del siglo XX.

¹³² El manuscrito fue descubierto por Richard Pietschmann en la Biblioteca Real de Copenhague, en Dinamarca, donde habría estado alojada desde la segunda mitad del siglo XVII.

No obstante, las representaciones basadas en Guamán Poma recién se hacen comunes desde finales de los años 30, provenientes principalmente del extranjero. Antes de este periodo, es el aporte de la arqueología, la iconografía colonial e incluso la etnología lo que forma la base del pretendido rigor historiográfico buscado por los artistas peruanos y extranjeros en sus representaciones visuales de incas¹³³. El arte indigenista es el principal exponente nacional del renovado interés en el rigor historiográfico, sumado a una mirada etnológica y un discurso democratizador cercano al socialismo que buscaba incorporar al indio en la visualidad contemporánea como vehículo de reivindicación social.¹³⁴

La llegada al país de la obra de Guamán Poma y de representaciones visuales basadas en ésta, entre las décadas de 1930 y 1940, parece coincidir con el traslado del Inca historiográfico al sistema educativo en la forma de ilustraciones para los nuevos textos escolares. Durante las décadas siguientes el Inca popular —la siguiente tradición iconográfica— termina dominando los materiales de enseñanza peruanos, pero el Inca historiográfico se afianza como el Inca de las publicaciones especializadas, en su mayoría provenientes del extranjero y desde las miradas tanto de los especialistas como de los artistas encargados de realizarlas.







Ésta ya no es la mirada de las elites criollas y eruditos extranjeros del siglo XIX, cuya imaginación visual del Inca provenía de una idealización del pasado, partiendo de un limitado conjunto de referentes iconográficos del periodo colonial y/o de las añoranzas o fantasías colonialistas del extranjero. En esta mirada, los modernos regímenes de la evidencia y el rigor historiográfico son el principal filtro. Artistas indigenistas como José Sabogal y Camilo Blas lo reflejan en las facciones claramente amerindias de sus incas, mientras que dibujantes de National Geographic como H.M. Herget (en 1938) y posteriormente Louis Glanzman (en 1975), plasman en sus incas el tope del conocimiento historiográfico occidental sobre el pasado incaico en los años 30 y 70, visible en la representación de trajes, adornos y demás características. El análisis pre iconográfico de




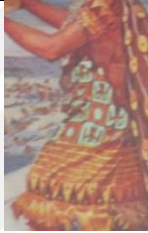



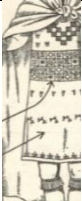

¹³³ Dado que la arqueología nació en el Perú por el impulso de especialistas extranjeros, fue común entre finales del siglo XIX e inicios del XX observar un entusiasmo foráneo por la arqueología andina. Esto llevó por ejemplo en 1911 a que Hiram Bingham diera con el paradero de la ciudadela de Macchu Picchu, trabajando en conjunto con la universidad de Yale para llevar a cabo su expedición. Este clima favorable a la arqueología incidió en la cultura visual, llevando a que artistas norteamericanos y europeos planteen nuevas representaciones visuales del pasado andino conforme se iban develando los hallazgos arqueológicos.












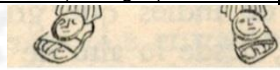
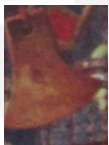

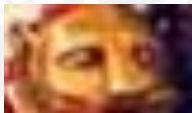
¹³⁴ Según Gabriel Ramón, la relación entre el indigenismo como corriente artística y la arqueología fue la base sobre la cual se renovó el universo visual sobre el pasado prehispánico a inicios del siglo XX. Los descubrimientos de la arqueología fueron alimentando el arte indigenista, a la vez que impulsaban un mayor interés público por la historia del Antiguo Perú.

estas y otras representaciones del Inca historiográfico permite identificar los siguientes motivos artísticos:


Cuadro 3.6. Análisis pre iconográfico del «Inca historiográfico».














Aspecto físico	
Facciones	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 177 1-Facciones amerindias (61 imágenes)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 225 2-Facciones indeterminadas (6 imágenes)</p> </div> </div>
Cabello	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>Imagen 162 3-Cabello corto (26 imágenes)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 165 4-Cabello largo (22 imágenes)</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>imagen 188 5-cabello semi largo (19 imágenes)</p> </div> </div>
Contextura	 <p>imagen 173 6-Esbeltez (73 imágenes)</p>


Vestimenta					
Prenda base	 <p>imagen 151 7-Túnica genérica ajustada a cintura (2 imágenes)</p>	 <p>imagen 188 8-Cota de placas (5 imágenes)</p>	 <p>imagen 183 9-Túnica decorada ajustada a cintura (115 imágenes)</p>	 <p>imagen 164 10-Túnica decorada hasta las rodillas (no uncu) (16 imágenes)</p>	 <p>imagen 175 11-Túnica decorada hasta las rodillas (uncu) (33 imágenes)</p>
Prenda secundaria	 <p>imagen 184 12-Coraza española (1 imagen)</p>	 <p>imagen 158 13-Manta con diseños (5 imágenes)</p>	 <p>imagen 177 14-Manta simple (34 imágenes)</p>	 <p>imagen 243 15-Chaleco (6 imágenes)</p>	

Cuello	 <i>imagen 177</i> 16-Collar de plumas (12 imágenes)	 <i>imagen 242</i> 17-Disco colgante (14 imágenes)	
Brazos	 <i>imagen 185</i> 18-Banda metálica en biceps (3 imágenes)	 <i>imagen 187</i> 19-Brazaletes (26 imágenes)	
piernas	 <i>imagen 158</i> 20-Banda metálica en tobillo (1 imagen)	 <i>imagen 159</i> 21-Rodillera con rostro (5 imágenes)	 <i>imagen 233</i> 22-Flecos en rodillas (37 imágenes)
	 <i>imagen 177</i> 23-Flecos en tobillos (29 imágenes)	 <i>imagen 336</i> 24-Tobillera de tela (1 imagen)	
Pies	 <i>imagen 151</i> 25-Pies descalzos (6 imágenes)	 <i>imagen 175</i> 26-Sandalias (46 imágenes)	 <i>imagen 217</i> 27-Sandalias con rostro (6 imágenes)
	 <i>imagen 166</i> 28-Protector coxal (1 imagen)	 <i>imagen 180</i> 29-Imagen en pecho (2 imágenes)	 <i>imagen 159</i> 30-Mascarón hombrera (6 imágenes)

Tocado			
Tocado base	 <i>imagen 187</i> 32-Vincha de metal con tela (3 imágenes)	 <i>imagen 166</i> 33-Gorro (chullo) (5 imágenes)	 <i>imagen 166</i> 34-Prenda cerrada de diseño figurativo (14 imágenes)

	 <i>imagen 183</i> 35-Cuerda enrollada (21 imágenes)	 <i>imagen 175</i> 36-Casco con cresta (33 imágenes)	
Adorno del tocado	 <i>imagen 190</i> 37-Borla frontal con decoración de plumas (21 imágenes)	 <i>imagen 159</i> 38-Mascarón en vincha (5 imágenes)	 <i>imagen 433</i> 39-Orejas colgantes (7 imágenes)

Accesorios				
Armas ofensivas	 <i>imagen 333</i> 40-Arco (1 imagen)	 <i>imagen 416</i> 41-Espada corta (1 imagen)	 <i>imagen 448</i> 42-Lanza genérica (3 imágenes)	 <i>imagen 19</i> 43-Honda (4 imágenes)
	 <i>imagen 225</i> 44-Hacha larga (5 imágenes)	 <i>imagen 242</i> 45-Lanza con flecos (5 imágenes)	 <i>imagen 217</i> 46-Hacha corta (9 imágenes)	 <i>imagen 233</i> 47-Porra (17 imágenes)
Armas defensivas	 <i>imagen 174</i> 48-Escudo cuadrangular (30 imágenes)			
Objeto ceremonial	 <i>imagen 62</i> 49-Palo filudo (1 imagen)	 <i>imagen 183</i> 50-Cetro genérico (2 imágenes)	 <i>imagen 175</i> 51-hacha dorada (17 imágenes)	 <i>imagen 175</i> 52-parasol (3 imágenes)

Objetos circundantes				
	<p>imagen 181 53-Bandera de siete colores (1 imagen)</p>	<p>imagen 176 54-Enano (2 imágenes)</p>	<p>imagen 159 55-Quitasol de plumas (3 imágenes)</p>	<p>imagen 158 56-Kero (3 imágenes)</p>
				
	<p>imagen 411 57-Bolsa decorada (10 imágenes)</p>		<p>imagen 237 58-Litera (10 imágenes)</p>	

Una primera característica del Inca historiográfico es que, salvo algunas excepciones, se trata de un Inca de estilo realista, tanto en sus proporciones anatómicas y fisonomía como en el escenario en el que se sitúa. Incluso aquellas representaciones de corte abstracto o de estilo minimalista retratan con cuidado atributos visuales que tienen un correlato en determinada fuente historiográfica o arqueológica. Si imaginamos visualmente a este Inca en base a los motivos recurrentes identificados en las imágenes, sería un personaje de rasgos amerindios (1), cabello corto (3), contextura esbelta, una túnica decorada hasta las rodillas (10 y 11), que por lo general es el *uncu* clásico (11), una manta o yacolla (14), un collar de plumas (16), un disco colgante (17), brazaletes en los brazos (19), flecos en las rodillas (22) y tobillos (23), ojotas (26) y orejeras clásicas (31). Su tocado vuelve a ser el *llauto* (35), decorado con *mascapaicha* (37) o en su lugar puede llevar el casco con cresta de plumas o flecos (36) que también aparecía en la iconografía colonial. El atuendo es completado con una porra estrellada o waman champi (47), un escudo cuadrangular (48) y el hacha cetro o topayauri (51). Es común también que el Inca aparezca sentado en su litera (58).

Las primeras representaciones del Inca historiográfico se remontan al arte indigenista y a la pintura academicista heredera del siglo XIX, aflorando en los trabajos de dos exponentes centrales de ambas corrientes: José Sabogal¹³⁵ y Francisco Gonzales

¹³⁵ Sabogal no solo se inspiró en el arte popular de su tiempo, sino también en el arte del Antiguo Perú, crecientemente develado por la arqueología durante esos años (Torres 2008: 21). Por ello, es posible decir que tuvo una mirada etnológica pero a la vez historiográfica, fundiendo ambos criterios en su obra. Cabe recordar asimismo que el pintor llegó a ser director del Instituto de Arte Peruano, cuyos objetivos incluían el estudio del arte del Perú Antiguo junto con el estudio del arte popular.

Gamarra. La obra de Gonzales Gamarra puede considerarse como una bisagra entre la mirada idealizada decimonónica que sostenía al Inca romántico y la mirada basada en datos historiográficos y etnológicos, como lo refleja su retrato del Inca fechado aproximadamente en 1930 (imagen 159 del corpus), de marcada fisonomía amerindia pero cuya vestimenta deriva en parte de la iconografía colonial. De otro lado, en Sabogal hay posiblemente algún acercamiento a los dibujos de Guamán Poma, como se aprecia en el boceto de un Inca —supuestamente Atahualpa— fechado en 1933 (imagen 162 del corpus) que tiene cabello corto, *llauto* y *mascapaicha*, además de los rasgos amerindios del personaje (ver figura 3.9.).

Figura 3.9. El Inca historiográfico en trabajos de José Sabogal y Francisco Gonzales Gamarra.



El otro conjunto de representaciones visuales del Inca historiográfico provienen de la renovada mirada de especialistas extranjeros en torno al pasado incaico. El más temprano ejemplo y tal vez el hito fundante de esta mirada en el extranjero, yace en la

edición de febrero de 1938 de la revista National Geographic, que incluye una serie de ilustraciones del artista norteamericano H.M. Herget, titulada: «in the Realm of the Sons of the Sun». La serie consiste de 10 ilustraciones que acompañan al artículo «the Incas empire builders of the andes», y representa diversas escenas de la vida cotidiana en la sociedad incaica. El Inca de Herget es un personaje cuyo atuendo denota diversos orígenes culturales prehispánicos, andinos e incluso mesoamericanos; derivados del registro arqueológico e historiográfico de la época, que muy probablemente —a decir de algunos motivos— incluyó a Guamán Poma (ver imágenes 163-166 del corpus).

Por ejemplo, la representación de un ritual inca en Pachacamac (imagen 164 del corpus) muestra a sacerdotes incaicos portando el casco con cresta de flecos dibujado por Guamán Poma (36), orejeras (31), flecos en rodillas (22) y tobillos (23), entre otros motivos. De otro lado, sus trajes se acercan al diseño del uncu clásico pero no llegan a serlo propiamente por las mangas y los flecos en la base (10); y las capas decoradas con discos dorados (13) recuerdan a los de otras culturas de la costa peruana prehispánica. De hecho, hay fuertes reminiscencias de sociedades pre incas en la ilustración que aparecen como «incas», por ejemplo los soldados detrás de los sacerdotes cuyo casco y el diseño ovalado de sus porras recuerdan a la cultura moche¹³⁶. Incluso el propio escenario podría llevar a confusión: una especie de plataforma o pirámide trunca decorada con motivos costeños o wari del dios de los báculos y en cuya cima está nada menos que la estela de Raimondi; una mezcla cultural que solo es explicada en parte por la reseña que acompaña la ilustración, la cual indica que se trata de un ritual incaico tras la conquista de Pachacamac (aunque la estela nada tiene que ver con Pachacamac).

Aun con tales inconsistencias historiográficas, la imagen y las demás que componen la serie de Herget reflejarían el cenit del conocimiento científico norteamericano —y yo diría de la academia del primer mundo— en torno a la civilización incaica a finales de los años 30, sostenido en la autoridad de las fuentes disponibles y en el prestigio científico de la revista National Geographic. Sin embargo, es interesante notar que las ilustraciones de Herget no se estancaron en un círculo académico/ de elite —el público objetivo de la revista—, sino que se trasladaron a otros públicos que también pudieron tomarlas como referencia para imaginar el pasado incaico. Prueba de ello es que el autor belga Hergé se basó fuertemente en este conjunto de ilustraciones para representar a la sociedad inca en

¹³⁶ Cabe anotar que en estos años el mundo moche era conocido principalmente por la iconografía de su cerámica, todavía no se habían encontrado vestigios materiales de la vestimenta y adornos que recién se descubrirían con el Señor de Sipán.

su cuarta historia de *Las aventuras de Tintin*, «el templo del sol» de 1946; del cual se hizo una película animada en 1969. Incluso hoy en día la imagen continúa circulando en diferentes medios¹³⁷, como por ejemplo en la etiqueta de la marca de pan serrano «Desayuno Inca» que todavía podía encontrarse en algunas bodegas en el momento en que esto se escribe (ver figura 3.10).

Figura 3.10. El Inca historiográfico de H.M. Herget, original y en paquete de «desayuno inca»



En el Perú, un punto de inflexión en la representación visual del pasado incaico fue la puesta en marcha de las escenificaciones del Inti Raymi a partir de 1944, que sintetiza la característica esencial del temprano Inca historiográfico «indigenista»: una representación

¹³⁷ Otro ejemplo es la ilustración «la danza del Amaru», que aparece en la portada de la tercera edición del libro «los incas» de Waldemar Espinoza (1997). Probablemente la imagen también aparecía en la primera edición del texto (1987).

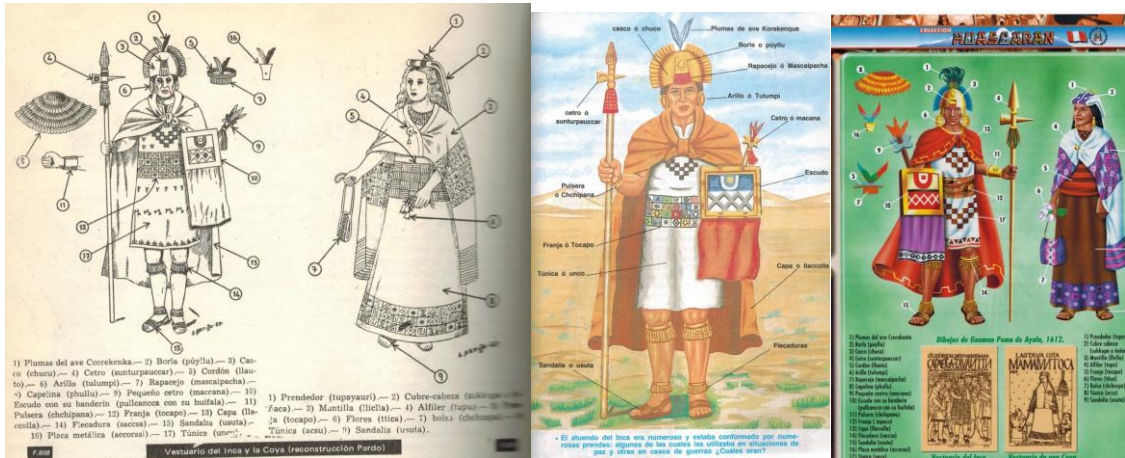
basada en evidencias historiográficas de relativa rigurosidad, pero a la vez en elementos etnológicos —específicamente la cultura material del mundo campesino de ese entonces— insertados en la escenificación.¹³⁸ A partir de entonces, el Inca del indigenismo sellaría su transformación en un Inca popular de cabellos largos; mientras que el Inca historiográfico de cabello corto y derivado de la mirada estrictamente académica, se guarecería en algunos textos escolares y en los libros o revistas especializadas.

En tales espacios, es la mirada netamente académica la que parece controlar la representación visual de los incas antes que la mirada del artista. Puede apreciarse esto en una serie de cinco ilustraciones realizadas en 1953 por un ilustrador que firma como «E. Araujo», incluidas en el primer volumen de la *Historia General de los Peruanos* del arqueólogo Federico Kauffmann Doig en 1969 y que constituyen las primeras imágenes de mi corpus directamente destinadas a fines pedagógicos. Las ilustraciones de Araujo (ver imágenes 173-177 del corpus) derivan indudablemente de Guamán Poma, destacando especialmente una donde se explica mediante leyendas cada uno de los artículos de la vestimenta del Inca y de la Coya (ver imagen 177 del corpus). Se trata de una imagen devenida en clásica¹³⁹ y con varias adaptaciones contemporáneas principalmente en materiales escolares (ver imágenes 285, 292, 433, 476 del corpus). En esta imagen, el Inca tiene facciones amerindias (1), cabello corto (3), uncu (11), yacolla (14), sipi (16) —aunque aparece aparte—, flecos en rodillas (22) y tobillos (23), ojotas (26), orejeras (31) y aparece con los dos principales tipos de tocado: el llauto (35) con mascapaicha (37) y el casco con cresta de plumas (36). Su accesorios son el «hacha dorada» (51) que llamamos aquí *topayauri*, el escudo (48) y la porra estrellada (47) (ver figura 3.11).

¹³⁸ Al respeto, Carolyn Dean señala que las primeras escenificaciones del Inti Raymi incorporaban a campesinos cusqueños vestidos con sus atuendos tradicionales. Es decir, no usaban disfraz de incas —o de «incas del pueblo»— sino que actuaban empleando sus propias prendas cotidianas o festivas. Parece que ante los ojos de quienes impulsaron la escenificación esto no constituía un error histórico o una falta de autenticidad, sino todo lo contrario: la participación del «indio contemporáneo» era alentada como expresión de la originalidad de lo recreado y la conexión entre el cusco del pasado y del presente. Con el correr de los años los atuendos campesinos contemporáneos fueron desapareciendo del Inti Raymi y en las recreaciones actuales los participantes usan solamente disfraces.

¹³⁹ Dos de los ilustradores con los que conversé —José Antonio Avalos y Johnny Rojas—destacaron la importancia de esta imagen como fuente de referencia sobre cómo eran los incas. En el caso de Avalos, mencionó haberla visto en su infancia en un libro «grueso y de tapa dura» que calza con las características del texto de Kauffmann de 1969; redescubriéndola posteriormente gracias al internet. En efecto, la imagen se puede encontrar hoy en día en algunos espacios virtuales, aunque sin referencias a su origen y desprovista de la leyenda que sí aparece en el texto original.

Figura 3.11. El Inca historiográfico de E. Araujo y sus influencias



Algo destacable es que la información de las leyendas refleja otra vez el problema discutido en el acápite 1.2. del capítulo 1 y ejemplificado en la página 82 respecto del Inca aristocrático: el etiquetaje de un objeto con un nombre distinto del que recibe en otros conjuntos de imágenes. Así, en la ilustración de Araujo, el «hacha dorada» es llamada *Suntur Paucar*, mientras que el *Topayauri* es un prendedor que sostiene el tocado o *ñañaca* de la Coya, es decir, un objeto asociado a la femineidad. La confusión causa mayor extrañeza si se observa el parecido entre ambos objetos en la propia imagen. Cabe señalar que en las adaptaciones posteriores de la ilustración se repite exactamente la misma leyenda, continuándose la designación del hacha cetro como *Suntur Paucar*. Son detalles aparentemente menores pero relevantes si se considera que la identificación de cada artículo sirve para que el alumno se informe sobre los significados culturales y simbólicos de la vestimenta del Inca.

No obstante, fuera de que algunos objetos sean correcta o incorrectamente nombrados de acuerdo a determinada lectura de las fuentes, es evidente el esfuerzo de transmitir una representación históricamente rigurosa a través de estas ilustraciones. Las imágenes de incas en otros textos escolares de mediados del siglo siguen el mismo patrón, por ejemplo, las que se incluyen en el texto escolar de Gustavo Pons Muzzo, de 1961 (ver imágenes 201-214 del corpus). Ese mismo año, se publica también otro texto escolar de Telmo Salinas con dibujos del ilustrador Ricardo Fujita, en donde se evidencia una transición entre el estilo realista del Inca historiográfico y el estilo del Inca popular, de trazo cercano a la historieta que ya para esos años comienza a llegar al país (ver imágenes 192-200 del corpus). No obstante, parece que el Inca historiográfico todavía era

la tradición iconográfica prevaleciente en los materiales de enseñanza peruanos hasta por lo menos los primeros años de la década de 1960.

De otro lado, durante la segunda mitad del siglo XX las publicaciones especializadas del extranjero continuarían refinando su representación de los incas en base a las nuevas fuentes históricas. El año 1975, la National Geographic Society lanza una publicación especial dedicada a la civilización incaica, titulada «*The Incredible Incas and Their Timeless Land*», escrita por Loren McIntyre con ilustraciones del artista Louis. S. Glanzman. En las ilustraciones de Glanzman los incas aparecen depurados de varios elementos fantasiosos o culturalmente incorrectos que se observaban treinta y siete años antes en las ilustraciones de Herget, notándose una mayor correspondencia con la iconografía de Guamán Poma (ver Imágenes 233-238 del corpus). La representación del Inca —que aparece en la portada de la publicación— es el mejor ejemplo de tal correspondencia: con cabello corto, orejeras doradas embutidas en los lóbulos y el llauto con mascapaicha y dos plumas, además de sus rasgos andinos, es consistente con las principales descripciones de las fuentes históricas; reflejando que hubo un fuerte trabajo de coordinación entre historiador e ilustrador.¹⁴⁰ En una línea similar, la editorial británica Osprey, conocida por publicar textos de historia militar con ilustraciones de alta calidad profesional, publicó en 1980 un libro dedicado a los conquistadores españoles en América (Osprey 1980) donde se incluye representaciones de guerreros incas realizadas por el ilustrador Angus McBride. El autor presenta a sus incas en un fondo blanco, con leyendas precisas sobre la identidad de los personajes y basándose directamente en los dibujos de Guamán Poma. Las ilustraciones de McBride se podrían considerar incluso como adaptaciones modernas de los dibujos del cronista andino (ver figura 3.12).

¹⁴⁰ De hecho, trabajos previos de Glanzman para National Geographic reflejan que se trata de un ilustrador familiarizado con la representación de temas históricos. Su modalidad de trabajo probablemente es similar a la que Westin encuentra entre los artistas asociados a estudios de producción de arte histórico. Es decir, se trata de profesionales del dibujo acostumbrados a trabajar con historiadores y que probablemente han interiorizado los criterios de estos últimos, particularmente la subordinación de la creatividad artística a la evidencia histórica.

Figura 3.12. El Inca historiográfico de L. Glanzman y de Angus McBride



Al igual que los incas de Herget en 1938, pareciera que los incas de Glanzman, McBride y otros creados para revistas especializadas estuvieron restringidos en principio a la mirada de un público muy reducido, particularmente en el Perú donde incluso hoy son pocos los que consumen habitualmente la revista National Geographic. No obstante, tenemos evidencias de que estos incas trascendieron los espacios donde aparecieron por primera vez y han alcanzado hoy a un público masivo, ya sea en su aspecto original o modificados por la mirada y el pincel de otros ilustradores. Esto es particularmente cierto en el caso de los incas de Macbride, que aparecen en al menos tres de las láminas escolares incluidas en el Corpus de imágenes (imágenes 448, 455, 487 del corpus) y que José Antonio Avalos señala como uno de sus referentes fundamentales sobre los que ha basado sus dibujos de incas (también en láminas escolares).¹⁴¹ El potencial que toda imagen tiene para emanciparse de sus limitados soportes originales y trascender a un público más

¹⁴¹ Ávalos señala que descubrió las ilustraciones de McBride en el internet. En efecto, hoy en día no solo puede encontrarse y descargarse la publicación completa —«the conquistador»— en internet; sino que las imágenes sueltas transitan en foros, páginas educativas y una variedad de espacios virtuales.

amplio queda evidenciado con estos ejemplos, reflejando que si bien el Inca historiográfico proviene de una mirada rigurosa y especializada, esto no quita que se haya trasladado a otros espacios y miradas donde el control sobre la rigurosidad histórica es más laxo o menos central.

En efecto, si bien durante la segunda mitad del siglo XX el Inca popular habría desplazado al Inca historiográfico de los materiales educativos peruanos —de lo cual mostraré indicios en el siguiente acápite—, hay una clara correspondencia entre ambos donde el primero ha sido nutrido por el segundo. Otra vez, las láminas escolares son un buen reflejo de los cambios, como puede observarse en la lámina escolar N° 695 de Huascarán (ver imagen 459 del corpus). Aquí, una de las ilustraciones es una adaptación de la obra «la fundación del Cusco» de Francisco Gonzales Gamarra, que como ya dijimos es uno de los primeros artistas en dibujar incas historiográficos. Otra de las ilustraciones (la última que compone la lámina) es una adaptación moderna de la ejecución de Túpac Amaru dibujada por Guamán Poma, donde el Inca ya no aparece con su atuendo histórico sino con vestimenta propia del Inca popular. En suma, las representaciones del Inca historiográfico siguen apareciendo en imágenes populares, aunque adaptadas o traducidas visualmente para la mirada de un público masivo no especializado y acostumbrado a ver de otra forma a los incas.

Sin embargo, el Inca historiográfico está lejos de haber desaparecido o haberse confundido por completo con el Inca popular, ya que todavía existen los dos soportes necesarios para la reproducción de esta tradición iconográfica: la mirada de los especialistas (historiadores, arqueólogos y de disciplinas afines) y espacios de poder (museos, centros e institutos culturales, etc.) desde los cuales tales actores pueden producir y reproducir visualidad. Por ello, todavía hoy continúan produciéndose y reinventándose representaciones del Inca historiográfico. La revista National Geographic sigue siendo un caso emblemático de producción de ilustraciones innovadoras con fundamento histórico (ver imagen 402 del corpus), pero incluso en la virtualidad se pueden encontrar determinados espacios donde la autoridad académica y el conocimiento especializado se pone como fundamento de las representaciones de incas. Es el caso del artista e historiador norteamericano George Stuart, quien tiene una página web donde presenta las esculturas históricas que realiza, entre las cuales hay una de Atahualpa (ver imagen 334 del corpus). Si bien se pueden hacer objeciones a esta representación de Atahualpa, lo importante a destacar es que proviene de la mirada de un autor cuyo arte

está subordinado a un pretendido rigor histórico. Un autor que además ha acumulado determinado capital cultural y autoridad, ya que sus figuras son incluso requeridas por museos en Estados Unidos.

En el Perú un caso destacable es la visualidad producida en la campaña «Perú imperio de tesoros escondidos» de PROMPERU, que incorporó el trabajo del arqueólogo Bruno Alva Meneses y de los museógrafos Edilberto, Miguel Ángel y William Mérida. La información presentada en la página de lanzamiento de la campaña refleja que los gestores del spot —el equipo de PROMPERU— buscaron asegurar una representación históricamente correcta del pasado prehispánico¹⁴², por lo cual recurrieron a los mencionados especialistas quienes proveen la autoridad científica de la propuesta visual. Este mandato de rigurosidad histórica se refleja en el arte conceptual creado por Alva, donde aparecen los diversos personajes prehispánicos que luego salen en el spot, desde el escultor chavín, pasando por los sacerdotes moche y chimús, hasta los personajes de la civilización inca; todos con leyendas que explican cada pieza de su atuendo. Tomando como ejemplo dos ilustraciones, la de «Manco Capac Inca» y la de un «General inca» (imágenes 410 y 411 del corpus), se puede observar una correspondencia clara con los dibujos de Guamán Poma. Asimismo, las leyendas bajo la imagen explican que incluso las piezas «imaginarias» del atuendo tienen algún sustento en evidencias arqueológicas. Los principales motivos del Inca historiográfico están presentes en ambas ilustraciones: las facciones amerindias (1), el cabello corto (3), el uncu (11), la yacolla (13) entre otros. El tocado del Inca es un llauto (35) con mascapaicha y suntur paucar (37), mientras que el general lleva el casco con flecos —Alva señala en el texto que se trata de plumas— (36) también presente en la iconografía de Guamán Poma (ver figura 3.13).

¹⁴² La página puede consultarse en la siguiente dirección: <<http://www.mediacontacts-app.com/promperu/webperu/detras-de-camaras-expertos.html#.VsnNEPnhC70>> (fecha de consulta: julio del 2015)

Figura 3.13. “Manco Capac Inca” y “General inca” – Bruno Alva Meneses, 2012



Sapa Inca Manco Cápac: El héroe fundador de la gran cultura Inca. Su imagen, indumentaria y cetros fueron el modelo del noble de la época.
Image 1 of 5

CLOSE X

General Inca: Los nobles familiares del Inca, lebidamente preparados para la guerra, se convertían en los dirigentes de las tropas para colonizar y conquistar nuevos pueblos.
Image 4 of 5

CLOSE X

Sin embargo, algo paradójico ocurrió con los incas de «Perú imperio de tesoros escondidos»: en el spot audiovisual aparecieron con cabello largo, a diferencia del arte conceptual de Alva donde aparecen con cabello corto. Como se verá en el siguiente acápite, el cabello largo es uno de los motivos centrales del Inca popular y esto podría explicar por qué durante los grupos focales, cuando se les preguntó a los jóvenes sobre su impresión respecto de los incas del spot —el cual se proyectó al final de los grupos focales—, la respuesta dominante fue que «eran tal cual» los recordaban haber visto en el colegio. No es posible saber si los productores del spot consideraron estas convenciones al momento de cambiar la representación de los incas, o si se trató de un cambio propuesto por los propios especialistas, pero cualquiera haya sido la razón se refleja otra vez la conexión entre el Inca popular y el Inca historiográfico, donde el primero ha provenido por lo general de una modificación del segundo.

Un ejemplo de menor visibilidad pública aunque igual de interesante, es el del espacio web «forosperu», donde descubrí el trabajo de un artista que firma como «Botonn» y cuyo

nombre de usuario era «Deberet». Deberet había construido una reputación en el foro como especialista en historia, particularmente historia incaica, convirtiendo sus «posts» en islotes académicos dentro del enorme mar de «forosperu», donde se valoraba por sobre todo el manejo de fuentes y datos históricos por parte de los participantes. En uno de estos posts, abierto por Deberet el 10 de julio del 2013 para tratar el tema del ejército inca¹⁴³, el usuario incluyó una serie de dibujos de su autoría —firma como «Botton»— donde se representaba a soldados incas (ver imágenes 415 y 416). Los dibujos de Deberet o «Botton» siguen el mismo patrón de otras representaciones del Inca historiográfico: parten de una mirada que enfatiza el rigor histórico, cuentan por lo general con leyendas o etiquetas explicativas y son de un estilo realista. Lo destacable de Deberet/Botton es que en sus posts se refleja un discurso academicista combinado con un interés reivindicativo del pasado incaico que podríamos calificar como «nacionalista»; siendo esta combinación el fundamento de sus dibujos.¹⁴⁴

Como señalé previamente, incorporé uno de los dibujos de Deberet/Botton en el desarrollo de los grupos focales realizados con jóvenes. El dibujo representa a un «soldado de elite inca», en cuya vestimenta se reflejan varios motivos del Inca historiográfico, como las facciones amerindias, el uncu, la yacolla —aunque amarrada en un estilo que recuerda al de la vestimenta grecorromana—, el casco con flecos, el escudo y un hacha de guerra (ver figura 3.14.).

¹⁴³ El post puede encontrarse en la siguiente dirección: <<http://www.forosperu.net/temas/ejercito-inca-soldados-armas-organizacion-tacticas.487308/>> (fecha de consulta: diciembre del 2014).

¹⁴⁴ Lo señalado se puede apreciar en una controversia suscitada en el foro con respecto a la finalidad o el objetivo del tema. Para un usuario llamado Marco_ita63 —quien según señala en sus respuestas, no sería peruano—, lo concreto es que unos pocos españoles doblegaron a un gran imperio por lo que el tema del «ejército inca» rebuscaba innecesariamente el pasado, sugiriendo una posible postura chauvinista por parte de Deberet. En uno de sus posts menciona: «*Está bien ser patriotas y orgullosos de sus orígenes, pero de aquí a tenerse que contar historietas para justificarlo... Mira que en mi país también hemos tenido la dominación española, pero no nos contamos historietas para encontrar nuestro orgullo nacional.*» (post N° 109, Marco_ita63). Deberet contestó señalando que el tema era de interés académico y también «patriótico». Una de sus respuestas refleja su postura nacionalista: «*hablamos de cosas que todos los peruanos tenemos que saber y si en algo tiene que ver el ejercicio [ejército] del incanato como sociedad en aquel momento terrible en que se juntaron la peste, la guerra civil y una invasión bárbara pues estoy dispuesto.*» (post N° 133, Deberet).

Figura 3.14. “soldado de elite inca” – Botton, 2013



Curiosamente, en todos los grupos focales –salvo el “NSE E” donde por un inconveniente con la computadora no se llegó a proyectar la imagen— los participantes tuvieron problemas para reconocer al personaje de Deberet/Botton como «inca»; y varios simplemente no lo reconocían como culturalmente inca. En el siguiente cuadro se presentan las principales respuestas que suscitó la imagen:

Cuadro 3.7. Percepción de los jóvenes en los grupos focales respecto del “soldado de elite inca”.

NSE A	NSE B	NSE C	NSE D	NSE E
<p>BA23: ah, ese está cruzado con un griego...</p> <p>AV24: Con un romano</p> <p>BA23: Con un romano, un griego...</p> <p>LE22: ese sí lo veo... medio así como que mezclado con gente de la sierra... porque es chiquito...</p> <p>BA23: al contrario, yo lo veo como que tirando a lo europeo, a lo romano así...</p>	<p>JA20: parece [inca] por sus rasgos físicos, por su cara, sus rasgos físicos, sus aretes, pero el dibujo que tiene en su escudo, en túnica, eso raro, como que griego... es como que se sale. [...] esa túnica que siempre la usan los griegos, esa estructura antigua, no se parece a los incas</p> <p>KA20: a mí, me parece extraña esa arma [...] no la he visto</p>	<p>GP20: parece... un espartano (risas) [...] es que el espartano lleva su sombrero...</p> <p>EM22: ... lleva su sombrero, y su escudo y su esto...</p> <p>JA19: pero el espartano no lleva polo</p> <p>GP20: no, ya su capa nomas.</p> <p>M: bien, ¿ustedes muchachos?</p>	<p>AR18: está raro...</p> <p>EY17: no parece inca</p> <p>AR18: parece... parece como de otra cultura. No se...</p> <p>MJ19: parece como espartano algo así. (Todos asienten, risas)</p> <p>M: a ver Miguel, ¿espartano? ¿Cómo así?</p>	<p>No se llegó a proyectar la imagen.</p>

	<p>SV20: fuera de contexto</p> <p>KA20: me parece que está mezclado, como un personaje mezclado, porque los incas tenían como... o sea más metal, para las guerras por eso es un guerrero de hecho pero en cambio por ejemplo los moches o otros, usaban otro tipo de cosas, otro tipo de vestimentos... me parecen que estaban mezclados. O sea no está identificado bien qué cultura es... y el arma no tiene nada que ver para mí...</p> <p>SV20: a mí no me parece incaico</p>	<p>EM22: en su gorro. Los incas no llevan gorro. Vincha</p> <p>M: ¿no llevan gorro dices tu?</p> <p>EM22: no, vincha.</p> <p>M: ese gorro te parece que no es real...</p> <p>EM22: no va. (Todos asienten)</p>	<p>MJ19: esa tela que le cruza, parece como de espartano, romano, no sé.</p> <p>AR18: también creo que su casco.. Eso en la cabeza...</p> <p>EY17: claro yo no sabía que los incas tenían casco. Eso no me convence. Parece el caso del espartano...</p> <p>M: ¿Mayumi?, ¿Briseth?</p> <p>ME17: no me parece inca. [...] por lo que han dicho, su casco, su tela, ese escudo tampoco.</p>	
--	--	--	---	--

Siendo ésta la única imagen de un Inca historiográfico presentada en los grupos focales¹⁴⁵, es interesante notar que algunos de sus componentes —el casco, la yacolla— fueron asociados por los participantes con Esparta, la antigua Grecia, Roma y en general un origen foráneo o culturalmente híbrido del personaje. Por tan solo uno o dos motivos la imagen adquiriría a ojos de los participantes un significado distinto al pretendido por el autor, es decir, no les parecía un inca. Este indicio refleja lo relativamente distanciado que se encontraría el Inca historiográfico —o bien algunos de los motivos que lo componen— de los imaginarios populares; a pesar de ser el Inca pretendidamente más genuino y cercano a la verdad histórica.

3.5. El Inca popular (segunda mitad del S.XX).

A mediados del siglo XX, los productos visuales que albergaban imágenes de incas se diversifican en la forma de libros, revistas, periódicos, láminas y otros materiales impresos. La aparición de las grandes empresas editoriales y gráficas orientadas al campo pedagógico es fundamental en ésta diversificación¹⁴⁶, ya que junto a los textos

¹⁴⁵ También se presentaron el spot «Momentos de Oro» de Aje; y el spot «Perú: imperio de tesoros escondidos» de PromPerú, ambos enmarcados en la línea del Inca popular y cuyos incas fueron inmediatamente reconocidos como tales.

¹⁴⁶ Las más conocidas empresas y corporaciones editoriales del país vinculadas al ámbito educativo surgen en este periodo. La Asociación Editorial Bruño se crea el año 1928, pero su primera serie de libros escolares aparece recién el año 1957. La colombiana editorial Norma es fundada el año 1960, al igual que la española Santillana, las cuales rápidamente ingresan al mercado peruano. Editorial Navarrete también surge en la década de 1960, iniciándose con la producción de cromos y álbumes, a lo que seguirían las láminas

escolares, producen también las entonces novedosas láminas escolares y los álbumes de cromos; todos los cuales se caracterizan por su masificación y accesibilidad. A esto se suman los suplementos escolares, de finalidad pedagógica aunque producidos por los periódicos, así como las crecientemente populares revistas de historietas¹⁴⁷. Asimismo, se debe considerar la expansión de la publicidad ilustrada en revistas, paneles y otros medios visuales, que transmite una visualidad propia del entonces novedoso estilo «pop art», como la televisión, que en el transcurso de las siguientes décadas va incrementando su alcance masivo. Los incas comienzan a proyectarse crecientemente en estos medios «populares», acercándose a una población que a raíz de las migraciones del campo a la ciudad era crecientemente más urbana, más alfabetizada y con mayores demandas educativas.

De esta forma, las imágenes de los incas se masifican plenamente en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, culminando la tendencia a la democratización de las mismas, iniciada durante el siglo XIX. En ese proceso el Inca se va transformando, alejándose de las convenciones del Inca historiográfico sostenidas sobre la rígida mirada del historiador especializado, para dar paso a otras miradas, particularmente la de los propios ilustradores y la del empresario editorial (o sus agentes)¹⁴⁸. Por ello, si bien los ilustradores parecen librarse del rígido control del historiador, no adquieren plena libertad ya que están todavía sujetos a la mirada de la empresa y sus agentes, que a su vez

escolares. Por estos mismos años aparece también el Grupo Huascarán, creador de las conocidas láminas escolares del mismo nombre, las cuales se convierten en la principal competencia de las láminas Navarrete.

¹⁴⁷ La historieta peruana tiene una larga y compleja historia. Se origina en el tardío siglo XIX, aunque las primeras revistas de historietas surgen ni bien se inicia el siglo XX —la célebre “monos y monadas” aparece en 1905— y van pasando de la sátira política al humor y a las historias de aventuras. Un hito importante en su desarrollo es la aparición de la revista «Avanzada» en 1953, donde destaca el trabajo de Juan Osorio “Osito” y Hernán Bartra “Monky” creadores de personajes clásicos del comic peruano como “Coco Vicuñín y Tacachito”. Era tal la trascendencia de la revista durante las décadas de 1950 y 1960 que incluso fue empleada obligatoriamente como material educativo en colegios públicos (ver: <http://www.kingdomcomics.org/historieta_peruana.html>), reflejando que ya desde estos años el material educativo oficial podía originarse en la ilustración gráfica popular. Posteriormente, Osorio y Bartra crearían el influyente estudio Osito-Monky donde se formaron varios ilustradores, algunos de los cuales destacan luego por sus ilustraciones de incas.

¹⁴⁸ Si bien las empresas editoriales ya existían desde el siglo XIX y la tradición iconográfica del Inca historiográfico obedece a las líneas editoriales de revistas como National Geographic o las publicaciones de Osprey —donde primaba el rigor histórico-académico—; en las nuevas y expansivas editoriales surgidas a mediados del siglo XX, vinculadas al ámbito educativo, el objetivo principal era satisfacer las demandas del sector mediante una diversidad de productos rápidamente accesibles. El empresario editorial de la educación buscaba y busca fundamentalmente maximizar sus ventas y abaratar sus costos, sin preocuparse necesariamente por el nivel de academicismo de sus productos siempre que estos cumplan ciertos estándares de calidad y obedezcan a los lineamientos del Ministerio de Educación. Como bien señalan los entrevistados, esto explica por qué en un material educativo de historia —por ejemplo, láminas escolares que traten de los incas— resulta más fácil, veloz y barato para la editorial incorporar imágenes de fuentes secundarias o encargar dibujos que recurran a convenciones visuales “populares” sobre un tema; antes que contratar a académicos o artistas especializados que construyan representaciones históricamente más rigurosas, lo cual demoraría y encarecería la elaboración de las imágenes y el producto final.

quieren ver a los incas de acuerdo a como asumen que el público masivo se ha acostumbrado a verlos, con el fin de reducir la incertidumbre y asegurar la circulación de sus productos visuales. Las nuevas imágenes populares del Inca surgidas a mediados del siglo XX nacen por tanto de este complejo cruce de miradas e intereses, donde por un lado se encuentra la mirada de las empresas editoriales (principalmente del ámbito pedagógico) y por otro, la del «pueblo» o «la masa», que en conjunto parecen dirigir el trabajo de los artistas, quienes a su vez provienen del pueblo y participan de una misma y convencional memoria visual sobre el pasado incaico. Se configura así una nueva tradición iconográfica en la representación visual de los incas, a la cual he denominado «el Inca popular».

El Inca popular es el Inca consumido y a la vez imaginado por la cultura de masas en la moderna sociedad peruana. Puede parecer problemático emplear las categorías «pueblo» y «masa» pero brindan una idea de amplitud y a la vez estandarización; de una totalidad social que en su diversidad, comparte una serie de sentidos comunes y visualidades comunes. La estandarización del recuerdo de los incas bajo las convenciones visuales del Inca popular provendría en gran parte de la visualidad dirigida al público masivo desde la escuela. En efecto, el Inca popular difundido desde el sistema educativo es probablemente el primer y el último Inca que se quedará grabado en la mente de una mayoría de peruanos, quienes construirán su memoria visual sobre el pasado incaico en base a las imágenes escolares y difícilmente la actualizan después. Lo encontrado en los grupos focales, donde la mayoría de los participantes remontaba su recuerdo de los incas a tales imágenes, así lo evidencia. También lo evidencia las biografías y discursos de los ilustradores de incas con los que conversé, quienes si bien han accedido por su trabajo e interés personal a otros referentes visuales, en su niñez consumieron las imágenes de incas de los libros y materiales escolares. Su forma de ver a los incas también surgió de como los vieron y plasmaron los creadores de esas imágenes; que a su vez es la forma en que el colectivo, la cultura de masas, se ha acostumbrado a verlos.


Se trata de una tradición iconográfica diversa y vigente hasta el día de hoy. Sus raíces se encuentran en el indigenismo de los años veinte pero sus primeras expresiones clásicas surgen en los años cincuenta, en materiales escolares. La etapa dorada del Inca popular correspondería a los años 70 y 80, algo en lo que coinciden los cuatro ilustradores con los que conversé. Es el periodo de los llamados «maestros del oficio» tales como Dionisio Torres, Constantino Paucar, Willi Zevallos, entre otros. De hecho, uno de los

entrevistados, Fernando Mamani, podría incluirse dentro de ésta generación aunque sus ilustraciones de incas más difundidas corresponden al siglo XXI. Posteriormente vendría la generación de artistas de finales del siglo XX e inicios del XXI, donde podemos incluir a Jhonny Rojas, José Antonio Avalos y Juan Carlos Silva entre muchos otros autores, varios de los cuales ya dibujan a sus incas mediante técnicas modernas como la ilustración digital.


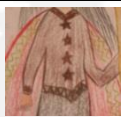














La mención a los entrevistados es importante, ya que a diferencia de las anteriores tradiciones iconográficas, en las que incorporo mis interpretaciones y las que otros autores proponen respecto de la mirada de quienes creaban imágenes de incas; en este caso cuento con un acercamiento etnográfico al trabajo de ilustradores como Fernando, Jhonny, Juan Carlos y José Antonio que han dibujado al Inca popular en diferentes soportes. Cuento por ello con ideas de primera mano sobre sus respectivas miradas, las cuales pueden servir también para comprender las miradas de los autores clásicos de los años 50 y de la década de 1970. En el capítulo 4 me explayaré sobre los trabajos de los artistas entrevistados, pero aquí puedo resaltar una característica central de su mirada: se encuentra orientada a las convenciones del público masivo, ya sea para repetirlas, renovarlas o cuestionarlas; pudiendo también ser influenciada por el empleador de turno, es decir, las empresas editoriales donde han laborado. Ambos elementos participarían en sus ilustraciones y contribuirían con el proceso de estandarización de la memoria y el imaginario visual popular en torno a los incas.





















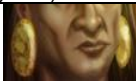
Pasando ahora al análisis pre iconográfico del «Inca popular» en mi corpus de imágenes, es posible distinguir los siguientes motivos artísticos:












Cuadro 3.8. Análisis pre iconográfico del «Inca popular».




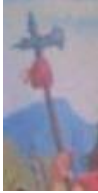









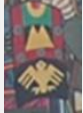










Aspecto físico			
Facciones			
	<i>imagen 260</i> 1-Facciones indeterminadas (49 imágenes)	<i>imagen 477</i> 2-Facciones mestizas (82 imágenes)	<i>imagen 299</i> 3-Facciones amerindias (120 imágenes)




Cabello	 <i>imagen 2010</i> 4-Cabello corto (23 imágenes)	 <i>imagen 200</i> 5-cabello semi largo (47 imágenes)	 <i>imagen 432</i> 6-Cabello largo (187 imágenes)
Contextura	 <i>imagen 283</i> 7-Esbeltez (216 imágenes)	 <i>imagen 427</i> 8-Corpulencia (53 imágenes)	

Vestimenta				
Prenda base	 <i>imagen 437</i> 9-Cota de placas (1 imagen)	 <i>imagen 517</i> 10-Camisa manga larga genérica (3 imágenes)	 <i>imagen 326</i> 11-poncho (3 imágenes)	 <i>imagen 241</i> 12-Túnica simple ajustada a cintura (6 imágenes)
	 <i>imagen 262</i> 13-Faldellín genérico (8 imágenes)	 <i>imagen 285</i> 14-Túnica decorada hasta las rodillas (uncu) (41 imágenes)	 <i>imagen 171</i> 15-Túnica decorada hasta las rodillas (no uncu) (29 imágenes)	 <i>imagen 257</i> 16-Túnica decorada ajustada a cintura (179 imágenes)
Prenda secundaria	 <i>Imagen 499</i> 17-Peto de oro (1 imagen)	 <i>Imagen 204</i> 18-Peto de plata (1 imagen)	 <i>imagen 315</i> 19-Coraza española (4 imágenes)	 <i>Imagen 440</i> 20-Chaleco (6 imágenes)
	 <i>Imagen 308</i> 21-Manta con diseños (17 imágenes)	 <i>Imagen 259</i> 22-Capa con diseños (21 imágenes)	 <i>Imagen 292</i> 23-Manta simple (22 imágenes)	 <i>Imagen 248</i> 24-Capa simple (94 imágenes)

Cuello	 <i>Imagen 455</i> 25-Collarín bordado (4 imágenes)	 <i>imagen 306</i> 26-Collar de plumas (6 imágenes)	 <i>Imagen 414</i> 27-Collar genérico (6 imágenes)	 <i>imagen 388</i> 28-Disco colgante (8 imágenes)
Brazos	 <i>Imagen 209</i> 29-Banda metálica en biceps (2 imágenes)		 <i>Imagen 358</i> 30-Brazaletes (122 imágenes)	
piernas	 <i>Imagen 373</i> 31-Tobillera de tela (1 imagen)	 <i>Imagen 517</i> 32-Pantalón largo (1 imagen)	 <i>Imagen 245</i> 33-Rodillera con rostro (2 imágenes)	 <i>Imagen 326</i> 34-Pantalón corto (2 imágenes)
	 <i>Imagen 249</i> 35-Banda metálica en tobillo (13)		 <i>Imagen 272</i> 36-Flecos en tobillos (41)	 <i>Imagen 276</i> 37-Flecos en rodillas (95 imágenes)
Pies	 <i>Imagen 321</i> 38-Pies descalzos (6 imágenes)	 <i>Imagen 244</i> 39-Sandalias con rostro (6 imágenes)		 <i>Imagen 364</i> 40-Sandalias (134 imágenes)
Adornos	 <i>Imagen 171</i> 41-Aretes (8)	 <i>Imagen 252</i> 42-Mascarón hombrera (22)	 <i>imagen 378</i> 43-Imagen en pecho (27)	 <i>Imagen 267</i> 44-Disco en pecho (63)
				 <i>Imagen 390</i> 45-Orejas (79)

Tocado				
Tocado base	 <i>imagen 320</i> 46-Morrión español (1 imagen)	 <i>imagen 325</i> 47-Corona de plumas (1 imagen)	 <i>imagen 305</i> 48-Casco simple (24 imágenes)	 <i>imagen 483</i> 49-Corona trapezoidal (44 imágenes)
	 <i>imagen 463</i> 50-Casco con cresta (50 imágenes)		 <i>imagen 267</i> 51-Cuerda enrollada (56 imágenes)	 <i>imagen 464</i> 52-Vincha simple (79 imágenes)
Adorno del tocado	 <i>Imagen 268</i> 53-Mascarón en vincha (35 imágenes)	 <i>imagen 310</i> 54-Borla frontal con decoración de plumas (58 imágenes)	 <i>imagen 483</i> 55-Plumas sin borla (69 imágenes)	 <i>Imagen 350</i> 56-Orejas colgantes (102 imágenes)

Accesorios				
Armas ofensivas	 <i>Imagen 318</i> 57-Lanza española (1 imagen)	 <i>imagen 374</i> 58-boleadoras (1 imagen)	 <i>Imagen 315</i> 59-Arcabuz (2 imágenes)	 <i>Imagen 361</i> 60-Hacha larga (3 imágenes)
	 <i>Imagen 315</i> 61-Espada española (3 imágenes)	 <i>imagen 295</i> 62-Arco (5 imágenes)	 <i>Imagen 273</i> 63-Lanza con flecos (7 imágenes)	 <i>imagen 279</i> 64-Honda (7 imágenes)
	 <i>imagen 484</i> 65-Hacha corta (10 imágenes)	 <i>imagen 425</i> 66-Lanza genérica (18 imágenes)	 <i>imagen 458</i> 67-Cachiporra (28 imágenes)	 <i>imagen 285</i> 68-Porra (45 imágenes)
Armas defensivas	 <i>imagen 277</i> 69-Escudo circular (1 imagen)	 <i>imagen 262</i> 70-Escudo heráldico (1 imagen)	 <i>imagen 171</i> 71-Escudo de tres lados (2 imágenes)	 <i>imagen 385</i> 72-Escudo cuadrangular (74 imágenes)
Objeto ceremonial	 <i>Imagen 199</i> 73-Cetro fantástico (55 imágenes)		 <i>imagen 308</i> 74-hacha dorada (40 imágenes)	
Objetos circundantes	 <i>Imagen 249</i> 75-Estandarte cuadrangular (1 imagen)	 <i>imagen 299</i> 76-Kero (2 imágenes)	 <i>imagen 315</i> 77-Caballo (2 imágenes)	
	 <i>imagen 446</i> 78-Bandera de los siete colores (2 imágenes)	 <i>imagen 469</i> 79-Pututo (3 imágenes)	 <i>imagen 491</i> 80-Quipu (6 imágenes)	

	 <p><i>Imagen 270</i> 81-Litera (14 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 211</i> 82-Chaquitacla (15 imágenes)</p>	 <p><i>Imagen 360</i> 83-Bolsa decorada (21 imágenes)</p>
--	--	---	--

Si construimos una imagen mental del Inca popular a partir de sus motivos más recurrentes tenemos lo siguiente: un personaje de rasgos mestizos (2) o amerindios (3), con cabello largo (6) y de contextura esbelta (7). Su vestimenta principal es una túnica extendida hasta las rodillas y ajustada en la cintura por una faja de tela, con decoración variada (16), que incluye en varios casos un sol estampado o pegado a la altura del pecho (44).¹⁴⁹ Sobre la túnica, lleva una capa amarrada al cuello o sostenida por una especie de prendedor (24), mientras que en los brazos tiene brazaletes, flecos tanto en las rodillas (37) como en los tobillos (36); y su calzado son sandalias u ojotas (40). Su tocado es en extremo variable —puede llevar corona trapezoidal, casco con cresta, alguna forma del llauto o la novedosa “vincha con mascarón” (53), inventada en ésta tradición iconográfica—, pero de acuerdo al análisis pre iconográfico predomina una vincha simple, de un solo color o decorada con patrones geométricos; y adornada con una, dos o tres plumas sostenidas en la parte frontal de la vincha ya sea por su cuenta o con algún prendedor circular (del cual puede o no colgar una borla roja a manera de mascapaicha). Ésta vincha también cuenta en la mayoría de los casos con orejeras colgantes (56), salvo cuando el Inca ya porta orejeras clásicas (45). Los accesorios que completan al Inca popular son la porra estrellada o waman champi (68), el escudo cuadrangular (72) y alguna forma de cetro inventado (73), decorado por lo general con un motivo solar antropomorfo.

La descripción perfila a un Inca diferente del Inca historiográfico principalmente por el predominio de unos pocos motivos artísticos —algunos inexistentes en anteriores tradiciones iconográficas— que le brindan una personalidad única. En efecto, si bien el cabello largo y las orejeras colgantes son motivos que tienen precedentes iconográficos, la túnica ajustada a la cintura constituye un ropaje completamente nuevo. Ésta túnica, por su forma, diseño y decoración, ya no es el uncu. Incluso si incorpora en algunos casos figuras similares a los tocapus, estos se convierten aquí en la faja que sostiene la túnica a

¹⁴⁹ Se trata de una túnica distinta del uncu clásico, diferente tanto en forma como en su decoración. Si bien puede incluir tocapus o decoración parecida a los mismos, por lo general incluye motivos abstractos o líneas simples de coloración variada.

la cintura. En la decoración resalta también la imagen de un sol antropomorfo pegado o incorporado a la túnica a la altura del pecho, un motivo cuyo origen puede rastrearse al antiguo disco dorado del Inca aristocrático y que aquí deviene en una imagen estampada en la ropa, a la manera de los modernos polos. Algo similar ocurre con la yacolla, que en el Inca popular se transforma en una capa parecida a la de los superhéroes de las historietas.

Asimismo, el tocado predominante del Inca popular se reduce a una simple vincha con plumas. No es su único tocado, ya que también aparecen otros tocados clásicos, como la corona trapezoidal o el mismo llauto con mascapaicha, plumas y suntur paucar; pero ninguno de estos tocados es tan generalizado como la combinación simple entre vincha y plumas. Así, el análisis pre iconográfico permite comprender por qué la mayoría de participantes en los grupos focales asociaban visualmente las «vinchas con plumas» a los incas: es el tocado que más aparece en las abundantes representaciones visuales del Inca popular. No ocurre lo mismo con la mascapaicha la cual aparece con menos frecuencia o simplemente no destaca visualmente —incluso en varias imágenes el fleco colgante es verde, blanco o de cualquier otro color distinto del rojo original—por lo cual es comprensible que los participantes no la hayan mencionado o representado en sus dibujos.

Sin embargo, así como nunca hubo un solo inca historiográfico, tampoco hay un solo Inca popular. Lo descrito líneas atrás es el tipo ideal y predominante, pero la variedad de Incas populares de los que se puede dar cuenta es incluso más vasta que las variedades descritas para las anteriores tradiciones iconográficas. Contribuye a esta variedad el estilo personal de los ilustradores y el marco temporal en el que se ha extendido el Inca popular, que si bien es corto —desde mediados del siglo XX hasta la actualidad— abarca un periodo donde surgen varias innovaciones estilísticas y técnicas en el arte plástico. Es posible no obstante proponer cuatro momentos en el desarrollo visual del Inca popular, que corresponden a cuatro generaciones de artistas e ilustradores: a) el indigenismo (1920-1950), b) la generación de los pioneros (1950-1970), c) los años dorados (1970-2000) y la generación contemporánea (2000 en adelante).

El Inca popular tiene sus raíces en el indigenismo de los años 20, donde también se originó el temprano Inca historiográfico. Ambas tradiciones iconográficas comparten por tanto un mismo origen, aunque las tempranas representaciones visuales del Inca popular

carecían de los medios para su reproducción masiva, los cuales recién surgen a mediados de siglo. Por ello, si bien algunas convenciones visuales del Inca popular se encuentran en estas tempranas representaciones, no es posible afirmar que tenían entonces un carácter masivo o «popular». Es el caso de la primera representación del Inca popular en mi corpus de imágenes: la estatua de Manco Cápac en el distrito de la Victoria, creada por el escultor David Lozano el año 1926. La escultura es una expresión clásica del arte indigenista y en ella aparecen —tal vez por primera vez— varios de los motivos artísticos que luego se convierten en convenciones fijas del Inca popular: la túnica amarrada en la cintura distinta del uncu (9), la capa decorada (13) sujeta a la altura del pecho por un disco dorado basado en el «sol de Echenique»¹⁵⁰, el cetro imaginario y la vincha con plumas, con un fleco en la frente que sería la mascapaicha (ver figura 3. 15)

Figura 3.15. Monumento a Manco Cápac, 1926



Aparte de los visitantes que podían verlo en su emplazamiento físico (primero en el cruce entre las avenidas Grau y Abancay; y luego la plaza central del distrito de la Victoria), el Inca plasmado en este monumento solo podía ser visto por un público masivo a través de fotografías incluidas en algún periódico o revista. No obstante, durante la primera mitad del siglo XX el alcance de tales medios de reproducción técnica de la imagen todavía era limitado, por lo cual los motivos incluidos en ésta estatua no necesariamente eran

¹⁵⁰ El «sol de Echenique» o «placa de Echenique» es un disco dorado prehispánico, decorado con varios motivos figurativos, entre antropomorfos y zoomorfos que en conjunto perfilan un rostro. Fue encontrado en el siglo XIX y pasó a manos del presidente José Rufino Echenique, de donde obtuvo el nombre. Hasta el día de hoy se debate su procedencia cultural, aunque parece haber consenso de que se trata de una pieza preinca de procedencia cusqueña. Desde 1986 es el escudo oficial del Cusco.

convenciones visuales dominantes en el imaginario popular. Por ello sostengo que es recién con la aparición de los nuevos medios visuales propiciados por las grandes empresas editoriales y gráficas, que los motivos del monumento a Manco Cápac y otras representaciones «proto populares» terminan adquiriendo un carácter popular. Así, la escultura de Lozano puede considerarse como una de las representaciones «bisagra» entre el Inca historiográfico del indigenismo y el Inca popular.

Otro ejemplo de visualidad «bisagra» entre el Inca historiográfico y el Inca popular la encontramos en la obra del dibujante y escultor indigenista puneño Luis Ccosi Salas. En sus trabajos incluso es posible observar la transición entre ambas tradiciones iconográficas, si se comparan sus dibujos de 1956 frente a los de 1966 (ver imagen 3.16). Su representación del Inca a mediados de siglo (1956) todavía es cercana a las convenciones visuales del Inca historiográfico, visible en el diseño del *llauto*, la *mascapaicha* y el *suntur paucar* (similares a los dibujados por Guamán Poma), las orejeras y el uncu con tocapus, aunque la *yacolla* ya tiene forma de una capa estampada y se observa un disco dorado imaginario a la altura del pecho. No obstante, en su boceto de «Huascar Inca» de 1966 tales motivos desaparecen y son reemplazados por otros que se corresponden claramente con el Inca popular, caso de la túnica decorada sujeta a la cintura, el sol antropomorfo, la *yacolla* amarrada como capa y un tocado imaginario que parece ser una variante de la «vincha con mascarón», aunque incluye un fleco similar a la *mascapaicha*.

Figura 3.16. los incas de Luis Ccosi Salas.



En la web donde se albergan éstas y otras ilustraciones de Ccosi¹⁵¹ no se señala donde fueron proyectadas o si sólo se quedaron en el portafolio del autor. De todas formas, las imágenes sugieren que en un lapso de sólo diez años, la forma en que Ccosi veía y representaba a los incas fue cambiando, acercándose a las convenciones populares que ya para esos años se proyectaban en gran parte del material impreso donde aparecían incas.

El periodo comprendido entre 1950 y 1970 corresponde al de los ilustradores pioneros del Inca popular. Los más tempranos ejemplos en mi corpus de imágenes corresponden al trabajo del ilustrador nikkei Ricardo Fujita, quien construyó su carrera como ilustrador en el diario *La Prensa*. Es en este diario donde Fujita y el historiador Telmo Salinas publican en los años cincuenta una tira de historietas titulada «Historia Gráfica del Perú», donde se abordaban diversos momentos de la historia peruana, comenzando con el pasado incaico. Posteriormente Telmo Salinas incorporaría estas mismas ilustraciones en su texto escolar «*Historia del Perú. Preincaica-incaica*» de 1961 (Salinas 1961), donde participan también los ilustradores Jorge Salazar y Grimaldo Romero.

Los incas de Fujita y otros dibujantes de la época son de un estilo propio del «comic», influenciado por las historietas de la época, particularmente las norteamericanas. Son incas de contextura muscular bien definida (algunos corpulentos), con atuendos ceñidos a la cintura y una variedad de tocados, desde la vincha con plumas hasta la corona trapezoidal. Entre los tocados destaca la vincha con mascarón, un tocado inventado en ésta tradición iconográfica, y que experimenta varias adaptaciones dependiendo del artista. Por ejemplo, en las siguientes ilustraciones de incas incluidas en la «*Historia del Perú*» de 1961 de Telmo Salinas, se observa algunas formas que adopta la vincha con mascarón incluso en dos personajes —Atahualpa y Huáscar— que la llevan dentro de una misma ilustración (figura 3.17.)

¹⁵¹ Fdgdg http://www.yinyangperu.com/peru_historia_cultura_luis_ccosi_dibujos_esculturas_1.html

Figura 3.17. El Inca popular de Ricardo Fujita, década de 1960.



Si bien en estos ejemplos las poses, acciones y equipamiento de los personajes provienen principalmente de la imaginación del autor, otras ilustraciones parecen basarse o ser adaptaciones de imágenes del Inca historiográfico, aunque con un estilo propio del Inca popular. Es el caso por ejemplo de una imagen esquemática del Inca (imagen 197 del corpus), donde se incluyen leyendas que explican cada parte de su atuendo y que recuerda en cuanto a su composición a las ilustraciones de E. Araujo (Imagen 177 del corpus, ver p. 112.). Sin embargo, el Inca en mención ya no tiene el cabello corto ni el uncu clásico de la ilustración de Araujo, sino el cabello semi largo y una túnica en la cual los tocapus se han convertido en una especie de cinturón o faja. Destaca además el enorme sol antropomorfo en el pecho del Inca, otra convención visual común del Inca popular.

Según los entrevistados, en la década del 70 se inician los años dorados de la ilustración popular de los incas. En paralelo a su aparición en material pedagógico oficial, los ilustradores comenzaron a incorporar o convertir a los incas en protagonistas de sus historietas de ficción, las cuales aparecían en los suplementos escolares de los diarios¹⁵² o en revistas y fanzines¹⁵³. En línea con la coyuntura político social de la época también eran comunes las historietas que contaban la vida de Túpac Amaru y otros héroes nacionales, pero así como algunas retrataban la vida de Pachacútec o Túpac Yupanqui, otras también relataban historias y personajes incas completamente inventados. En esas historias se observa el distanciamiento entre ilustrador e historiador, o en el mejor de los casos la inserción de la mirada del historiador en la del ilustrador, ya que dependiendo del

¹⁵² Entre estos suplementos se puede mencionar «Escolar» y «Jaimito sabe todo» del Diario Correo. El primero se publicó durante los primeros años de la década del 70 y el segundo a partir de 1975.

¹⁵³ El fanzine es una publicación de ilustradores aficionados, de bajo costo de producción ya que es reproducida por medio del fotocopiado.

dibujante podía haber una mayor o menor preocupación con la evidencia historiográfica para plasmar a los incas.

Por ejemplo, el ilustrador Dionisio Torres¹⁵⁴, según cuenta Johnny Rojas, es uno de los dibujantes clásicos que trataba de basarse en este tipo de evidencia:

[...] hablando con Dionisio Torres, el mismo se refutaba, ¿Por qué dibujamos a los incas con pelo largo? [...] él decía pues no, osea según su investigación, tenían cabello corto. Ellos tenían cabello corto no sé de dónde han sacado que tenían cabello largo dice. Imagínate ah.

Pero él decía que tenían cabello corto aunque él también los dibujaba con cabello largo...

Claro, osea pero para dibujar a los incas decía que un poquito también tienes que empapelarte con lo que estás haciendo. Y él decía que tenían el cabello corto. (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015).

Para Dionisio Torres era necesario que el dibujante se «empapele un poco» antes de dibujar. Paradójicamente, a pesar de haber investigado sobre el cabello corto de los incas, sus incas suelen tener el cabello largo. Se puede suponer en todo caso que artistas como Torres, habiendo integrado a su manera la mirada del historiador, distinguen entre convenciones visuales “correctas” e “incorrectas” desde el punto de vista histórico, pero su decisión sobre incorporar unas u otras en el dibujo se atiene finalmente a criterios personales y de corte artístico.

Esto se refleja en una anécdota contada por Juan Carlos Silva. El ilustrador cuenta que habiendo invitado a Dionisio Torres para su libro compilatorio de ilustraciones de incas, el maestro tuvo reparos con una de las historietas que Silva incluyó en la selección: «[Dionisio] no estaba de acuerdo con el dibujo final, [historieta estilo manga en las paginas 122-129, con una protagonista de inspiración prehispánica semidesnuda] decía que “no, sácalo, es una falta de respeto, además eso no tiene nada que ver con los incas”. Se amargaba, pero al final lo dejé» (entrevista a Juan Carlos Silva 02/2015). Lo relatado por los artistas sugiere que la mirada de Dionisio Torres ponía ciertos límites o parámetros a la fantasía al momento de dibujar a los incas. Los límites podían basarse en criterios históricos y estéticos pero fundamentalmente provenían de valores del ilustrador,

¹⁵⁴ Dionisio Torres Moreyra (Ayacucho, 1948) comenzó como dibujante autodidacta, formándose en el Estudio Osito Monky en la década de 1970. Desde sus primeros trabajos se inclina a una temática peruanista, destacando sus personajes e historias ambientadas en la época incaica (Ollantay en 1972, Chascay Lucero en 1976), varios de los cuales aparecen en los suplementos escolares de la época. En el transcurso de los años fue circulando entre los periódicos, textos escolares y publicaciones independientes, siendo hasta el día de hoy un referente para las nuevas generaciones de ilustradores junto con otros ilustradores de su generación como Willi Zevallos, Constantino Pauca, entre otros.

por ejemplo sus nociones sobre lo profano (en este caso dibujar a una mujer prehispánica casi desnuda).

A continuación se comparan tres ilustraciones de Constantino Paucar, Dionisio Torres y Willi Zevallos, fechadas entre 1970 y 1980. En las tres se puede observar un similar conjunto de convenciones en la ropa —la túnica ajustada a la cintura (16), la capa (24)— y el aspecto físico — el cabello largo (6) y las facciones amerindias (3)—, aunque representados de forma diferente en cada caso. Así, el dibujo de Willi Zevallos incorpora una versión de la corona trapezoidal y le coloca mangas cortas a la túnica del inca, además de flecos tanto en las mangas como a la altura de las rodillas. La de Constantino Paucar destaca por la gran musculatura del personaje, armado con escudo cuadrangular (72) y la cachiporra (67), y portando una versión del casco con cresta (50); mientras que la ilustración de Dionisio Torres también muestra una musculatura firme y una versión distinta de la túnica, con el segmento ajedrezado a la altura de la cintura actuando como faja, además de una versión alternativa del casco con cresta (50). Las tres son escenas imaginarias, sin precedentes iconográficos y creadas para ilustrar narrativas historias y ficticias alusivas al pasado incaico, plasmadas en soportes de circulación masiva: el suplemento escolar de Correo, el diario La Crónica y un diario no referenciado respectivamente (ver figura 3.18):

Figura 3.18. Los incas de Willi Zevallos, Constantino Paucar y Dionisio Torres



Durante las décadas de los ochenta y noventa estos destacados artistas continúan creando nuevas representaciones visuales de incas, pero también circulaban múltiples ilustraciones de autores anónimos o cuya identidad conocemos sólo de forma parcial por alguna rubrica en el dibujo, sin haberse consignado debidamente en los créditos de la

publicación. Es el caso de los incas incluidos en los libros escolares de «historia del Perú» de Elías Toledo (años ochenta), Juan Castillo Morales (años ochenta y noventa) y de Antonio Guevara (años noventa), pero también en las láminas escolares, suplementos y en pequeñas publicaciones populares de editoriales como editorial Mercurio o la serie Populibros. Incluso es posible encontrar que muchas ilustraciones en una publicación provienen de publicaciones previas o están basadas en imágenes preexistentes, lo cual se deduce comparando al ojo ya que otra vez, en varios casos recopilados no existen créditos del artista (comparar imágenes 206 y 296 del corpus).

En algunas imágenes, la esbeltez muscular, la forma de la capa y la pose heroica con la que son representados los incas recuerda a los superhéroes de los comics. Por ejemplo, en la primera imagen de la figura 3.19. (Imagen 246 del corpus) que forma parte de una biografía ilustrada de Atahualpa de 1980, de editorial Mercurio con dibujos de Sergio Barrón; el Inca no solo refleja las características descritas sino que además —difícil saber si por error o broma del autor— lleva el logo de *Flash* estampado en la túnica. Se podría decir que este Inca ya no solo recuerda a un superhéroe, sino que visualmente se convierte en uno. La otra imagen es más conservadora: un Inca sentado en un trono de piedra con su escudo, hacha, casco con cresta y demás símbolos de poder; realizada por Francisco Vílchez para el suplemento «Escolar» de Expreso. Sin embargo, tanto la corpulencia como el aspecto de la capa y la pose heroica recuerdan el estilo de dibujo de «Conan el bárbaro» y otros personajes de similar fisonomía que circulaban en las historietas de la época.

Figura 3.19. Incas populares en «Atahualpa» (editorial Mercurio, 1980) y «Escolar» (Expreso, 1982).



La representación del Inca como un personaje corpulento y evocativo de los superhéroes de la época puede verse en los propios dibujos de Dionisio Torres y demás artistas clásicos, quienes también solían representarlos de ésta forma. Es comprensible que tales convenciones hayan calado en las mentes de las generaciones de artistas de entonces, tanto de los contemporáneos como de los jóvenes, sirviéndoles como pauta para imaginar y recrear a los incas. Así artistas como Barrón, Vílchez y otros conocidos u anónimos pudieron imitar el estilo de Dionisio Torres, Constantino Paucar y otros; mientras que los jóvenes de la época, incluyendo los aspirantes a artistas consumieron las láminas, textos y suplementos escolares ilustrados por tales dibujantes. Así como el resto de la población, ellos también construyeron su memoria sobre el pasado incaico en los términos que los ilustradores del momento los representaron en sus dibujos. No es casualidad por tanto, que hacia los años ochenta los incas fuesen recordados como personas «grandes, fuertes y bien nutridas», de acuerdo a lo encontrado por Portocarrero & Oliart entre niños y jóvenes escolares de aquel entonces (1989). Tampoco que varios chistes de los cómicos ambulantes durante la década de los ochenta (Ortiz 2001) y noventa (Vich 2001) trataran

sobre la gran e idealizada corporalidad de los incas en comparación al reducido tamaño del peruano contemporáneo. Esta construcción discursiva de los incas como sujetos exageradamente corpulentos y a la vez toscos, debe estar relacionada en algún nivel con la forma en que han venido siendo representados visualmente desde la segunda mitad del siglo, de la mano de ilustradores como Torres, Zevallos y varios otros. La ilustración gráfica de los años sesenta y setenta, influenciada por la estética de los superhéroes de historietas, habría incorporado exitosamente la corpulencia en la construcción visual del cuerpo del Inca, convirtiéndola en un nuevo motivo artístico que hoy se encuentra firmemente anclado en el recuerdo popular sobre cómo eran los incas¹⁵⁵.

Pasando ahora al campo de los textos escolares, mencioné que una constante en las imágenes de incas incluidas en productos pedagógicos de las décadas de 1980-1990 parece ser la invisibilización del artista, a pesar de la importancia de su trabajo en el conjunto de la publicación.¹⁵⁶ Los incas dibujados por estos artistas en su mayoría anónimos no difieren mucho de los incas de Torres, Zevallos, Paucar y otros en cuanto a vestimenta y algunos atributos físicos, aunque el estilo artístico en el que son representados es neutro —no denota un estilo comic, realista o alguno otro establecido— y en algunos casos se aprecia una limitada técnica de dibujo. También se pueden ver dibujos muy cercanos en el estilo al de los artistas clásicos mencionados, pero al no haber créditos es difícil decir si se trata de copias, trabajos originales o de imágenes sacadas de otras publicaciones. Por lo general, los editores de estos textos —frecuentemente historiadores— buscaban imágenes de diferentes fuentes o contrataban a uno o más artistas para dibujos sueltos que luego eran integrados en la publicación bajo el criterio del editor. Veamos a continuación cuatro ejemplos extraídos de textos escolares de Toledo (1986), Juan Castillo Morales (1990 aprox.), Guevara (1996) y Benavides et al (1997). Dos de estas imágenes representan la captura de Atahualpa, una representa a Manco Capac y Mama Ocllo y la cuarta representa a un Inca genérico (ver figura 3.20):

¹⁵⁵ Karina Pacheco encontró que la corpulencia y rusticidad era parte importante de las percepciones sobre los incas entre escolares de Lima y Cusco el año 1996. (PACHECO 2007). También hubo menciones a la corpulencia en los cinco grupos focales realizados para ésta tesis (año 2014), por lo cual se puede afirmar que se trata de una percepción claramente vigente en el tiempo.

¹⁵⁶ Según José Antonio Ávalos, una de las razones de la invisibilización del artista era la aplicación «dura» de la reserva de derechos de autor por parte de algunas editoriales, incluyendo los del autor de las ilustraciones. En los últimos años las editoriales brindan con más frecuencia créditos de ilustrador, pero para efectos prácticos, los trabajos de estos artistas siguen perteneciendo a la editorial por lo que están prohibidos de reproducirlos como trabajos propios.

Figura 3.20. El Inca popular en textos escolares



En las ilustraciones referidas se ve las diferentes formas que toma la túnica ajustada a la cintura del Inca —con o sin la imagen de un sol en el pecho—, salvo en la cuarta ilustración donde la prenda se parece más al uncu clásico. También son variados los tocados, que van desde la vincha con mascarón hasta la vincha con plumas y llauto con mascapaicha y Suntur Paucar. Otro detalle es el fenotipo aparentemente mestizo de los personajes, más evidente en la primera ilustración donde la coloración de piel de Atahualpa es casi la misma que la de los españoles. Asimismo, el cabello largo es una convención común a todos los personajes retratados.

Respecto del significado de las imágenes, las dos primeras retratan la captura de Atahualpa y el ofrecimiento de su rescate respectivamente, dos temas comunes en los textos escolares y sobre los que con seguridad existía al menos una ilustración, a decir de lo encontrado en todos los textos escolares revisados para el corpus. Otro tema común es la salida de Manco Cápac y Mama Ocllo del lago Titica, como se aprecia en la tercera ilustración (del texto de Guevara). Se trata de una imagen particularmente interesante ya que no solo refleja en el dibujo las miradas tanto del artista como del editor, sino que contiene un texto, ubicado en la sección inferior de la ilustración, donde el editor y autor del libro —el historiador Antonio Guevara— hace explícita su mirada y formula un discurso que conecta directamente el pasado incaico con la «nación peruana», describiendo a Manco Cápac y Mama Ocllo como los «padres de nuestra nacionalidad»:

[...] Ellos no vinieron a esclavizar; ellos no eran conquistadores ¡ELLOS ERAN MISIONEROS DE UNA SANTA CAUSA! Sorteando cordilleras, ríos, hombres, sentaron sus reales en el futuro eje del imperio; y comenzaron por ENSEÑAR, por

CULTURIZAR, por MODELAR HOMBRES SUPERIORES, por CREAR UNA NACIÓN. Por esta HERENCIA BENDITA: ¡BENDITOS SEAN ESTOS PADRES DE NUESTRA NACIONALIDAD! - Antonio Guevara Espinoza (Guevara 1996: 39)

La combinación entre imagen y texto otorga a la ilustración un significado distinto. Ya no se trata solo de una representación de Manco Cápac y Mama Ocllo, sino de la representación de los «padres de la nación». Padres que además están dotados de virtudes positivas, al revés de los españoles a quienes tácitamente se hace alusión (“no vinieron a esclavizar, no eran conquistadores”). Con esto, se tiene un claro indicio de que todavía en 1996 algunos textos escolares realzaban, a través de sus imágenes, el lugar de los incas como base fundamental de la identidad nacional peruana. Otra imagen del texto de Guevara ofrece una doble significación similar, donde la representación visual del Inca significa a su vez la «moral incaica» escrita tanto en quechua como en español en el escudo del Inca, y reforzada por el texto fuera de la imagen (ver figura 3.21). La ilustración refleja una clara intencionalidad pedagógica por parte del artista, ideada por él mismo o sugerida tal vez por el editor; convirtiendo al Inca en una proyección de los valores morales positivos que los escolares deberían aprender en su formación personal. Otra vez, la representación visual del Inca se convierte en un referente básico de la formación del peruano, en este caso de sus valores morales.

Figura 3.21. «El Inca, soberano del imperio»



Quizás los productos visuales que mejor reflejan ésta simbiosis entre texto e imagen son las láminas escolares. Paradójicamente, es también aquí donde ocurre una mayor invisibilización del ilustrador ya que todas —al menos en las láminas de las tres empresas incluidas en el corpus de imágenes— omiten los créditos del artista. Los datos que he podido encontrar sobre la elaboración de las láminas provienen principalmente de testimonios (particularmente de lo relatado por José Antonio Avalos), según los cuales varias láminas que hoy se venden en el mercado (año 2015) contendrían dibujos elaborados durante las décadas de los ochenta o noventa, sino antes. Es el caso de la lámina N°2 de colección Huascarán, «los catorce incas» (imagen 432 del corpus), y de la lámina N° 9, «leyenda de Manco Capac y Mama Ocllo (imagen 434 del corpus). En el caso de la primera, José Antonio Avalos señala que provendría de la década de los 80, del estudio de Jorge Martínez. La segunda parece ser una adaptación de una ilustración de Constantino Paucar, también de los años ochenta (imagen 340 del corpus).

Los testimonios revelan el amplio potencial de circulación de estas imágenes/ mercancía una vez desligadas de sus creadores (los ilustradores) e incorporadas en algún soporte visual, de donde fácilmente pueden transitar a otros. Así una imagen de los incas puede ser creada directamente para las láminas escolares o provenir de un texto escolar, un álbum de cromos u otra fuente, para luego terminar en las láminas escolares por lo general sin mayor referencia a la fuente original. Ésta lógica parece haber operado ya en las láminas escolares producidas entre los años sesenta y noventa; y ciertamente perdura hasta hoy si se analizan las láminas que pueden encontrarse actualmente en el mercado. Dado que mi exploración etnográfica no incluyó una aproximación directa a las empresas productoras de láminas —salvo en el caso de la empresa Chikipedia, donde José Antonio Avalos es socio fundador— no puedo confirmar si estas empresas pagan algún derecho por las imágenes extraídas de otras fuentes (aquellas que no son directamente realizadas para la empresa), ni especular sobre las implicancias legales de no reconocer tales derechos.

En todo caso, fuera de estas consideraciones formales, lo concreto es que las láminas permiten difundir representaciones visuales de incas que aparte del internet, difícilmente tendrían otros canales masivos para su difusión (ver casos de las láminas 433, 448 y 459 en el corpus). Más aun, las láminas han sido fundamentales para cristalizar versiones modernas de convenciones iconográficas con una larga historia, como es el caso de las imágenes genealógicas de los incas. Todas la empresas productoras de láminas tienen al

menos una representación de ésta genealogía inca (ver imágenes 432, 437, 463 y 483 del corpus), la versión «escolar» de la genealogía inca colonial que consiste en una serie de retratos de los «catorce» monarcas incas¹⁵⁷ ordenados en una sola lámina. Si bien las representaciones visuales de la genealogía real incaica también aparecen en algunos textos escolares de mi corpus, se vuelven menos frecuentes en los textos contemporáneos y no tienen el formato con el que aparecen en las láminas. No es exagerado entonces sugerir que las láminas han coadyuvado a una reinención visual de convenciones iconográficas de origen colonial, que ahora circulan de forma masiva en la esfera de la pedagogía y la cultura pública. Su trascendencia puede confirmarse en los testimonios recogidos en los grupos focales: todos los participantes en los cinco grupos focales mencionaron las láminas escolares como referente de su recuerdo sobre los incas, y es precisamente la lámina de los catorce incas la que primero se les vino a la mente.

Otro asunto relevante es que de acuerdo a José Antonio Ávalos, la lámina de los «14 incas» y otras de la actual colección Huascarán (2014) habrían sido dibujadas originalmente en los años ochenta. Los catorce incas de las actuales láminas serían entonces los mismos de las versiones comercializadas entre los años 80 y 90 los cuales a su vez son muy parecidos a los incas de las ilustraciones pedagógicas de los sesenta y setenta, reflejando que la imagen de los incas en soportes pedagógicos no habría cambiado sustancialmente en el corto pero a la vez largo periodo de tiempo —debido a los acelerados cambios técnicos y estilísticos que se producen en estos años— que va desde por lo menos finales de los años sesenta hasta inicios del siglo XXI; y que por lo menos seis generaciones de peruanos han construido su memoria visual sobre los incas en base a un similar conjunto de convenciones visuales.

¹⁵⁷ En las tres principales versiones escolares de la genealogía inca de las empresas Huascarán, Maryland y Chikipedia respectivamente (imágenes 432, 463 y 483), se retratan a catorce reyes incas, comenzando con Manco Cápac y culminando con Atahualpa. Ésta cantidad de incas —que incluye al príncipe Amaru Yupanqui entre Pachacútec y Túpac Yupanqui— ya se encuentra en el grabado original de Alonso de la Cueva (imagen 86 del corpus) y en varios de los posteriores cuadros de «efigies», tanto coloniales como republicanos basados en el grabado (ver imágenes 116 y 139 del corpus). Difiere más bien de la cantidad de Incas en las crónicas de Guamán Poma, Murúa y Herrera, por lo cual es posible rastrear el origen de las actuales imágenes escolares de los «catorce incas» en el grabado de Cueva y los cuadros de efigies; aunque las convenciones visuales mediante las que son retratados ahora corresponde al Inca popular. Incluso versiones alternativas de la genealogía inca, como la presentada en la lámina N° 193 de Huascarán (imagen 437 del corpus) también tienen como base la iconografía colonial, en este caso la portada de la Década Quinta de Herrera (imagen 53) donde se muestra a trece incas. En la mencionada lámina los trece monarcas incas visten versiones modernas de los trajes plasmados en la portada de la crónica, combinados con otros motivos característicos del Inca popular, como las vinchas con plumas, orejeras colgantes y la imagen solar antropomorfa en el pecho. En resumen, las actuales ilustraciones populares de los incas tienen claras conexiones con las convenciones representativas coloniales y del temprano periodo republicano, y unas cuantas pueden considerarse incluso como modernas versiones de las mismas.

El Inca popular sigue vigente durante el siglo XXI, aunque con algunos cambios. Los cuatro artistas con los que conversé representan la «generación contemporánea» de ilustradores de incas y los han dibujado en diferentes soportes. Una primera diferencia a resaltar entre los incas populares de los años sesenta y los incas del siglo XXI, es la variedad de estilos artísticos en los que ahora son representados. Si en los sesenta predominaba un estilo clásico del comic o historieta en blanco y negro, hacia finales del siglo XX e inicios del XXI uno puede encontrar estilos múltiples, desde la caricatura infantil, pasando por el manga, el realismo, el estilo «Marvel comics» hasta el estilo fantástico de dibujantes como Frank Frazetta (del cual me ocuparé en el siguiente acápite ya que es la base del Inca fantástico). Hay incas para todos los gustos, pero siguen siendo variantes del Inca popular al sostenerse sobre el mismo conjunto de motivos artísticos que componen ésta tradición iconográfica, que a su vez provienen de la forma en que los ilustradores miran el imaginario popular. Juan Carlos Silva expresa bien la esencia de esta mirada:

Está lo que el pueblo acepta ¿no?, lo que el pueblo quiere ver también. A veces uno no sabe, se equivoca el pueblo, pero ya no te lo acepta de otra forma.
(Entrevista a Juan Carlos Silva)

Junto con los nuevos estilos de dibujo, también han surgido cambios en los temas donde aparece el Inca como personaje. Temas clásicos como Manco Cápac y Mama Ocllo, el mito de los hermanos Ayar, la captura de Atahualpa, su rescate y ejecución, o las representaciones del Inca sólo, con leyendas que explican su atuendo; así como las imágenes de la genealogía inca son todavía parecidos a cómo eran plasmados en los años ochenta y noventa. Por ejemplo, las siguientes imágenes extraídas de textos escolares e internet fechadas en la primera década del siglo XXI —salvo la primera imagen que es de 1998, — representan el mito de Manco Cápac y Mama Ocllo. Se puede ver que las ilustraciones siguen mostrando los mismos motivos artísticos en su composición, propios del Inca popular. Así, en todas aparece solamente la pareja incaica saliendo del agua. Manco Cápac siempre viste alguna variante de la túnica sujeta a la cintura y la «yacolla capa», llevando también diferentes tocados clásicos sobre el cabello largo. En la primera imagen, una vincha dorada con mascapaicha y plumas, en la segunda una vincha con plumas, en la tercera una corona trapezoidal y en la tercera otra vincha con plumas (ver figura 3.22).

Figura 3.22. El mito de Manco Capac y Mama Ocllo, 1998-2012



Sin embargo, el hecho de emplear una similar colección de motivos no quita que existan diferencias estilísticas notables entre las cuatro imágenes —en la segunda, cercana a los comics de Marvel, en la tercera con influencias del manga y en la tercera más cercana al comic realista—, las cuales producen diferencias estéticas que pueden “gustar” más o menos a un moderno espectador. Jhonny Rojas, autor de la segunda imagen de la lista, menciona precisamente que en sus dibujos de incas trata de darle al dibujo «algo más», de forma que jale la atención del espectador. Su mirada artística identifica aquello que le parece más estético en términos de estilo, y busca introducirlo en sus dibujos para atraer mejor las miradas de los espectadores. Considero que los demás autores siguen el mismo criterio al elaborar sus propias versiones de un tema más bien clásico como el mito de Manco Cápac y Mama Ocllo. Dado que comparten las mismas convenciones visuales sobre cómo eran los incas, propias del Inca popular, no buscan sentar la diferencia inventando nuevos motivos artísticos, sino recreando los ya existentes de forma que «jalen más» la mirada.

No obstante, otros temas han generado propuestas visuales novedosas que con intencionalidad o no de los artistas y/o editores, brindan nuevos significados a algunas facetas de la historia incaica. Al inicio de este trabajo hice mención a la imagen de Manco Inca en la portada del compendio de Historia del Perú de Lumbreras Editores para la academia ADUNI, del año 2001. Lo cierto es que previo al siglo XXI, sólo he encontrado una imagen que representa a Manco Inca igual a como parece en la portada de dicho texto. Se trata del mural «siglos de lucha libertaria» (imagen 184 del corpus) del pintor ayacuchano Amílcar Salomón Zorrilla fechado entre los años sesenta y setenta, donde el artista realiza una síntesis de la historia peruana a través de las luchas sociales más significativas en los tres periodos: Antiguo Perú, Colonia y República. Manco Inca representa el periodo del Antiguo Perú y aparece montando un caballo, vestido con

armadura española, mascapaicha y portando una lanza con la que apunta hacia un español en el suelo, mientras los soldados incas observan alrededor.

Dado el parecido entre ambas imágenes, es muy probable que el autor de la ilustración en la portada del texto de Lumbreras Editores (fecha en el 2001) debió basarse en la pintura de Salomón de quien tomó la composición iconográfica general. Probablemente Salomón también inspiró a Willi Zevallos a crear su versión de Manco Inca a caballo, aunque a diferencia de la imagen de Lumbreras Editores, Zevallos imagina una escena en distinto ángulo y hace uso de motivos iconográficos diferentes. Por ejemplo, el Manco Inca de Zevallos tiene una vincha con plumas en vez del llauto con mascapaicha, además del cabello largo. Aparecen también en la escena otros personajes incas con armamento occidental, particularmente uno que blande un arcabuz (ver figura 3.23).

Figura 3.23. Manco Inca a caballo



Las imágenes significan a Manco Inca por los motivos que componen su atuendo e incluso por la incorporación del caballo, pero requieren que el espectador se familiarice relativamente con el tema histórico retratado. Quien observa la imagen sin conocer del todo la historia de la resistencia incaica probablemente no vería a Manco Inca, sino la imagen fantástica e históricamente incorrecta de un inca a caballo. Por ello, la imagen puede denotar distintos significados según el nivel de información del espectador: desde

la impresión de ver algo desatinado hasta una serie de poderosos significados ulteriores: la resistencia «potencialmente exitosa» de los incas, la idea de que pudieron adaptarse militarmente e Incluso un horizonte «utópico» de que su resistencia podría haber tenido éxito.¹⁵⁸

Sin embargo, las imágenes de la resistencia incaica incluidas en textos y materiales escolares contemporáneos —las imágenes señaladas, salvo la del texto de Lumbreras Editores, no son de difusión masiva— suelen representar a Manco Inca vestido con los motivos convencionales del Inca popular. Por ejemplo, las siguientes tres imágenes aparecen en materiales escolares de diferentes fechas. La primera es del texto de Historia del Perú para segundo grado de Elías Toledo, del año 1986. La segunda es del texto de Ciencias Sociales para segundo año de Juan Castillo Morales del 2007; y la tercera es una de las ocho ilustraciones de la lámina 695 de Colección Huascarán, del 2014. En las tres Manco Inca aparece de forma similar: cabello largo o semi largo, vincha con plumas y mascapaicha (en la tercera lleva también el Suntur Paucar), túnica ajustada a la cintura con o sin imagen en el pecho, una capa y algún tipo de arma prehispánica: lanza, cachiporra o porra estrellada. Se trata de un atuendo que no resulta distinto de otras representaciones del Inca popular, salvo por la pose de acción o combate en la que suele ser representado el monarca incaico.

Figura 3.24. Manco Inca en textos y láminas escolares



¹⁵⁸ Como previamente señalé para el caso de las imágenes creadas por el usuario Deberet en «Forsperu», la visualidad sobre el pasado incaico es empleada en algunos de estos espacios virtuales ya sea para afirmar o para abordar críticamente la narrativa nacional oficial. Así, las imágenes de Manco Inca a caballo suelen ser usadas por usuarios peruanos para ejemplificar que los incas no cayeron fácilmente, que se adaptaron militarmente y que existiría un interés deliberado de la historia oficial por «silenciar» estos acontecimientos; planteando que es necesaria una reescritura de nuestra narrativa histórica. Los «significados ulteriores» a los que hago mención se reflejan en tales argumentos y evidencian que la imagen de Manco Inca a caballo puede tener una fuerte carga política dependiendo de quien la use, quizás mayor que la clásica imagen de un Inca solemne.

Ahora bien, si las imágenes que representan a Manco Inca a caballo se sostienen sobre determinada lectura historiográfica, ¿por qué la mayoría de éstas en mi corpus corresponden a la tradición iconográfica del Inca popular e incluso, alguna encaja dentro del Inca fantástico? Tratándose de un tema que se sostiene en cierta lectura de la historia, no he encontrado ninguna representación del mismo que se base en las convenciones visuales del Inca historiográfico (lo cual no quiere decir que no existan). Una posible explicación es que el Inca historiográfico se sostiene sobre determinada evidencia histórica de tipo visual, particularmente las más antiguas imágenes de incas de las que se tiene registro, como las de Guamán poma y Murúa. Según Westin, los dibujantes profesionales de temas históricos como los del estudio Inlink buscan reducir al mínimo el recurso a la imaginación y no dibujar aquello de lo que no se tiene certeza (Westin 2014: 144). Tales criterios podrían haber estado detrás de la mirada de artistas como L. Glanzman, Angus McBride y otros dibujantes de temas históricos, que han plasmado al Inca historiográfico ciñéndose casi estrictamente a las imágenes de Guamán Poma, un referente visual históricamente legitimado.

En cambio, no existe ningún registro visual histórico de Manco Inca a caballo o de soldados incaicos usando armas españolas. La única evidencia historiográfica de esto es el relato textual de los cronistas que refirieron el hecho, es decir, la narrativa. Tal narrativa puede ser leída o escuchada por un artista que luego sin problemas llena los vacíos de información con su imaginación. Por ello, una vez concebida la idea o el «discurso histórico», es fácil para el artista recoger las convenciones visuales que significan al Inca en la cultura popular y representarlo tal cual la se le recuerda, pero montado sobre un caballo. Esto explicaría porque la mayoría de representaciones de Manco Inca a caballo o vestido a la española están enmarcadas en las convenciones visuales del Inca popular; a pesar de que proyectan un tema innovador y potencialmente crítico de la narrativa histórica oficial.

Lo expuesto aquí no agota el análisis del Inca popular, ni siquiera respecto del material visual de mi corpus de imágenes donde hay una mayor cantidad de estas representaciones que de las otras tradiciones iconográficas. No he abordado además las representaciones «populares» de otros personajes del incanato: el inca del pueblo, el soldado inca o la mujer inca, cuyas representaciones abundan en el material visual recopilado, a diferencia también de otras tradiciones iconográficas (salvo el Inca historiográfico) que se centraban en la figura del Inca. Sin embargo, en éste acápite he

mostrado como fue construyéndose la mirada que reproduce al Inca popular en algunas de sus múltiples variantes plasmadas en material impreso. Una mirada que surge desde y para la cultura popular, orientada a los imaginarios que circulan en el público masivo y que procedería principalmente de los artistas y de los agentes que conforman las empresas editoriales del ámbito pedagógico.

Así, mi hipótesis es que las imágenes convencionales del pasado incaico que hoy los peruanos manejamos, provendrían principalmente de la mirada de ambos conjuntos de actores. En los grupos focales he encontrado evidencias de ello. Por ejemplo, la autora de la imagen 519 del corpus, del grupo focal NSE E, explica que basó su dibujo en el recuerdo de imágenes escolares de Manco Cápac y Mama Ocllo, probablemente alguna lámina escolar o la ilustración de un texto de historia. Nótese que en su respuesta el Inca es identificado como «indio», un indio que es claramente un «otro», vestido de forma distinta al «nosotros»:

«Yo me imaginé la imagen del hombre que conozco, del inca nomás, así como hemos observado en el colegio de Manco Cápac y Mama Ocllo y que sale del agua ¿no?, el sol que está saliendo. Bueno lo que me imaginé es que los incas tienen su rostro así... narices anchas, este...molestas... [...] hay incas también que se hacen con su pelos se los amarran en lo que llevan las argollas [aretes]; y el asta que está siempre en el agua, que es cuando salen la estacan ahí. Tiene su túnica solo que no he terminado de colorear [...] los costados le está saliendo como un... casi como una capa que viene por ahí... porque siempre salen como con una capa que sale por acá. [La ropa] es de indio pues. Porque como ellos son indios le puse como una túnica así que viene con las plumas así.» (Vanessa, GF NSE E).

Sin embargo, la hipótesis de que es la mirada conjunta de artistas y editores la que ha dado origen al Inca popular abre una serie de interrogantes. Una de las principales es el papel de las múltiples danzas y festividades populares que a lo largo y ancho del Perú, y desde hace siglos, reproducen el recuerdo del pasado incaico. Tales escenificaciones siempre han proyectado representaciones visuales de la figura del Inca (ver al respecto la imagen 103 que representa un disfraz popular de Inca en los primeros años del siglo XVIII), por lo que es necesario explorar cuál ha sido su real impacto en la construcción de nuestra memoria visual sobre este pasado. Una aproximación en profundidad del tema escapa a los alcances del presente trabajo, pero es posible sugerir algunas ideas a partir del material visual recopilado. Por ejemplo, mencioné que la celebración del Inti Raymi es un punto de quiebre en la orientación del indigenismo hacia representaciones populares del Inca, ya que desde el inicio incorporó en su puesta en escena determinadas

convenciones propias del Inca popular: la túnica decorada amarrada en la cintura, el disco en el pecho, la capa multicolor, el cabello largo, entre otros. Si bien los impulsores del Inti Raymi buscaron desde el inicio ceñirse a un rigor histórico, es sintomático que la representación visual del Inca en ésta festividad no contravenga sino más bien se amalgame con las que ya circulaban en la ilustración gráfica. De hecho, hoy en día las fotografías de la escenificación moderna del Inti Raymi forman parte de al menos una colección de láminas escolares (de la empresa Maryland, ver imagen 488 del corpus) y se corresponden visualmente con las ilustraciones en otros materiales pedagógicos.

Entonces ¿las festividades populares como el Inti Raymi han influido visualmente en las ilustraciones graficas de difusión masiva o viceversa? José Antonio Ávalos, quien ha dibujado numerosas veces a los incas en láminas escolares de Huascarán, Maryland y Chikipedia, brinda una posible respuesta, al sostener que uno de sus principales referentes para dibujar a los incas es el Inti Raymi:

Me guiaba del inti Raymi porque si esa fiesta lo organizaban desde hace tiempo los incas...me imaginaba que los cusqueños ya sabían cómo era su vestimenta, no creo que lo hayan inventado, quien sabe. (Entrevista a José Antonio Ávalos 10/2014)

Como se verá en el capítulo IV, Ávalos y los otros ilustradores con quienes conversé también se ha inspirado en otras fuentes visuales, especialmente de los artistas clásicos de los años dorados; por lo que el Inti Raymi debe considerarse como una entre varias fuentes. En todo caso, habría una suerte de retroalimentación entre representación visual vivencial/actuada y representación visual gráfica. Las festividades populares pueden alimentar la memoria local del pasado incaico, pero si no alcanzan canales de difusión masiva difícilmente pueden convertirse en una memoria colectiva o de masas. Los ilustradores, al inspirarse en estas escenificaciones locales y plasmarlas a través de su arte —como ha hecho por ejemplo Dionisio Torres en algunos de sus trabajos—, y contar con arreglos organizacionales tales como las corporaciones gráficas que pueden difundir sus trabajos, representan tales canales.

Incluso hoy se puede afirmar que la mirada del ilustrador/editor y las convenciones del Inca popular surgidas en la ilustración grafica influyen en formas contemporáneas de escenificación del pasado incaico. Por ejemplo, las fotos de producción de la película «Atahualpa: la caída del imperio Inca» muestran a un Atahualpa representativo del Inca popular, completo con la túnica ajustada a la cintura (que incorpora motivos

tiahuanacoides), el cabello largo, una vincha dorada con mascarón y la capa roja (ver imagen 418 del corpus). De otro lado, si bien en el Spot «Perú: imperio de tesoros escondidos», se partió de un arte conceptual anclado en las convenciones visuales del Inca historiográfico, la versión final del spot incorporó el cabello largo al Inca, un motivo característico del Inca popular (ver imagen 412 del corpus). En el caso del spot «momentos de oro» de AJE Perú (ver imagen 414 del corpus) la influencia es mucho más directa: el Inca del spot es claramente un Inca popular, representado con todos los motivos recurrentes de ésta tradición iconográfica. Las percepciones surgidas en los grupos focales respecto de los dos spots audiovisuales permiten confirmar la centralidad de las convenciones visuales surgidas en la ilustración gráfica. Las miradas de los participantes, en la mayoría de los casos partieron del recuerdo de las láminas escolares —es decir, de la mirada del ilustrador/ editor— y es a partir de tales recuerdos que juzgaron la «veracidad» de la representación visual de los incas en los videos.¹⁵⁹ La impresión positiva que ambos spots generaron en los participantes de los grupos focales no solo se debería al buen uso de la técnica y el lenguaje audiovisual. También se debería al hecho de que reproducen de forma innovadora las mismas convenciones visuales con las que todos, incluyendo los creadores de ambos spots, hemos aprendido a imaginar cómo eran los incas.

3.6. El Inca fantástico (fines del S.XX – S.XXI).

La última y más reciente tradición iconográfica en la representación visual de los incas nace como una variante del Inca popular a finales del siglo XX, y se consolida durante el siglo XXI. Aparece cuando algunos artistas comienzan a dibujar a los incas bajo el estilo del arte fantástico, modificando y en algunos casos transformando las convenciones visuales del Inca popular, lo suficiente como para proyectar nuevos significados en los espectadores.

Los artífices de estos cambios son artistas gráficos profesionales tanto nacionales como extranjeros que cuentan con canales institucionalizados para ensayar propuestas artísticas innovadoras. A diferencia de la mirada esencialmente convencional que sostiene al Inca popular, la mirada de estos artistas no se queda en las convenciones y busca más bien quebrarlas, reemplazarlas o transformarlas, privilegiando cierta mirada estética por

¹⁵⁹ Por ejemplo, en el grupo focal NSE C uno de los participantes señaló respecto del spot Perú Imperio de tesoros escondidos: «RR20: yo los veo casi igual [a las láminas]. En el caos de la imagen que salió de ese líder, ese que tiene sus banderas, yo lo veo igualito.» (Ray, GFNSE C)


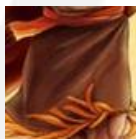




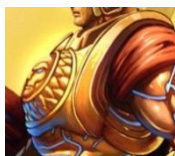

encima de las consideraciones historiográficas o de reproducir lo que ya existe en el imaginario colectivo. El contexto y el entramado organizacional e institucional en el que estos artistas profesionales se mueven facilita ésta postura creativa: se trata del mundo de finales del siglo XX e inicios del XXI, donde las tecnologías de dibujo se complejizan y a la vez se abaratan más. Un contexto donde se cristaliza lo previsto por Baudrillard en torno a la creciente centralidad de la fantasía y el simulacro como fundamento de la realidad, donde los sujetos posmodernos, anclados en una lógica consumista buscan crecientemente consumir y reproducir fantasías en los diferentes ámbitos de sus vidas personales y colectivas, particularmente en el entretenimiento. De allí que exigen productos que logren capturar su mirada, distraerlos y alejarlos de lo cotidiano y lo convencional. Los artistas que comienzan a dibujar a los incas adecuándolos a estos criterios van generando propuestas visuales que buscan por sobre todo capturar la mirada y el interés del espectador. En ese proceso fueron creando una nueva tradición iconográfica: la del Inca fantástico.










El Inca fantástico es el Inca de los ilustradores gráficos profesionales, alejados de los arneses de las editoriales orientadas al ámbito pedagógico. No se distancian del paraguas empresarial en sí, ya que algunos dibujantes están vinculados con gigantescas corporaciones gráficas como Marvel Comics (caso de Pablo Marcos) o Walt Disney. La diferencia es que estas corporaciones se orientan al rubro del entretenimiento, y entregan casi completa libertad creativa al artista profesional, además de un reconocimiento total de los créditos de autor (a diferencia de las editoriales educativas que en varios casos lo invisibilizan). La mirada del empresario gráfico de entretenimiento está orientada al marketing y hacia aquello que puede calar en el público y vender. Es distinta de la mirada del empresario editorial del ámbito pedagógico que busca ofrecer lo que el público y el sistema educativo espera convencionalmente ver, sin arriesgarse a propuestas visuales que se desvíen mucho de los sentidos comunes.







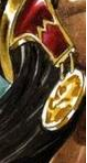
Por ello, el Inca fantástico es a la vez el más ahistórico y el más visualmente llamativo en comparación al de las anteriores tradiciones iconográficas. Incluso cuando representa temas históricos no pierde su «ahistoricidad», expresada en los motivos artísticos en su mayoría inventados que lo componen. El análisis pre iconográfico del Inca fantástico permite identificar los siguientes motivos artísticos.









Cuadro 3.9. Análisis pre iconográfico del «Inca fantástico».

Aspecto físico			
Facciones	 <p><i>Imagen 255</i> 1-Facciones mestizas (2 imágenes)</p>	 <p><i>Imagen 362</i> 2-Facciones indeterminadas (5 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 386</i> 3-Facciones amerindias (12 imágenes)</p>
Cabello	 <p><i>Imagen 394</i> 4-Cabello corto (5 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 329</i> 5-Cabello largo (13 imágenes)</p>	
Contextura	 <p><i>imagen 322</i> 6-Esbeltez (7 imágenes)</p>	 <p><i>Imagen 429</i> 7-Corpulencia (13 imágenes)</p>	

Vestimenta				
Prenda base	 <p><i>Imagen 515</i> 8-Camisa manga larga (1 imagen)</p>	 <p><i>imagen 518</i> 9-Faldellín (8 imágenes)</p>		
	 <p><i>Imagen 314</i> 10-Túnica decorada ajustada a cintura (4 imágenes)</p>	 <p><i>imagen 329</i> 11-Taparrabo con diseños (7 imágenes)</p>		
Prenda secundaria	 <p><i>Imagen 322</i> 12-Capa con diseños (1 imagen)</p>	 <p><i>imagen 497</i> 13-Chaleco (1 imagen)</p>	 <p><i>imagen 328</i> 14-Peto dorado (1 imagen)</p>	 <p><i>imagen 394</i> 15-Capa simple (8 imágenes)</p>

Cuello	 <i>imagen 255</i> 16-Disco colgante (1 imagen)		
Brazos	 <i>imagen 406</i> 17-Brazalete (12 imágenes)		
piernas	 <i>Imagen 314</i> 18-Flecos en tobillos (2 imágenes)	 <i>Imagen 328</i> 19-Pieza metálica en tobillo (3 imágenes)	 <i>Imagen 429</i> 20-Flecos en rodillas (6 imágenes)
Pies	 <i>imagen 362</i> 21-Sandalias con rostro (1 imagen)		 <i>imagen 329</i> 22-Sandalias (9 imágenes)
Adornos	 <i>imagen 329</i> 23-imagen en pecho (2 imágenes)		 <i>imagen 314</i> 24-Orejeras (6 imágenes)

Tocado				
Tocado base	 <i>imagen 518</i> 25-Vincha simple (1 imagen)	 <i>Imagen 314</i> 26-Casco con cresta (3 imágenes)	 <i>imagen 407</i> 27-Cuerda enrollada (4 imágenes)	
Adorno del tocado	 <i>imagen 429</i> 28-Borla frontal con decoración de plumas (1 imagen)	 <i>Imagen 255</i> 29-Mascarón en vincha (4 imágenes)	 <i>imagen 386</i> 30-Solo plumas (8 imágenes)	 <i>imagen 329</i> 31-Orejeras colgantes (6 imágenes)

Accesorios				
Armas ofensivas	 <i>imagen 393</i> 32-Hacha grande (3 imágenes)	 <i>imagen 497</i> 33-Lanza genérica (1 imagen)	 <i>Imagen 362</i> 34-Lanza española (1 imagen)	 <i>imagen 408</i> 35-Porra (2 imágenes)
Armas defensivas	 <i>Imagen 362</i> 36-Escudo lagrima (1 imagen)			
Objeto ceremonial	 <i>imagen 255</i> 37-Cetro fantástico (4)			
Objetos circundantes	 <i>imagen 322</i> 38-Bolsa decorada (1 imagen)	 <i>imagen 362</i> 39-Caballo (1 imagen)		

En base a los motivos recurrentes del cuadro, la imagen mental que podemos armar del Inca fantástico es la siguiente: un personaje de facciones amerindias (3), con cabello largo (5) y corpulento de textura (7). Tiene por lo general el torso desnudo y alguna forma de faldellín (9) o de taparrabo decorado (11), además de una capa (15). En sus brazos tiene brazaletes de diseño fantástico y puede también llevar algún tipo de fleco en las rodillas así como sandalias de variados diseños en los pies. Su tocado va desde una cuerda enrollada (27), similar al llauto; hasta diferentes tocados fantásticos caracterizados por tener un mascarón dorado en la frente (29), decorados por lo general con plumas (30)

y de los que cuelgan orejeras (31). Su accesorio más característico sería alguna forma de cetro fantástico (37).

Éste tipo ideal se corresponde con la mayoría de representaciones del Inca fantástico en el corpus de imágenes, pero existen representaciones que siendo fantásticas, son radicalmente distintas a la imagen descrita. El principal ejemplo discordante es el personaje llamado Kuzko, un Inca fantástico creado por Walt Disney para la película «*The Emperor's New Groove*» (2000), de contextura delgada y vestido con un atuendo completo, no con taparrabo. Sin embargo, el tipo ideal de Inca fantástico construido sobre la base de los motivos recurrentes se corresponde con la primera y más antigua imagen de ésta tradición iconográfica en mi corpus de imágenes: la representación de «Manco Cápac y Mama Ocllo» de Boris Vallejo (imagen 255 del corpus).

Radicado en Estados Unidos desde 1964, Vallejo fue adquiriendo fama como dibujante a raíz de su estilo artístico, muy cercano al del famoso dibujante de arte fantástico Franz Frazetta. Sus dibujos se han plasmado en comics, libros, posters para películas y otros medios, donde ha retratado a personajes icónicos como Conan el bárbaro. El año 1988, Vallejo publicó su «*calendario mitológico 1989*», donde incluye la mencionada ilustración de Manco Cápac y Mama Ocllo saliendo de las aguas. En ésta imagen arquetípica del Inca fantástico, Manco Cápac aparece semidesnudo, vistiendo tan solo un taparrabo (11) que parece combinar formas e iconografía mesoamericana y andina, un diseño que llamaré «mayincateca» (tiene de maya, tiene de inca, tiene de azteca). Su cabello es exageradamente largo (5) y sobre la cabeza lleva un tocado dorado decorado con una especie de mascarón con plumas (29). Mama Ocllo, a su costado, viste de forma similar: un escueto «top» dorado y una tanga también de diseño mayincateca, así como un tocado dorado. Respecto del significado de la imagen, es fundamental analizar quienes y desde donde la miran. Para la visión del espectador peruano promedio —formada a través de las representaciones del Inca popular en textos y láminas escolares—, la ilustración de Vallejo claramente rompe con las representaciones clásicas del mito de Manco Cápac y Mama Ocllo. Sin embargo, para el espectador norteamericano, y más aún para aquel que logró adquirir el calendario mitológico completo, Manco Cápac y Mama Ocllo podrían ser vistos como personajes tan sobrenaturales y míticos como el resto de personajes —por ejemplo Thor— incluidos en el calendario (ver figura 3.25).

Figura 3.25. «Manco Cápac y Mama Ocllo» y «Thor» de Boris Vallejo.



Sin embargo aquí no se agotan los posibles significados que provoca el dibujo de Vallejo. Dado que la imagen tiene hoy en día una amplia difusión en la web es posible encontrar diferentes reacciones ante la misma. Muchas coinciden en que se trata de una representación idealizada y por tanto válida, pero otras voces critican la condición ahistórica de la imagen. Se trata de una característica muy propia del Inca fantástico: aturde la mirada y por tanto puede provocar reacciones de entusiasta interés o de marcado rechazo en el espectador según cuan amoldada está su visión a los cánones representativos.

Después de la ilustración pionera de Vallejo las representaciones del Inca fantástico no vuelven a aparecer en mi corpus de imágenes hasta el año 2000, a inicios del siglo XXI. No obstante, es perfectamente posible pensar que entre 1988 y el final del siglo se deben haber producido tanto dentro como fuera del país otras imágenes enmarcadas en la nueva tradición iconográfica, aunque no haya podido dar con ellas en mi exploración. El año 2000 el Inca fantástico se traslada al mundo del dibujo animado, plasmándose en el personaje *Kuzko*, de la ya mencionada película «*The Emperor's New Groove*» (2000) de Walt Disney. No solo el personaje de Kuzko sino el integro de la película está inundada de diseños mayincatecas, incluyendo también iconografía de culturas preincas. Se trata de un Inca fantástico sumamente distinto del dibujado por Vallejo, pero no por ello deja de ser fantástico. Así, la túnica es claramente inventada aunque derivada de la túnica

ajustada a la cintura del Inca popular. De otro lado, el casco de cresta dorada recuerda más a tocados de culturas prehispánicas norteña antes que a tocados incas (ver imagen 314 del corpus). Tal vez los flecos en los tobillos son lo que más recuerda al Inca popular, pero el conjunto del personaje es principalmente inventado.

En años posteriores, el Inca fantástico del estilo de Vallejo se vuelve a hacer presente en la obra del artista peruano Pablo Marcos, el primer ilustrador peruano con contrato vitalicio en Marvel Comics. Marcos creó al personaje «Tupak», un superhéroe inca, como parte de un proyecto para crear una revista de historietas, el mismo que no prosperó. Sin embargo, los bocetos terminados de Tupak son ampliamente conocidos en círculos de ilustradores, destacando la corpulencia del personaje y la forma en que adapta motivos artísticos propios del Inca popular. Así, el tocado de Tupak está claramente basado en la vincha con mascarón, mientras que sus brazaletes son versiones estilizadas de los brazaletes clásicos. Tupak también está armado con un tumi y una porra dorada, ambas versiones estilizadas de armas incaicas.

Otro caso destacable es la obra del artista Percy Ochoa, también peruano, quien ha desarrollado varias pinturas donde representa al Inca fantástico. Sus incas, a diferencia de los de Marcos o Vallejo, incorporan una mayor cantidad de motivos directamente extraídos del Inca popular y ligeramente modificados. No obstante, la corpulencia y semidesnudez de sus incas, unido a motivos inventados como el taparrabo, los ubica claramente dentro de ésta tradición iconográfica. En la figura 3.26 podemos ver un contraste entre el Inca fantástico de Marcos y el de Ochoa. Resalta la similitud en la corpulencia y en la semidesnudez, particularmente en aquellas partes del cuerpo que están cubiertas y aquellas que no.

Figura 3.26. El Inca fantástico de Pablo Marcos y de Percy Ochoa



Es notable hasta qué punto la corpulencia adquiere centralidad en ésta tradición iconográfica. Se puede suponer que la corpulencia del Inca popular —ahí nace como motivo— se comenzó a exagerar hasta llevarlo al límite de la perfección anatómica para denotar la condición sobrenatural del Inca. La eliminación de la túnica sujeta a la cintura podría deberse entonces al interés del artista por mostrar la musculatura, razón también por la que decide volver a formas inventadas de algún tipo de taparrabo o faldellín. De hecho, el taparrabo es uno de los motivos donde mejor se refleja la creatividad de los artistas, junto con el tocado.

Si bien cada uno de los artistas mencionados ha contribuido a construir las convenciones visuales que vienen definiendo al Inca fantástico, y sus trabajos circulan hoy en día de forma descontrolada en la web, existe un caso particularmente resaltante por el nivel de difusión que ha alcanzado. Se trata de los incas fantásticos plasmados en el comic «Ayar: la leyenda de los inkas», una historia que viene siendo publicada en una serie de comics lanzada por primera vez en Estados Unidos el año 2012. Los creadores de Ayar son tres jóvenes arequipeños: Virginia Borja, Kalmer Dolmos y Erly Almanza, quienes trabajan a través de la empresa Tawa producciones S.R.L, la cual vienen desarrollando otras historias graficas inspiradas en el pasado prehispánico destinadas para el mercado externo e interno.

«Ayar» cuenta en sentido estricto el mito de los hermanos Ayar. El planteamiento general de la historia sigue los acontecimientos centrales del mito, pero se crean subtramas y nuevos personajes, entre héroes y villanos, que permiten alargar el relato. Los protagonistas, así como en el mito original, son los cuatro hermanos (Ayar Cachi, Ayar Uchu, Ayar Auca y Ayar Manco) y sus esposas (Mama Cora, Mama Rahua, Mama Huaco y Mama Oclo). Los ocho personajes están bien diferenciados visualmente, usando trajes y colores que permiten su rápida identificación por el espectador, aunque comparten un mismo tipo de constitución corporal (corpulenta en los hombres, voluptuosa en las mujeres). Fuera de las diferencias sutiles y de decoración, todos los hermanos llevan una túnica amarrada en la cintura adaptada del Inca popular, y dos de ellos —Ayar Auca y Ayar Manco— tienen capas. También portan brazaletes y piezas metálicas en las piernas, ya sea en tobillos o rodillas, que tienen un diseño característico para cada personaje. Asimismo, sus cabellos son largos pero no están ajustados por ningún tocado, quedando sueltos al viento (a diferencia de sus esposas, que amarran sus cabellos de diferentes maneras). Un último detalle es que se trata de seres sobrenaturales, reflejado en el brillo blanco que adquieren sus ojos cuando despliegan sus súper poderes (ver figura 3.27).

Figura 3.27. el Inca fantástico en «Ayar: la leyenda de los inkas» (portada y pág. 3).



Sin contar el caso de Boris Vallejo, cuyos incas finalmente eran parte de una propuesta visual mayor que incluía otros personajes; «Ayar» es probablemente el primer producto visual de difusión masiva que proyecta a un Inca fantástico y obtiene relativo éxito en el mercado. Según cuenta Virginia Borja, con quien pude conversar durante la presentación del quinto número del comic¹⁶⁰, el equipo de Tawa producciones ha tratado de consolidarse en el mercado extranjero al ver que su propuesta vendía, tras lo cual recién saltaron al mercado local conscientes del reducido público lector peruano de comics en comparación a Estados Unidos. Virginia señala que la «fórmula» usada fue privilegiar la creación de un relato y una visualidad exótica y llamativa, por encima de las consideraciones estrictamente históricas. Un interés subyacente a esto era revalorar el pasado prehispánico y «lo nuestro» —Virginia dice ser una apasionada de la historia del Perú y especialmente del periodo prehispánico—, pero debieron necesariamente sacrificar rigurosidad histórica en favor de lo que resultaba visual y narrativamente atractivo para el público lector de comics. Es decir, identificaron cual era la mirada a la que buscaban conquistar —el lector de comics norteamericano—, y adaptaron al Inca de forma que guste y sea buscado por esa mirada. Así, uno de los intereses era ciertamente difundir «nuestra cultura», pero notaron que para hacerlo debían convertir a los incas en una fantasía consumible.

El camino que consciente o inconsciente tomaron, creando una historia protagonizada por incas fantásticos, los ha llevado al éxito. La coronación de éste éxito no solo se refleja en su participación en el Comic Con de San Diego —el evento más importante de los comics en Estados Unidos— sino también en haber obtenido la licencia de uso de la Marca Perú (ver el logo de la marca en la figura 3.27), convirtiendo su producto en un producto bandera. Es interesante observar que hay una relación orgánica entre la mirada artística que transforma a los incas en personajes consumibles como los de «Ayar», y la mirada consumista propiciada desde la Marca Perú, la cual busca identificar todo aquello que pueda ser convertido en producto nacional para luego venderlo. Las fantasías venden, y si se trata de fantasías ambientadas en el mundo prehispánico no solo se concreta el mandato de la Marca Perú —el «nacionalismo de consumo» que impulsa a consumir para ser peruano— sino que de paso se alimenta un sentido de pertenencia a lo nacional desde fuera del ámbito educativo. En suma, se podría proponer la existencia de una

¹⁶⁰ La presentación se llevó a cabo el 27 de Noviembre a las 6:00 de la tarde en la tienda Skull Comicstore del Centro Comercial Arenales, con la participación de Virginia Borja, una de las autoras. Pude conversar con ella sobre el proceso de producción y los significados de la historieta.

relación sinérgica, funcional, entre la tradición iconográfica del Inca fantástico y la Marca Perú. Es decir, entre un proyecto de identidad nacional basado en el consumo y representaciones visuales de los incas orientadas explícitamente al consumo masivo.

Cabe señalar que en los testimonios de los jóvenes participantes de los grupos focales se aprecia también un interés en ver a los incas convertidos en personajes de fantasía. Su visión, disciplinada por Hollywood y probablemente por el mandato del consumo impulsado desde la Marca Perú, busca fundamentalmente que algo les jale la mirada. Los incas difícilmente podrían lograrlo bajo las convenciones del Inca popular porque son asociados a la escuela y por tanto a la esfera de lo convencional, lo que no sorprende, lo «aburrido»:

M: ¿te aburría el tema [de los incas]?

MB19: sí... no me gusta...

M: ¿por qué no te gusta?

MB19: Porque... porque no me causa gracia, es algo así como... son leyendas pues. No hay momento de acción ni nada, es algo así nada más. No me gusta.

M: ¿Te gustaría que fuera algo más de acción?

MB19: Claro, más divertido de repente ¿no? Por decir si hubiera dibujos animados de hecho sí lo vería, pero así con personas no... me aburre. (Grupo focal NSE E)

Para jalar la atención, los incas deberían entonces entrar en lo fantástico:

M: Si alguien hiciera una película por ejemplo sobre los incas ¿ustedes creen que la gente...?

GP20: pero tendría que ser una película, así tipo emocionante como la historia griega y toda así. Como Hércules.

RR20: como Troya... (Grupo focal NSE C)

GP20: claro tipo Troya así.

¿si es que se hiciera una película sobre los incas? ¿Ustedes la verían o no lo verían?

MB19: Ahora sí.

JC17: Esa película de la Momia que dice que va a salir Macchu Picchu....

M: ¿Machu Picchu?

JC17: ...ojalá que salgan los incas para que se hagan famosos.

M: bueno imagínense que salga una película de los incas, ¿cómo le gustaría que fuera?

JO18: De acción. Tiene que ver acción.

JC17: Que le metan la pelea de todos los incas... (Grupo focal NSE E)

Los ejemplos dados por los jóvenes de estos grupos focales —pertenecientes a los NSE C, D y E, es decir, de sectores populares— son claros: los incas solo serían atractivos si dan lugar a historias de fantasía como las de Hércules, Troya, la Momia, etc, saturadas de

acción y de seguro de efectos especiales. Si los incas no ingresan de lleno a este lenguaje y convenciones quedarán restringido al ámbito de la escuela —donde actualmente circulan bajo la forma dominante del Inca popular—, del cual difícilmente podrán salir. En ese sentido, ficciones fantásticas como la propuesta visual contenida en «Ayar», son el formato visual y narrativo que el mundo contemporáneo viene estableciendo para la sobrevivencia no solo del recuerdo de los incas, sino en general de las memorias históricas de las raíces nacionales en diferentes partes del mundo. Dado que posiblemente otros ilustradores, escultores, animadores, incluso cineastas se irán dando cuenta de la puerta abierta que esto supone a nivel artístico y lucrativo, es esperable que la tradición iconográfica del Inca fantástico se establezca como la dominante durante el siglo XXI.

3.7. Síntesis de las miradas involucradas en la construcción visual del Inca a través del tiempo.

A lo largo del capítulo he mostrado como fueron cambiando las representaciones visuales de los incas entre el siglo XVI y el S. XXI, asociando los cambios a las miradas de quienes en diferentes momentos han creado tales representaciones. Recogiendo la noción de Berger de que la imagen es fundamentalmente una visión recreada o reproducida (Berger 1974: 06), he tratado de identificar a quien o a quienes pertenece la visión de donde partieron las principales convenciones visuales que han significado al Inca en cada periodo analizado.

Mi hallazgo es que el surgimiento de nuevas tradiciones iconográficas en las representaciones visuales de incas se corresponde con el surgimiento de nuevos actores sociales y la desaparición de otros. Los nuevos actores trajeron miradas novedosas, que incidieron sobre la visualidad imperante y la modificaron, descartando algunas convenciones visuales, rescatando otras y proponiendo nuevas con lo cual las representaciones visuales fueron cambiando en el tiempo. De otro lado, si bien los actores sociales desaparecidos —caso de la aristocracia indígena colonial o los eruditos del siglo XIX— se han llevado con ellos su particular mirada, correspondiente a un momento histórico y un modelo de sociedad específico, han dejado para el futuro la iconografía nacida de su visión. Al separarse de sus creadores y trascender en el tiempo, parte de estas imágenes han terminado alimentando la cultura visual de futuras generaciones, adquiriendo nuevos significados.

En el siguiente cuadro se sintetizan las miradas que habrían dado lugar a cada una de las seis tradiciones iconográficas estudiadas en el capítulo, destacando tres aspectos: a) de qué actores sociales partieron las miradas, b) qué buscaban ver y representar estos actores; y c) hacia quienes se dirigían sus miradas y representaciones (ver cuadro 3.10).

Cuadro 3.10. Análisis pre iconográfico del «Inca popular».

	Inca salvaje	Inca aristocrático	Inca romántico	Inca historiográfico	Inca popular	Inca fantástico
<i>¿Desde quienes parte principalmente la mirada?</i>	El viajero y/o explorador europeo del siglo XVI.	El aristócrata indígena colonial descendiente de los incas.	El criollo o mestizo de la elite peruana y el erudito extranjero	El historiador profesional	El empresario editorial y el artista de oficio	El artista profesional
<i>¿Qué desea ver ésta mirada?</i>	La alteridad de un reino pagano y exótico del nuevo mundo.	La alteridad indígena de una aristocracia cristiana nativa de los andes.	La personificación del glorioso pasado de la nación peruana.	La representación históricamente correcta de una sociedad del pasado.	La reproducción del recuerdo del Inca en la cultura popular, según como lo imagina «el pueblo».	Un Inca visualmente llamativo, fantástico e involucrado en una historia entretenida.
<i>¿Hacia quienes se dirigen las representaciones surgidas desde ésta mirada?</i>	Público preferentemente europeo, otros viajeros, exploradores o lectores de las elites de la sociedad europea del siglo XVI.	La aristocracia indígena colonial y las castas superiores de la sociedad colonial (españoles y criollos), incluyendo las elites en la metrópoli.	Las elites de la naciente sociedad peruana republicana, y las elites extranjeras interesadas en la antigüedad del país.	Público nacional y extranjero interesado en temas históricos, potencialmente involucrado en el ámbito educativo.	El público masivo, con especial énfasis en los niños y adolescentes en etapa escolar.	Consumidores de materiales/ producciones audiovisuales de entretenimiento, particularmente los consumidores del género fantástico.

La mayoría de los actores sociales señalados en el cuadro han desaparecido (los exploradores europeos del siglo XVI, los aristócratas indígenas coloniales, etc.) pero la visualidad producida por sus miradas aún puede transmitir múltiples significados hoy en día. Así, las imágenes de incas del siglo XVI todavía pueden ser observadas por

espectadores contemporáneos como una alteridad salvaje y exótica, o las del S. XIX como la personificación de la nación peruana, similar a cómo la imaginaban los criollos de aquel entonces. También imágenes contemporáneas pueden reproducir significados similares a los del pasado, empleando convenciones y motivos artísticos actuales.¹⁶¹ Por ello, es imposible comprender los cambios en las representaciones visuales de los incas sin observar las conexiones entre las seis tradiciones iconográficas. Todas están interrelacionadas y las más recientes —el Inca popular y el Inca fantástico— simplemente no podrían entenderse sin observar que varias de sus convenciones visuales surgieron o tienen antecedentes en la iconografía de años e incluso de siglos antes.

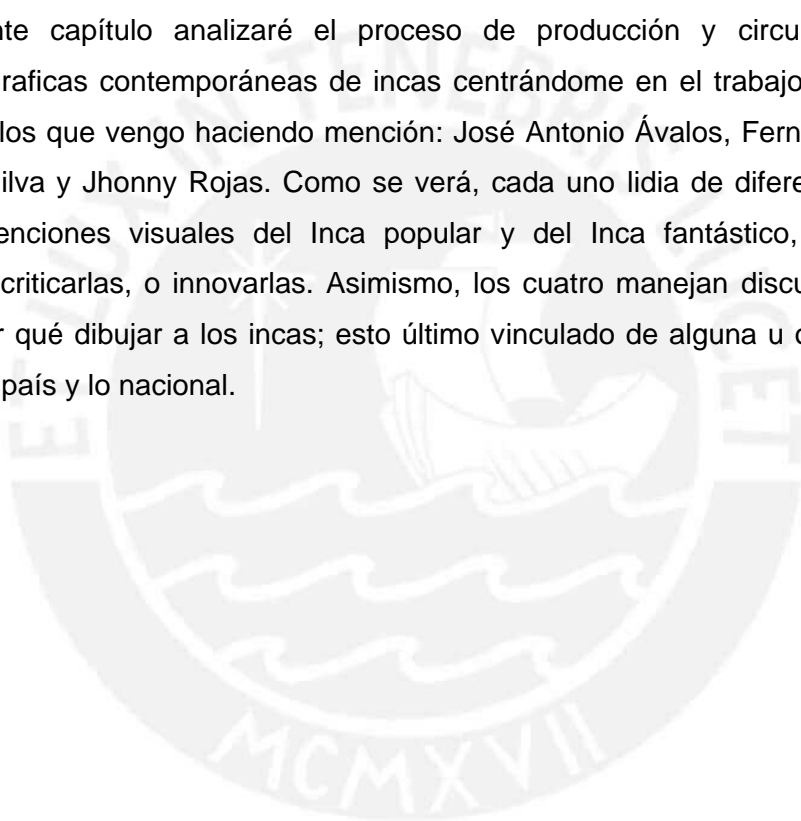
Así, la crítica que Juan José Vega y otros historiadores pueden elaborar a las representaciones visuales contemporáneas del Inca —volviendo a la cita en la introducción de la tesis—, tildándolas de históricamente incorrectas, olvidaría las raíces precisamente históricas de la visualidad popular. Como hemos visto, estas representaciones, que en su mayoría corresponden a la tradición iconográfica del Inca popular y crecientemente del Inca fantástico no han surgido del capricho anárquico de los dibujantes, sino de un complejo cruce de miradas entre varios actores que tratan de reproducir los imaginarios vigentes en la cultura popular. En ésta cultura popular, el Inca es recordado vistiendo o incorporando en su cuerpo alguna versión de motivos artísticos surgidos en el periodo colonial, la temprana república, incluso el siglo XVI. Además, como hemos visto, los ilustradores contemporáneos se documentan en la medida de sus posibilidades y conocen algunos detalles que podrían hacer más históricamente correctos a sus incas —por ejemplo, el cabello corto—, aun cuando no los plasmen finalmente en sus trabajos. Por tanto, la producción visual del Inca popular sería más compleja que el simple «dibujo desinformado» sugerido por la crítica de los historiadores.

La reflexión también es válida para la crecientemente importante tradición iconográfica del Inca fantástico, bajo la cual se viene produciendo una visualidad innovadora y diversa — caso del comic «Ayar»—; y que seguramente se extenderá durante el siglo XXI.

¹⁶¹ Por ejemplo, las representaciones de Cahuide, que comienzan a aparecer en la tradición iconográfica del Inca popular —no hay imágenes anteriores de este personaje— suelen mostrarlo cayendo de Sacsayhuaman, vestido con alguna variante de la túnica ajustada a la cintura. Pero un dibujo incluido en «Historia del Perú» para tercer grado de primaria de Juan Castillo Morales (1990), lo muestra completamente desnudo salvo por un taparrabo, armado con una simple cachiporra de madera (ver imagen 258 del corpus) mientras cae sobre los españoles, bien vestidos y pertrechados. Aparte de que en términos visuales no hay mayor diferencia entre este Cahuide semidesnudo y algunas representaciones del Inca salvaje del siglo XVI (también desnudo o semidesnudo), el contraste entre la desnudez de Cahuide y la vestimenta de los españoles reitera la antigua distinción entre un «nosotros» vestido y un «otro» desnudo, propia de la mirada etnocéntrica que sostenía la tradición iconográfica del Inca salvaje en el siglo XVI.

Dependiendo del artista, las representaciones del Inca fantástico pueden incorporar atributos completamente inventados o plasmar versiones fantásticas de los motivos artísticos clásicos, pero siempre es posible rastrear el origen de tales atributos en iconografía del pasado. Además, aun cuando los diseños sean disparatados y chocantes para cierta mirada, los espectadores suelen reconocer en estos dibujos que se está representando a un Inca. Las reacciones pueden ser buenas o malas ante tales representaciones, pero el hecho de que el observador reconozca aquello que la imagen significa —un Inca— es un indicio de que ambas, mirada e imagen, participan de una misma memoria visual.

En el siguiente capítulo analizaré el proceso de producción y circulación de las ilustraciones gráficas contemporáneas de incas centrándome en el trabajo de los cuatro ilustradores a los que vengo haciendo mención: José Antonio Ávalos, Fernando Mamani, Juan Carlos Silva y Jhonny Rojas. Como se verá, cada uno lidia de diferentes maneras con las convenciones visuales del Inca popular y del Inca fantástico, ya sea para reproducirlas, criticarlas, o innovarlas. Asimismo, los cuatro manejan discursos respecto de cómo y por qué dibujar a los incas; esto último vinculado de alguna u otra forma con ideas sobre el país y lo nacional.



CAPITULO 4

ILUSTRACIONES CONTEMPORÁNEAS DE LOS INCAS: CUATRO CASOS

¿Quiénes son los artistas que actualmente crean imágenes de incas? ¿Sus ilustraciones corresponden a la tradición iconográfica del Inca popular o del Inca fantástico? En este capítulo trato de responder a estas preguntas presentando mi acercamiento al trabajo de los cuatro ilustradores gráficos con quienes establecí contacto durante mi exploración etnográfica. José Antonio «Toñito» Ávalos, Fernando Mamani, Juan Carlos Silva y Jhonny Rojas son algunos de un reducido pero activo círculo de ilustradores de Lima con experiencia en las ilustraciones de inca, quienes desde sus trayectorias, trabajos concretos y discursos reflejan qué hay detrás de las ilustraciones gráficas de incas.

He organizado el capítulo según el trabajo de cada ilustrador y el orden en que los conocí. En cada caso, expongo quiénes son estos actores, cómo comenzaron a dibujar incas y qué trayectoria han seguido sus trabajos, acercándome así a la forma en que son producidos y circulados en la ciudad. Al final del capítulo, tras revisar las experiencias individuales, presento un análisis en conjunto del proceso de producción y los patrones de circulación del trabajo de estos artistas.

4.1. Reproducir lo que nos enseñaron: Toñito Ávalos.

José Antonio Ávalos, “Toñito”, como lo conocen en el medio artístico, es un ilustrador nacido en la ciudad de Lima el año 1974 y que hoy en día se dedica a trabajar de forma independiente. En su trayectoria artística se ha desempeñado directa o indirectamente para empresas como Huascarán, Maryland y Chikipedia, las cuales se especializan en la elaboración de láminas escolares y material educativo de todo tipo. Sus ilustraciones pueden hoy en día observarse en las láminas sobre los incas tanto de Maryland como de Chikipedia, las cuales pueden adquirirse en librerías de la ciudad.

Me acerqué a Toñito en mi intento de contactarme, a través de internet, con alguno de los artistas creadores de productos visuales sobre temática incaica. Di así con su página web, su blog personal, en donde inserta sus datos de contacto para solicitudes de trabajo y otros. A través de estos datos fue posible contactarme con el artista y acordar reuniones las cuales han sido en su mayoría virtuales, armándose en función de sus escasos

tiempos libres. En efecto, debido a la cantidad de pedidos a los que atiende y eventos a los que asiste, producto de su trabajo como independiente o *freelancer*, los tiempos libres de este artista son muy escasos. Adicionalmente, a Toñito se le facilitan las reuniones virtuales debido a que tiene un problema de audición, siéndole más cómodo comunicarse por medio de la computadora. Esto lo pude comprobar cuando finalmente lo conocí personalmente en una feria en la que participó junto a otros ilustradores, promocionando su trabajo. De allí que las comunicaciones hayan sido casi en su totalidad virtuales, mientras que en nuestras conversaciones en persona su novia ha estado presente para precisarle mis palabras.

De acuerdo a Toñito, el dibujo siempre fue su pasión pero como todo joven aficionado al arte, tuvo dudas respecto de seguir una carrera en esta línea tras salir del colegio. Eventualmente, el apoyo de sus padres le brindó la seguridad para decidirse a estudiar una carrera artística. Optó por formarse en diseño publicitario debido a que su otra opción, formarse como artista en Bellas Artes, tomaba mucho tiempo y le resultaba importante poder comenzar a trabajar lo antes posible (la carrea de diseño tomaba tres años). Según nos cuenta fue una decisión difícil, al punto que hasta ahora le queda una “espinita clavada” porque quería estar en Bellas Artes, pero señala también que no se arrepiente de haber elegido diseño publicitario. «Ahí conseguí buenas amistades que me recomendaron a mi primer trabajo y claro, aprendí mucho en la carrera también.»

Este primer trabajo al que se refiere fue en el estudio del ilustrador Jorge Martínez, el año 2000, dos años después de haber terminado la carrera de diseño publicitario. Toñito lo relata de la siguiente manera:

Siempre lo recordaré con cariño, porque fue el primero [trabajo] y el que disfruté mucho... Era un estudio de ilustración tradicional. Yo era uno de los dos dibujantes manuales, hacíamos ilustraciones pintadas a manos para láminas escolares Huascarán y también otros encargos. Recuerdo que esas láminas escolares se usaban mucho en mis tiempos de colegial y recuerdo que de niño soñaba con ilustrar a esos héroes peruanos que se veían ilustrados. Jamás pensé que trabajaría justamente con uno de los ilustradores de esas láminas, quien fue mi maestro. Él hizo los retratos de los clásicos Miguel Grau, Bolognesi, San Martín... justo ese maestro fue mi jefe de mi primer trabajo y se llamaba Jorge Martínez. Todos esos posters que vimos en las paredes de los colegios en los ochenta lo hizo él; y ahora los modernos posters digitales se basan en su modelo del señor Martínez (Entrevista a José Antonio Ávalos 10/2014)

Toñito recuerda con cariño su primer trabajo y a su primer empleador, el maestro Jorge Martínez. Se mezclan aquí recuerdos de la infancia con el respeto que le genera el trabajo de una persona cuya obra persistía aun con el paso del tiempo, influyendo en la mente de las nuevas generaciones. Se trata de añoranzas, valores y expectativas que también han incidido en su producción artística.

Fue durante el trabajo con Jorge Martínez que Toñito comenzó recién a ilustrar personajes de la época incaica. Según refiere, el pasado inca siempre le llamó la atención porque era un aficionado a la historia, pero durante sus años de estudiante no desarrolló ningún trabajo relacionado a ello. Sus primeras ilustraciones sobre los incas provienen de esta etapa, habiéndose iniciado según lo recuerda, con una de las representaciones más conocidas que aparecen en las láminas escolares: la ilustración de los catorce incas.

Toñito señala que este fue su primer trabajo sobre temática inca en el estudio de Martínez para Láminas Huascarán. No obstante, en esta oportunidad no intervino directamente en el dibujo sino en el coloreado.

T:Creo lo había dibujado mi amigo y ambos coloreábamos

E: fue digamos un dibujo colaborativo entonces

T:claro, algo así

E: ¿cómo se pusieron de acuerdo para los colores? o el amigo ya tenía su idea de qué colores usar?

T: Era a libre criterio. Las plumas eran multicolores, pero inconscientemente siempre dábamos por sentado que la vincha y la capa son rojas siempre. No sé por qué. Y obvio sus armas de piedra, la lanza siempre de oro. La mascapaicha tenía siempre su orla de oro en la frente. La ropa era muy variable...entre verde, azul, rojo, crema...pero también que el señor Martínez había hecho ilustraciones de incas y predominaba el rojo. Pareciera q fuese algo dado por hecho. Rojo más en la ropa y amarillo por el oro. (Entrevista a José Antonio Ávalos 10/2014)

Al dividirse el trabajo lo que se hacía era básicamente tomar como patrón la ilustración de Martínez, para luego actualizar el dibujo por medio de nuevos colores. Dado que por esos años había un limitado acceso a internet, Toñito y sus compañeros debían consultar fuentes impresas para hacerse una idea sobre los colores y estilos de los personajes. «Como en ese tiempo se había descubierto el señor de Sipán había bastante referencia fotográfica pero había que buscar», menciona. Sin embargo, el patrón general de la ilustración era el dibujo que originalmente había hecho Martínez durante los ochenta.

Cuando le mostré la lámina N°2 de Colección Huascarán, «los 14 incas», la cual sigue estando a la venta hoy en día, toñito señaló lo siguiente:

Imagen 4.1. “Los 14 incas”



E: [¿Recuerdas esta lamina?]

T: Claro, jajá...lo hizo el señor Martínez

E: ¿osea es anterior a tu entrada al trabajo? ¿de que año la calculas?

T: Eso fue cuando el señor Martínez estaba solo, osea trabajaba solo. No sé qué año será, pero yo era chibolo cuando vi eso. Es antigua...en el colegio lo vi creo. Cuando trabajé con él, hicimos una versión nueva de los 14 incas y nos basamos en esa imagen, pero lo hicimos diferente. osea miraban de frente. (Entrevista a José Antonio Ávalos 10/2014)

El dibujo de los catorce incas en cuya elaboración participó Toñito habría sido un nuevo dibujo, pero en términos representacionales, seguía el mismo patrón de la ilustración de Martínez realizada décadas antes. En mi exploración de material visual no pude dar con láminas de la colección Huascarán de las décadas del setenta u ochenta, por lo cual no puedo comprobar si las ilustraciones de la Lámina N°2 circulaban por esos años. No obstante, su relato tiene sentido dado que el estilo del dibujo resulta «clásico» en comparación a dibujos contemporáneos donde se refleja el tratamiento digital ya sea en el trazo mismo o el coloreado.

Toñito cuenta que siguió trabajando con Huascarán por medio del estudio de Martínez durante un periodo de tres años, tiempo en el que siguió eventualmente haciendo ilustraciones sobre incas aunque según cuenta, se dedicó más a ilustrar otros temas solicitados por la empresa. Luego de esto, consiguió trabajo en Editorial Maryland que también producía material pedagógico, incluyendo láminas escolares. Según refiere, fue en Maryland donde se abocó casi por entero a hacer ilustraciones sobre los incas y el pasado prehispánico, dado que: «Maryland justamente quería renovar sus laminas. Tenían ilustraciones antiguas, así que me sentí como pez en el agua, porque tenía bastante trabajo por hacer. No solo era laminas, también obras literarias, tradiciones peruanas, cuentos infantiles, etc.». Fue también por estos años que comenzó a recibir pedidos de trabajos particulares, entre los cuales también figuraron pedidos referidos al pasado prehispánico.

En una de nuestras conversaciones le pedí a Toñito que me mostrará algunos de sus trabajos más significativos durante este periodo, enviándome un total de cinco ilustraciones que hoy en día están incluidas en las láminas de Maryland disponibles en cualquier librería que venda éstas láminas. Me centraré en dos de estas. En la primera, hecha aproximadamente el año 2005 e incluida en la lámina N°278 titulada «Guerra entre Huáscar y Atahualpa», Toñito retrata el combate entre las fuerzas de Atahualpa y las de Huáscar. Los personajes aparecen peleando con diversas armas, en medio de una polvareda que transmite una sensación de caos. Los cascos y las piedras vuelan y si bien no hay mucha sangre para un evento de guerra —algo que le hago saber a Toñito, aunque el menciona que sí está presente— se proyecta la agresividad. Los incas están representados aquí bajo las convenciones visuales del inca popular, reflejado en los trajes (túnicas amarradas a la cintura), las vinchas con plumas y la musculatura de los personajes. De otro lado, los personajes no tienen un fenotipo marcadamente amerindio y su tonalidad de piel es clara, un asunto importante en el estilo de Toñito sobre el que volveremos después.

Imagen 4.2. «Guerra entre Huáscar y Atahualpa»



«Yo me imaginé la situación el ángulo, los golpes, nacieron en mi cabeza solo me documenté en la vestimenta y armas lo demás surgió natural. La vestimenta la saqué un poco de la ceremonia del inti Raymi. Las armas me documenté por un libro que era gordo...Historia General de los Incas creo, no recuerdo si era de Basadre o de kauffman doig...este es lo más probable. Para ese tiempo sí había internet, de ahí se sacaba.» (Entrevista a José Antonio Ávalos 10/2014)

En efecto, los trajes de los soldados son extraídos del Inti Raymi, particularmente en el collarín de tela que llevan sobre el hombro. Destaca también el casco que algunos soldados llevan, con el diseño de un sol en el medio y plumas alrededor. La referencia que hace Toñito al Inti Raymi es importante: indica que pudo ver esta performance en internet, fotografía y video, tomándola como un insumo para re imaginar o ajustar determinados aspectos de sus dibujos de incas.

El autor asume además al evento como una fuente verídica e inequívoca de cómo eran los incas (ver pág.147), insertándose entonces dentro del ciclo de reinención del pasado del que el inti Raymi también es parte, como vimos en el capítulo II y III. Lo que se ve aquí es la influencia de una invención cultural en otra, la transmisión de un canon representacional sobre los incas definido desde los años cuarenta en la representación del inti Raymi (donde se dictaminó bajo la autoridad académica y científica de los neo indianistas cómo era el inca, la coya y otros personajes tales como los soldados). Esta incide en el trabajo de un ilustrador, el cual a su vez lo adaptará en su trabajo para un público masivo, retornando así a la sociedad mayor. A través de un dibujo como el de Toñito, la «inventada» performance del Inti Raymi también es parte, de forma indirecta, de la reinención visual sobre cómo eran los incas.

En la siguiente imagen, Toñito dibuja otra representación bastante común en las ilustraciones escolares: el rey inca, de pie y posando con solemnidad. En esta ilustración el monarca aparece vestido con sus insignias de poder, incluyendo un casco —con las orejas flotantes— en vez del llauto o vincha. Se trata de una representación que encaja en la tradición iconográfica del inca popular. Ahí está la túnica sujetada al medio, con diseños abstractos que recuerdan al uncu. También las ojotas, el escudo rectangular y el Topayauri, así como la versión contemporánea del casco completo con cresta de plumas. La imagen se utiliza en dos láminas de Maryland, la N°276 y la N°277; en la primera como componente de otra imagen —el mapa del Tahuantinsuyo—y en la segunda como imagen independiente. Pongo como ejemplo la 277 y la comparación con el dibujo original de Toñito.

Imagen 4.3. «El inca», 2006.



La referencia de Toñito para retratar así al Inca otra vez fue el Inti Raymi, aunque acepta que se inventó el diseño del escudo y parte del traje que usa el personaje por debajo de la capa, sugiriendo que este traje no es un uncu, sino la túnica decorada sujeta a la cintura que definí previamente como uno de los motivos artísticos que caracterizan al Inca popular. Adicionalmente, dice haber tomado como referencia la clásica imagen de E. Araujo del Inca con leyendas explicativas de su atuendo (imagen 177 del corpus), incluida en la «*Historia*» de Kauffman Doig. Toñito sólo identifica la imagen como «el dibujo del libro gordo» —antes de nuestra conversación no le quedaba claro si el libro era de Kauffman o de otro autor— pero indica que era una de sus principales referencias visuales sobre la apariencia del Inca.

Finalmente, habiendo dejado Maryland y entrando a la empresa Chikipedia, donde también es accionista, Toñito incorporó la experiencia aprendida para desarrollar ilustraciones «desde cero». A esta etapa corresponde por ejemplo su propia versión de los catorce incas, la lámina «Los gobernantes Incas» de la colección Chikipedia (ver imagen 4.4. e imagen 483 del corpus). Se puede apreciar que en su dibujo todavía está presente la influencia de las láminas escolares de Martínez, en particular en la representación de los cabellos largos y las plumas sobre vinchas sin mascapaicha, un motivo común del Inca popular. Desaparecen sin embargo las orejas sueltas (salvo en un caso, el de «Amaru Yupanki»), reemplazadas por orejeras grandes a la manera de aretes. Otro detalle es que aquí Toñito dota a sus incas de hasta cuatro formas distintas de tocado en la cabeza: Se hace presente la clásica vincha con plumas (9 personajes) y la vincha con mascarón (2 personajes); junto a la también clásica corona trapezoidal (2 personajes) y el no tan recurrente casco entero con cresta de plumas (1 personaje). Los colores también están administrados con liberalidad de acuerdo a la costumbre ya descrita por Toñito, y no necesariamente siguiendo un rigor histórico sino criterios estilísticos.¹⁶² En general, Toñito señala haber cubierto los vacíos de información con su imaginación y criterio personal:

«...bueno, nunca supimos cómo eran en realidad, y cuando me tocó dibujarlos, no quería que se parecieran a ninguno que se había dibujado antes, así que lo hice según me imaginaba. Los rasgos andinos debían imponerse siempre, entonces me

¹⁶²Por ejemplo, la mascapaicha —el fleco que cuelga del llauto del inca— está coloreada aquí de diferentes tonalidades, desde el verde hasta el azul y el rojo, cuando históricamente era sólo de color rojo. La decisión de usar distintos colores proviene del interés por diferenciar claramente a cada personaje.

quedaba agrandar sus narices o modificar las proporciones de sus caras. Casi siempre tienen labios prominentes, en cuanto a los colores... esa quedaba a criterio de cada uno, para diferenciarlos me bastaba agregar colores distintos en sus ropas, porque como nunca hubo una documentación exacta de cómo eran, teníamos libertad pues. Por ahí veíamos diseños incaicos en los cerámicos o textiles, y entonces los adaptaba a sus ropas, y los colores me los inventaba. Creo que no había imposibles en los colores...si se puede meterle morado, se le ponía, pero no mucho. Siempre predominaba el rojo, verde, amarillo, azul. Para que no se parecieran tanto ponía a uno diseños verticales, a otro tipo ajedrez, a otro color entero, a otro con orlitas de iconografías» (Entrevista a José Antonio Ávalos 10/2014)

Imagen 4.4. «Los gobernantes incas» de Chikipedia, 2013.



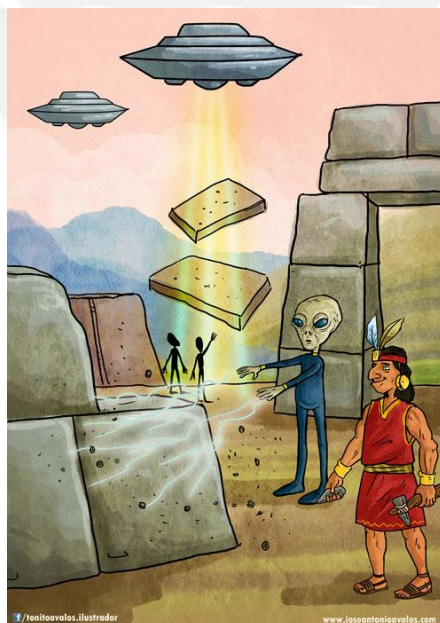
La imagen no solo refleja la complejidad de motivos que intervienen en la representación del Inca popular —Toñito considera que en efecto sus incas se adecuaban a lo que la gente cree y quiere ver, en especial respecto del cabello largo— hoy en día, sino que también representan la vigencia de los cuadros genealógicos. Así como en la segunda mitad del siglo XVI, los paños que habría mandado pintar el virrey Toledo no eran representaciones pictóricas fieles de los rostros de los incas, los cuales tuvieron que inventarse para mantener un sentido del relato histórico (Cummins 2005: 24), en las láminas escolares que representan la sucesión de los gobernantes incas, tal como la que hizo Toñito — donde aún se mantiene esta función de brindar coherencia y unidad a una historia, en este caso a la historia del pasado inca a través de sus gobernantes— también los artistas tienen en principio carta libre para inventarse el rostro que quieran, en la pose y el ángulo

que deseen. No hay temor o peligro a que su representación pueda calificarse de «falsa» ya que en efecto, desde tiempos de la colonia hasta hoy en día los rostros de los cuadros de la genealogía inca siempre fueron inventados.

Digo que tienen esta carta libre en principio, porque en la práctica la empresa no aceptará cualquier representación en estas imágenes, sino aquellas que se adecúan a la forma en que las personas imaginan a los incas, a las convenciones visuales vigentes, sean o no históricamente correctas. En otras palabras, las imágenes creadas por Toñito reflejan que los motivos que definen al Inca popular son los verdaderos parámetros a través de los cuales se la empresa controla la veracidad —la iconicidad en términos peirceanos— o falsedad de sus ilustraciones de incas.

Hasta aquí, queda claro que el trabajo de Toñito se ciñe a continuar una tradición iconográfica que ha aprendido de sus maestros y a la que se siente conectado por varios vínculos (afectivos, laborales), Tal vez otra evidencia de esta sujeción a la tradición del inca popular es su representación de ideas populares como la del vínculo entre incas y extraterrestres. Esta idea difundida por ciertos programas de televisión y promotores del ocultismo, el new age, entre otros —la idea proviene y a la vez se entretreje con diversas fuentes— de que las construcciones incaicas no fueron hechas por obra humana. Inspirado en esta noción, por ejemplo, Toñito dibujó una ilustración al respecto para un fanzine de ilustradores que salió publicado el mes de Febrero del 2015.

Imagen 4.5. “sin título”, 2014.



La ilustración corresponde al estilo de la caricatura, y muestra a un tipo de alienígena común en el imaginario popular (cabeza ancha y más grande que el cuerpo, ojos enormes, cuerpo delgado y pequeño) construyendo edificaciones incaicas, mientras un personaje inca estándar observa alegre. Toñito señala que hizo el dibujo como diversión, un entretenimiento personal. Cuando le consulté al respecto y si creía que los alienígenas podrían haber influido en la cultura incaica, me comentó:

Bueno, no sería una idea descabellada pero no le quito mérito a los incas. Es que he estado en Machu picchu y he visto esas piedras enormes que resulta complicado imaginar cómo las levantaron. Decía el guía que eran piedras de las montañas, que las bajaron y las esculpieron

Su respuesta refleja que como artista, Toñito está insertado de lleno en la cultura visual popular y se amolda a la misma, a los referentes que se difunden en la vida cotidiana y que no necesariamente buscan o requieren un respaldo académico. En efecto, el trabajo de Toñito resulta popular porque —como veremos— va en la línea de lo que la gente ya tiene previamente en su cabeza.

En suma, la forma en que José Antonio «Toñito» Avalos dibuja a los incas puede resumirse en una idea: reproducir lo que nos enseñaron. Toñito ha aprendido a mirar a los incas bajo las convenciones visuales del Inca popular desde pequeño, y parte de su motivación para convertirse en artista era la posibilidad de reproducir tales convenciones, de plasmar a los incas y otros personajes históricos de la misma forma y en los mismos soportes visuales —textos, laminas escolares— en los que los observó en su infancia. Por ello, si bien domina técnicas modernas de ilustración como el dibujo digital y puede representar a sus personajes en varios estilos, desde la caricatura (Toñito es un excelente caricaturista en vivo) hasta el estilo realista, sus representaciones de incas nunca escapan de las convenciones de la tradición iconográfica del Inca popular. Esto no se debería a una falta de técnica o de creatividad, sino fundamentalmente a un tema de comodidad y disciplinamiento de la mirada: se siente cómodo, a gusto mirando a los incas de la forma en que los ve. Posiblemente, un importante conjunto de las imágenes de incas que hoy circulan en material pedagógico estén creadas por artistas como Toñito, cuyas miradas se corresponden sin mayor problema con la de los empresarios editoriales quienes también buscan reproducir los imaginarios del sentido común.

4.2. Informarse antes de dibujar: Fernando Mamani

Distinto es el caso del ilustrador Fernando Mamani quien maneja todo un discurso normativo en torno al hecho de dibujar incas, y a la vez cuestiona las convenciones visuales hegemónicas, buscando representar al Inca de otras formas. Fernando o «Fer» es un ilustrador nacido en la ciudad del Cusco el año 1968. Según me cuenta vivió veinte años en esta ciudad antes de mudarse a Lima donde comenzó de lleno con su carrera de ilustrador, elaborando imágenes para una diversidad de fuentes: textos escolares, cuentos, libros, como también en proyectos artísticos individuales. Fernando, a diferencia de Toñito, tiene un discurso muy íntimo respecto de la relación entre su arte y un proceso de auto afirmación étnico-racial, de «aceptación» como señala en sus palabras. Según cuenta, su arte y específicamente su forma de representar a los incas en el papel fue evolucionado en paralelo a este proceso de aceptación, donde se entremezclaban ideas respecto de lo étnico-racial, lo regional y sus intereses artísticos:

Yo sí sabía que era de una región que tiene el peso de la historia de los incas, lo que hicieron los incas, pero creo que era algo superficial. Osea, ese amor o interés por los incas no era como es ahora, era una cosa superficial que no iba al zumo del tema. Por ejemplo dibujaba a incas y los dibujaba con ovnis, aliens, extraterrestres; porque tenía la influencia digamos de la ciencia ficción que veíamos en esa época, en el cine o la televisión. Entonces yo quería que el inca fuera como ellos. Al mezclar los ovnis... osea sabía que era cholo, pero a la vez quería ser como los otros, y quería que los incas fueran como los otros. Como los caucásicos y así. (Entrevista a Fernando Mamani 02/2015)

Fernando asocia el haber querido ver a los incas «como si fueran los otros», con procesos silentes de discriminación étnico-racial que habría experimentado o visto en su infancia.¹⁶³ Según cuenta, en este momento no tenía conciencia del problema y tardaría mucho tiempo en desarrollar una respuesta al mismo:

Cuando adquirí la conciencia de que había un tema racial obviamente me afectó, me afecta. Y yo no lo catalice, no lo digerí. Nadie me hizo digerirlo. Si yo hubiera tenido un papá que me contara “Fernando te voy a contar cual fue la historia de nuestra raza” para que te des cuenta que si te dicen cholo, eres cholo, y no debes avergonzarte de eso, que quien te dice eso es un niño, que no sabe. Y segundo, que el color no es importante, que el valor de la persona no está en su color sino en su capacidad intelectual. [...] Entonces si me hubieran hablado así en ese

¹⁶³ Por ejemplo, Fernando recuerda que en los últimos años le decían “mani”. Se suponía en ese momento que le decían así por un programa de televisión protagonizado por un personaje con ese nombre, pero Fernando sospecha que en realidad lo decían para no mencionar su apellido. Fernando reconoce que en ese momento lo reconfortaba este trato ya que «al decirme mani dejaba de ser un poco Mamani».

momento hubiera digerido las cosas de otra forma, es por eso que recién adquiero conciencia a los 30 años. (Entrevista a Fernando Mamani 02/2015)

Fernando atribuye a estos procesos de su infancia la orientación que tomó su arte en un primer momento. Me cuenta de un personaje que creó en una serie de fanzines llamado «Antarki». Se trata de un personaje inca que por accidente, termina transportado al futuro, aunque ya vestía con ropa moderna. Este personaje tenía el cabello largo, para Fernando el motivo más fuerte por el cual este dibujo refleja que aún no se interesaba realmente por los incas: simplemente seguía, según cuenta, el imaginario popular vigente. Hoy en día el tema del cabello en los dibujos de incas es parte de su particular discurso artístico, un elemento que le permite diferenciar incluso los adecuados e inadecuados dibujos de incas. Volviendo al personaje Antarki, Fernando lo describe de esta forma:

Yo dibujé algo en donde todo estaba oscuro, había una nave espacial que lanzaba una luz y los cuerpos ascendían. Este inca entonces estaba con jean y botas. Este personaje se llamaba «antarki», era como este personaje que construía alas para llegar al sol... [icaro] Y este Antarki tiene ciertos rasgos incas, andinos, a veces me decían que tiene algo de tu cara, y probablemente porque un dibujante tiene primero como modelo a uno mismo. Pero había una cierta occidentalización en el dibujo, en planteamiento y todo. (Entrevista a Fernando Mamani 02/2015)

A partir de esta reflexión, Fernando transmite uno de los componentes centrales de su actual discurso identitario y también artístico: la necesidad de auto reconocerse para incorporar lo distinto, lo cual se consigue mediante una purga que tiene connotaciones religiosas:

Creo que si me hubiera sentido aceptado conmigo mismo, con lo que soy, como raza y todo, de repente no tendría esta sensación y [haber dibujado eso, en referencia al personaje de Antarki] no hubiera sido ningún pecado, porque simplemente es la experimentación de lo que soy yo, agregándole otras cosas de otros sitios pero sin que pierda la identidad, o sea que se note de que es inca. No hay tampoco un problema ahí, creo que es un poco más el tema de la conciencia, de repente me sentía con la conciencia un poco sucia de que yo no había podido aceptarme, haber tenido la capacidad de aceptarme como soy, como mi raza. (Entrevista a Fernando Mamani 02/2015)

Fernando hizo tres historietas con este personaje y luego lo dejó. Para ese entonces ya se dedicaba a dibujar historietas en Cusco pero le generaba inquietud el futuro de un dibujante en esta ciudad. Recuerda que saliendo del colegio, obtuvo un pequeño trabajo del Instituto Nacional de Cultura del Cusco, donde le pidieron dibujar una historieta de relatos andinos, pero la remuneración fue muy limitada. Pensó entonces en posibles espacios donde podía vivir de su arte y decidió que un buen destino era España. Es por

ello que decide trasladarse a Lima contando con 20 años, aunque eventualmente terminó estableciéndose en la capital a finales de los años setenta. Es en Lima donde se transforma este interés «superficial» que tenía en los incas por el interés «de fondo» que ahora, según cuenta, tiene el tema en su vida. No obstante, durante casi el íntegro de su trayectoria artística entre los años ochenta y noventa, trabajando para diarios y suplementos en donde fue adquiriendo notoriedad por su estilo, no menciona haber producido trabajos de temática incaica.

Es recién durante el siglo XXI que Fernando regresa a las ilustraciones de incas, primero por comisión laboral y luego por iniciativa propia. El año 2006, participa como ilustrador en la serie «mitos y leyendas» publicada por el diario La República, donde da vida a los personajes de diferentes mitos clásicos del mundo, uno de los cuales es el mito de los hermanos Ayar. La representación visual que Fernando realiza aquí es de un estilo de ilustración infantil, pero sigue las convenciones visuales del Inca popular (imagen 342 del corpus). Se puede identificar por ejemplo la corona trapezoidal, los flecos en las rodillas, las orejeras, los brazaletes y la túnica sujeta a la cintura, además del cabello largo. Puede sorprender que el autor haya dibujado a incas bajo las convenciones propias del Inca popular, a pesar de su postura crítica frente a las mismas. No obstante, para Fernando el problema es la falta de referentes visuales de la gente, lo cual fuerza al artista a tener que adaptarse a las ideas de la gente. En una de nuestras conversaciones le comenté sobre las imágenes que había obtenido de los grupos focales con jóvenes, señalándole que estos me comentaban sobre el peso de las láminas escolares en su imaginario. Fernando no duda que esto pase: «Seguro, claro que sí, y la explicación es sencilla: como dices, son laminas escolares. No tienen revistas y otros. Y como ellos ven que es escolar, como cualquier niño y como cualquier padre de familia lo ve, entonces aceptarán que es así». Esta respuesta, aunque corta, revela que en su imaginario la cultura visual necesariamente pasa por una normalización ante la ausencia de referentes visuales alternativos.

Posteriormente, el año 2008, ilustró el libro «Amaro y el enigma de la montaña» de Flor Sánchez. La historia, que cuenta la visita de un niño a una montaña en cuyo interior hay un portal que lo transporta a tiempos de Pachacútec, contiene imágenes a todo color en cada una de sus páginas donde se plasman los principales momentos de la historia. En dos de las ilustraciones Fernando plasma a los incas (ver figura 4.6): la primera, representa la batalla de Yahuarpampa entre incas y chancas (imagen 365 del corpus). La

segunda, representa al Inca Pachacútec, victorioso tras la batalla (imagen 366 del corpus):

Imagen 4.6. Los incas de Fernando Mamani en «Amaro y el enigma de la montaña», 2008.



La representación de los incas en estos dibujos llama la atención por su distanciamiento de algunas convenciones del Inca popular. A diferencia de la ilustración del año 2006 para La república, estos incas tienen el cabello corto —los chancas lo llevan largo— y no visten una túnica sujeta al medio sino un traje más parecido al uncu clásico. No deja de ser un Inca popular, pero parece haber un intento por parte de Fernando de quebrar algunas de las convenciones visuales que a su modo de ver son criticables, caso del cabello largo:

«Hay un montón que hacen sobre incas, pero no son personas que se documenten. No es negativo, pero incurren en errores por lo que no se documentan, como por ejemplo lo del cabello largo» (Entrevista a Fernando Mamani 02/2015).

De otro lado, la representación de la vincha con orejeras colgantes y del casco dorado encuentra otros símiles en imágenes del Inca popular, pero al mismo tiempo son las versiones de tales motivos inventadas por el autor sobre la base de la iconografía previamente existente. Fernando no llegó a explicarme en detalle por qué dibujó así a los

incas en la obra de Flores, pero dos componentes de su mirada pueden encontrarse en la imagen: la crítica de la visualidad imperante en torno al pasado incaico y el interés por proponer una visualidad basada en evidencia histórica pero que a la vez sea llamativa y novedosa. Hay un intento de empujar ciertas convenciones visuales al límite de lo posible.

Estos dos componentes de la mirada de Fernando se observan en el proyecto personal del que me habló con mayor detalle: el personaje «Khapay», creado el año 2010. Fernando todavía está en la búsqueda de posibles auspiciadores que lo ayuden a convertir el proyecto en una película de animación, pero la historia ya está en gran parte hecha. Al contarme sobre su personaje, Fernando fue revelando un discurso personal sobre qué hace una «buena» representación de un inca.

Imagen 4.7. “Khapay con su hacha”, de Fernando Mamani. Año 2010.



En la ilustración podemos ver a Khapay portando el arma que lo convierte en el héroe de la historia. Según Fernando, absolutamente todos los motivos que componen tanto el

atuendo del personaje como su escenario, tienen algún sustento histórico de base. Si bien se trata de un personaje de fantasía —y de hecho encaja dentro de la tradición iconográfica del Inca fantástico—, Fernando menciona que:

«...todo lo que tú puedes ver ahí, todo su atuendo, todito está basado en algo que los incas en verdad llevaban. Hasta el hacha, que tú puedes ver es grande y exagerada, pero está basada en modelos reales de cómo eran las hachas incas de ese entonces. Lo único que hice es exagerarlo y estilizarlo, pero lo original está ahí. Su capa también, su capa es roja y la lleva atada así como en verdad la llevaban atadas los incas, que no se si tu sabes pero era bajo el brazo. Luego su adorno de las rodillas, todo. Y por supuesto el cabello corto ¿no? el cabello corto que era en verdad como lo llevaban» (Entrevista a Fernando Mamani 02/2015)

Khapay nace supuestamente «en el 700 A.C», y es contemporáneo de la cultura Caral. «Cuando la cultura Caral era una cultura avanzada» Se supone que este personaje es originalmente un hombre de este periodo, que debe viajar a matar a un «demonio mochica» para obtener un arma que le permita ser inmortal, y así cumplir su misión de instruir y proteger a un niño que será el fundador de un gran imperio en el futuro, el cual no sería otro que Manco Cápac. La historia que Fernando ha construido ofrece entonces una nueva narrativa mítica y fantástica sobre el pasado de los incas, transmitida a través de la visualidad. El artista dice que la historia no tergiversa la mitología sin que la enriquece, aduciendo que no es descabellado pensar que algo así puede haber ocurrido «estoy mezclando fantasías con cosas reales», argumenta.

Imagen 4.8. “Khapay contemplando”, de Fernando Mamani. Año 2010.



Para Fernando es importante resaltar este contraste entre lo que podría denominarse «imaginación informada» y la imaginación en sí misma. Al relatarme la historia del personaje Khapay, Fernando se preocupa por afirmar que toda su invención está basada en lo que existió, o en todo caso podría perfectamente encajar con lo que hubo. Es decir, tiene para él un grado de verosimilitud anclada en lo histórico. En términos visuales, esto lo lleva a reinterpretar escenas que a su modo de ver podrían perfectamente encajar en lo que imagina como la cosmovisión de los incas.

¿Cómo dialoga el personaje de Khapay y los criterios representacionales de Fernando con las tradiciones iconográficas que he identificado? A diferencia de lo que vimos con Toñito, cuyos dibujos de incas se ubican tal vez sin excepción en la tradición iconográfica del Inca popular, Fernando Mamani ha dibujado incas propiamente populares, pero también otros —caso de los incas en *Amaro*— que reflejan una posición intersticial entre el Inca popular y el Inca fantástico. No obstante, su arte parece inclinarse a lo segundo, particularmente en el personaje de Khapay que es claramente una propuesta de Inca fantástico, aunque el autor insista en que todos sus componentes son una reproducción «fiel aunque exagerada» de elementos históricamente correctos.

El propio Fernando advierte que su trabajo se encuentra enmarcado en la fantasía, pero no una fantasía que trata de convertir a los incas en súper héroes convencionales. Por el contrario, su postura es crítica de quienes toman este camino: «Que tu hagas dibujos de incas que parecen caballeros del zodiaco, que tengan una fisonomía distinta, ¿en qué aportan? ¿En que contribuyen? Eso va a desaparecer, eso no está en la historia, si es que alguien va a hacer algún tipo de análisis, de repente mencionara “había un grupo de jóvenes, que sobretodo acá que no hay identidad terminaron haciendo eso, pero lo que sí vamos a rescatar en el tiempo son estos trabajos” Eso es lo que va a quedar en el tiempo.»

Fernando parece querer establecer un filtro o parámetro a las miradas que ven a los incas como personajes fantásticos. Acepta que la conversión del Inca en un personaje fantástico no solo puede estimular la creatividad artística, sino que puede resultar en una visualidad más llamativa para el público, en algo que resulta más vendible. Su propia búsqueda de financiamiento para el proyecto de Khapay se sostiene sobre la idea de que ha creado un universo mítico, fantástico, que puede jalar la mirada y estimular la imaginación de los espectadores. Sin embargo, al mismo tiempo maneja un discurso

artístico de tipo principista, que sostiene la necesidad de la documentación, la información y se podría decir también el respeto hacia el tema de origen como condiciones previas para un «buen» dibujo. Por ello, en su mirada deberían existir reglas o principios mínimos para dibujar al Inca fantástico, y no hacer cualquier cosa que al artista se le ocurra sólo porque resulta visualmente atractivo o porque engancha con el público. En suma, Fernando refleja que las miradas de los artistas que dibujan al Inca fantástico no se sostienen tan solo en la creatividad anárquica. En este caso, tenemos un artista que ha creado sus propios parámetros para vigilar desde donde debería partir la fantasía y hasta dónde debería ser estrechada.

4.3. Hacernos visibles: Juan Carlos Silva

Los incas del ilustrador Juan Carlos Silva Bocanegra son similares a los de Toñito en términos visuales, enmarcados dentro de la tradición iconográfica del Inca popular. No obstante, así como Fernando, es consciente de que la mirada del espectador contemporáneo demanda la fantasía y lo sorprendente. De allí que en algunas de sus historias protagonizadas por incas haya buscado incorporar temas y motivos fantásticos de varias formas.

Juan Carlos Silva nació en Lima el año 1972. Según cuenta, desde muy niño mostró talento para el dibujo lo cual fue estimulado por sus padres. No obstante, al igual que Toñito tuvo temor de plegarse íntegramente a una carrera artística, por lo cual decidió estudiar en un inicio la carrera de sociología. En este periodo inició su trabajo artístico colaborando primero con algunos periódicos, dividiendo así su rutina entre trabajar de día y estudiar de noche. Fue en estos medios escritos que comenzaría su trabajo en historietas, primero mediante tiras cómicas y luego con caricaturas de tipo político. Su paso por los periódicos lo ha llevado por distintos medios, desde medios grandes como El Comercio y La Republica como también en periódicos populares tales como el clásico diario cómico «Chesu».

Juan Carlos es uno de los ilustradores que ha sabido construir una trayectoria visible apoyándose fuertemente en los medios virtuales. Digo visible, porque a través de blogs y el uso de las redes sociales ha sabido difundir su trabajo, abriéndose camino en un ámbito en el que según él mismo opina, el ilustrador debe permanecer activo y lograr que su trabajo circule para que lo reconozcan.

Su atención a las oportunidades de visibilidad artística es también el trasfondo de sus dibujos de incas. Si bien Juan Carlos ya había dibujado incas en bocetos personales, no constituían sus trabajos más representativos hasta el año 2002, en que conoce al historiador y docente Juan Loza Bonifáz. Un estudioso del pasado prehispánico, Loza había publicado ese mismo año el libro *«origen y fundación de los imperios incas en el Perú y Brasil»* (CONCYTEC 2002) y tenía interés en difundir de diferentes maneras su libro. Juan Carlos cuenta que:

«...Él tenía la intención de que yo dibujara su libro, pero no tenía el capital, ese era el problema, o alguien que auspiciara esto. [...] Entonces a mí me parecía interesante contar la historia no contada de los incas, que él se basaba de testimonios de gente que él ha convivido ahí pues. [...] Recolecta testimonios de gente de cómo pudieron haber sido los incas. Y o sea, siempre hay muchas teorías de cómo se empieza, quizás la de él es una teoría más pero es bueno escucharla, y si está o no está mal...al menos está ahí porque hay algunos que leen y lo releen, porque no es una lectura tampoco fácil. Es una lectura, tú puedes tal vez leerla pero tienes que estar leyendo y entendiendo.» (Entrevista a Juan Carlos Silva 03/2015)

Según Juan Carlos hubo un interés conjunto con Loza en trasladar la historia escrita a un formato gráfico y visual. De su testimonio no queda claro si la propuesta de adaptación nació específicamente del ilustrador o del erudito, aunque Juan Carlos señala que ambos estaban igual de interesados en el proyecto. Sin embargo, no se trató de un trabajo de coautoría, ya que si bien Juan Carlos siempre buscó la aprobación de Loza tanto para la organización de la historia como en el diseño de los personajes, la propuesta visual era finalmente suya así como el presupuesto (autofinanció la publicación). Por ello, Juan Carlos tuvo suficiente control creativo del proyecto para convertirlo luego en un proyecto personal —siempre con la aprobación de Loza—, en el que a la adaptación del texto inicial se añadirían otros trabajos gráficos propios, tanto inéditos como ya publicados en prensa y otros medios. Esto habría sido posible porque ni Juan Carlos ni Juan Loza buscaban finalmente un rédito económico, sino fundamentalmente difundir sus trabajos — el primero sus dibujos, el segundo su relato histórico—, y el historiador era consciente de que Juan Carlos estaba autofinanciando la publicación:

«Se hicieron notas en Perú21, siempre lo mencionaba a él, él estaba contento. Él decía que si yo hubiese sido cualquier otra persona él me cobraría por usar parte de su libro, pero no “yo sé que tú estás haciendo el esfuerzo de publicar al menos la edición” Su hermano Tulio Loza también se preocupó, y sabía que a su hermano lo mencionaba yo.» (Entrevista a Juan Carlos Silva 03/2015)

Fue así que tomó forma el primer libro de Juan Carlos, titulado «El origen de los incas - Sketchbook» publicado el año 2003. En esta publicación, el autor presenta las primeras viñetas de la tira basada en el texto de Loza, una historieta titulada «el origen de los incas». Tras presentar la historieta, el libro continúa con la sección “Sketchbook”, donde Juan Carlos incorpora una variedad de trabajos suyos: viñetas en medios impresos, caricaturas de políticos, de figuras del espectáculo, dibujos de expresiones faciales, de mujeres, de niños, incluso una sección adicional de dibujos de incas (ver imagen 327 del corpus). En suma, el libro no es solamente una adaptación de la historia de Loza —la cual solo da inicio a la publicación—, sino una síntesis de la carrera artística de Juan Carlos y su trabajo como ilustrador hasta el año 2003. En otras palabras, los incas son en el libro la «puerta de entrada» a la producción artística de Juan Carlos, la forma como este artista ha decidido presentarse a sí mismo y a su trabajo ante el público, la manera en que ha buscado hacerse visible:

«Hacer historieta en el Perú es algo complicado, pero para mí es un logro porque tengo un libro publicado. Esa imagen llega a todos los dibujantes y ya saben quién eres» (Entrevista a Juan Carlos Silva 03/2015)

¿Por qué presentarse a través de los incas? De lo conversado con Juan Carlos se deduce que fue más algo espontáneo que una acción con arreglo a fines. Según cuenta, todo ilustrador tiene el interés de publicar alguna forma de antología de sus trabajos, algo que en el ámbito de la ilustración gráfica es considerado un logro personal importante. Sin embargo, es recién al ver la oportunidad de adaptar el texto de Loza al comic, creando una historieta original protagonizada por incas, que Juan Carlos encuentra un tema con el que podría encabezar su antología personal. De alguna manera, al decidir poner a los incas como tema central de su primer libro, Juan Carlos empezó a convertirlos en su ariete artístico, al punto que hoy son un sello de su trayectoria como ilustrador y algo por lo cual es reconocido en el medio.

«El origen de los incas», la historieta incluida en el libro, está protagonizada por «El Inca», un héroe mítico que se enfrenta a su rival, llamado “Suscristo”. Ambos personajes son similares en términos iconográficos —mismo rostro, contextura, cabello y vestimenta— salvo por el tocado que usa El Inca, decorado con la cabeza de una serpiente; mientras que Suscristo no lleva tocado alguno. En la siguiente imagen se puede apreciar a ambos personajes:

Imagen 4.9. Página 1 de “El origen de los incas”, de Juan Carlos Silva. Año 2003.



Cuando pregunté a Juan Carlos el por qué dibujó así al personaje de El Inca (y por extensión a Suscristo), me respondió que era exactamente como se lo imaginaba Juan Loza:

...Este tipo de vestuario no me he basado en mí sino que me lo ha dicho el mismo autor.

Osea te has basado en el mismo autor

Sí, el mismo autor me dijo. Quizás sí un poquito acá [en el rostro], esto ya le puse [la vincha] pero quizás...

¿Por qué en su vincha le pones una serpiente?

Para serte sincero es la explicación que él me da. No es algo mío.

¿Él te dijo que le pongas serpientes?

Debe ser por algún motivo ¿no?. Osea como te digo es algo raro, yo digo, ¿qué hago? ¿Dibujo o no? yo le dije a Juan Acevedo, Juan Acevedo es una institución acá pues ¿no?, y me dice “Carlos, ten cuidado, estas contando cosas de los incas y mínimo tienes que saber...”. Yo le digo, está bien, tienes razón, pero a mí me gusta contar cosas que no se han contado.

A pesar de que la historia es fantástica y que el Inca —el personaje protagónico— tiene súper poderes, su apariencia se corresponde visualmente con la tradición iconográfica del Inca popular. Ahí están el cabello largo, la vincha y el calzado similar a las ojotas contemporáneas. El poncho y el pantalón corto son motivos extraños para representar a un Inca, pero debajo de las prendas se esconde una constitución física muscular que

como vimos, es también característica del Inca popular. Si bien el personaje tiene súper poderes y es algo que Juan Carlos enfatiza, su aspecto físico no denota su origen sobrenatural como sí ocurre en las representaciones del Inca fantástico que ya hemos revisado, incluyendo el Khapay de Fernando Mamani. Hay un intento entonces de Juan Carlos Silva de convertir a sus incas en superhéroes —menciona explícitamente su deseo de equiparar a este héroe inca con los héroes del comic norteamericano— aunque en términos visuales siguen siendo incas cercanos a los del imaginario popular.

En efecto, para Juan Carlos «el origen...» era también una oportunidad de crear ese héroe peruano que los dibujantes de comics peruanos siempre han tratado de inventar. Un héroe que podía rescatar y hacer visible un relato que a él le resultaba interesante y que tenía que ver con personajes importantes para «nuestra» historia¹⁶⁴. La idea de los incas como un tema importante se refuerza cuando explica las razones por las que se embarcó a hacer su segundo libro. Esta vez, incluyó una nueva adaptación en historieta de otra parte del libro de Loza con el mismo personaje —aunque aquí ya no se llama «El Inca», sino «Incary»—, pero tuvo un objetivo más ambicioso: recopilar ilustraciones de artistas peruanos que hayan dibujado a incas y convertir el libro ya no en su antología personal, sino en una antología de dibujantes peruanos que han representado a incas. Juan Carlos se lanzó entonces de nuevo a la palestra pública usando a los incas como ariete, mostrando los resultados de su propia exploración etnográfica desde «adentro mismo del campo».

El resultado de éste importante esfuerzo ha quedado plasmado en el libro «orígenes de los incas incary-incarry». El gran «plus» del nuevo libro es haber logrado la primera síntesis visual de dibujos de incas, realizados por ilustradores gráficos peruanos clásicos y contemporáneos. Es para todo efecto, el primer registro visual de éste tipo en el Perú:

«Acá fue incary-incarry, pero en realidad hay más historias que se pueden sacar [del libro de Loza]. En este caso mi idea fue sacar esta historia y de otro lado tratar de apoyar a la industria peruana, recolectando ilustraciones de artistas peruanos. Por eso acá soy autor pero también recopilador. He recopilado a muchos dibujantes, algunos que ya estaban olvidados. Entonces, creo que era una posibilidad de apoyar a algo nuestro, nuestra historia y a la vez hacernos nosotros más visibles, porque no queda de otra, si nadie te apoya uno mismo debe buscárselas» (Entrevista a Juan Carlos Silva 03/2015)

¹⁶⁴ Ahora se ha orientado por otra propuesta de superhéroe peruano, el personaje «cornucopia», cuya historia preliminar estaría conectada con El Inca de «el origen...». El personaje todavía estaba en fase de proyecto al momento de escribirse éstas líneas.

En el discurso de Juan Carlos los incas constituyen personajes «peruanos», que todos reconocen, por lo cual podían ser un buen vehículo para aglutinar a los varios actores que conforman la «industria peruana» de la historieta. Es decir, así como él personalmente buscó tener visibilidad con los incas, el tema también puede servir para convocar y visibilizar a los principales ilustradores del país, incluso aquellos «que ya estaban olvidados». En efecto, si algo demostró el trabajo de compilación de Silva en esta segunda publicación es que una diversidad de ilustradores peruanos podían juntarse para dibujar un mismo tema. En las ilustraciones recopiladas dentro del libro se pueden ver diversas representaciones correspondientes a por lo menos tres tradiciones iconográficas: el Inca historiográfico, el Inca popular y el Inca fantástico. Muestras de ello pueden verse en las imágenes 332, 338, 339, 340 y 341 del corpus.

Con la publicación de su segundo libro, Juan Carlos reafirmó a los dibujos de incas como parte importante de su identidad artística. Un detalle interesante en términos gráficos es que casi la integridad de la producción visual de Juan Carlos sobre Incas se adecúa a las convenciones visuales del Inca popular. En el siguiente dibujo por ejemplo, se retrata a un «rey inca» en acción.

Imagen 4.10. “La amenaza del inca rey” de Juan Carlos Silva, 2012.



Los motivos más comunes del Inca popular pueden observarse claramente aquí. El cabello largo ondeando al viento, la túnica hasta las rodillas sujeta en la cintura —aquí

en una versión «manga cero»—, la capa en este caso sostenida por un prendedor, los rasgos amerindios (aunque la tonalidad de piel no tan definida); y la corona trapezoidal de donde cuelgan las orejeras doradas. La expresión del personaje es de cólera o sorpresa, un tipo de expresión que Juan Carlos suele dibujar a sus Incas por costumbre. El siguiente dibujo titulado “inca en acción” es otro ejemplo del estilo de Juan Carlos:

Imagen 4.11. “Inca en acción”—Ilustración de Juan Carlos Silva Bocanegra, 2011.



Fuente: página web de Juan Carlos Silva Bocanegra

El título del dibujo es explícito, aunque no se nos indica si el personaje es un «guerrero inca», un «rey inca», u otro personaje; pero estaría vinculado con lo bélico en tanto porta un arma. El personaje aparece desprovisto de algunos elementos observados en las representaciones anteriores (escudo y casco) pero mantiene por ejemplo el garrote, así como la exagerada musculatura. Lleva una capa, cabellos largos y sobre la cabeza una vincha coronada por dos plumas. Así como en la anterior ilustración, el personaje se enmarca en la tradición iconográfica del Inca popular.

Se puede decir lo mismo en el caso de otra ilustración de Juan Carlos Silva titulada “Pachacútec”. otra vez, los motivos del Inca popular son inmediatamente reconocibles.

Imagen 4.12. “Pachacútec”—Ilustración de Juan Carlos Silva Bocanegra,2013



Fuente: página web de Juan Carlos Silva Bocanegra

Esta ilustración muestra a un personaje inca de fisonomía menos musculosa que en la imagen anterior, pero compartiendo todos los demás motivos del inca popular: la túnica sujetada al medio (en este caso una túnica «manga cero»), el cabello largo, la capa atada al medio. Vuelve a aparecer la vincha con mascarón, decorada con plumas, así como las orejeras colgantes. En síntesis, Juan Carlos tiende claramente a dibujar al Inca popular, ofreciendo versiones arquetípicas de ésta tradición iconográfica. Cuando le pregunté por los referentes visuales que contribuyeron a su estilo de dibujar incas, el artista señaló que se basó principalmente en los ilustradores clásicos de los años 70, aquellos de los llamados «años de oro» de la ilustración:

«Lo que pasa es que antes yo veía esos libros de Jaimito

¿Jaimito?

Bueno el diario Correo sacaba suplementos “Jaimito sabe todo”, que era una especie de tabloide. [...] Mi mamá trabajaba en ese entonces en el diario Correo, en los 70s u 80s y le obsequiaron así como se llama, empastados los suplementos. [...] había capítulos de historia del Perú muy buenos, y los dibujos eran pinturas en ese momento, no era computadora. Y ahí me acuerdo de un Inca Pachacútec muy bueno, que siempre se me ha quedado grabado. Ese dibujo era de... Lozano... no me acuerdo ahorita, Nelson Lozano un artista. Lo otro que habré visto de incas habrá sido de este señor, de él [Juan Osorio]. Pero en las láminas, en el diario correo pues había suplementos y este señor dibujaba ahí, Juan Osorio. Me gustaba muchos sus dibujos y de ahí puedo mencionar a Dionisio Torres. Son mis referentes, Dionisio, Juan Rubén Osorio y de repente esas laminas que veía en diario Correo, en “Jaimito sabe todo”. En eso me he inspirado.

Mis referentes totalmente, Dionisio, Juan Osorio y este dibujo de las láminas de correo.» (Entrevista a Juan Carlos Silva 03/2015)

Es a partir del recuerdo de los dibujos clásicos de los 70 y 80 que Juan Carlos ha definido las convenciones visuales mediante las cuales representa a los incas, las cuales se enmarcan como ya vimos en la tradición iconográfica del Inca popular. Su imagen mental del Inca refleja muy bien tales convenciones:

«Se me ha quedado en el ojo y ya. No quiero decir que así sean pero es una opinión. Brazaletes, muñequeras ¿no? No digo que hayan sido así pero...

¿Tu sientes que la mayoría de dibujos de incas los representan así.

Creo que los incas tienen otro tipo de sombrero. No, ¿te refieres a que otros no tienen capa? Solo son hombrera, no tienen capa, pero sí tienen manga cero

¿Cómo manga cero?

Manga cero o sea acá [traje no tiene mangas]

A yaaa...

(risas) Otros le han hecho poquito pero bien al top, hasta acá nomas (altura del antebrazo). Y no he visto mangas largas y... Sí, realmente es una manera de representarlos. Siempre hay otros con su corte honguito, otros tienen más largos, los más largos deben ser más reyes de repente, no sé....qué punto de vista sería. Diferentes tipos de corte. Los zapatos siempre eran ojotas hasta que yo sepa, de repente algún otro detalle que se puede agregar.

Pero tú te has basado en lo que viste ahí...

Claro yo sé que hay cambios, siempre hay cambios normalmente en la historia, por lo mismo que tú estás diciendo ¿no? son este... formas que uno ha pensado que no sabes si es ¿no?. Yo lo he hecho de acuerdo a lo que me he basado de ese autor, y de repente del mismo Osorio que he visto, él le hace así. Él le hace con manga cero y con sus hombreras, típico.» (Entrevista a Juan Carlos Silva 03/2015)

No hay una excesiva rigidez en la forma en que Juan Carlos imagina a los incas, pero puede observarse que los motivos a los que hace mención son todos propios del Inca popular. Aparentemente Juan Carlos se siente muy cómodo con tales convenciones visuales y las ha incorporado incluso en personajes incas fantásticos, en los cuales podría haberse desviado de lo convencional. Es el caso de su personaje Ayarco, protagonista de la historia «Ayarco: el inca guerrero». Este personaje es un superhéroe inca que combate a las «fuerzas del mal». Como puede verse en la imagen 4.13, el aspecto físico de Ayarco no se desvía en lo absoluto de las convenciones visuales del Inca popular. Es para todo efecto, el Inca de la mirada pública, aunque tenga súper poderes. Juan Carlos destaca las características de su personaje:

«Es un estilo no tan realista, hasta “cartoon” puede parecer. Aquí he creado un personaje incaico pero en ese tiempo. ¿No? salva a una chica de un sacrificio.

Solamente fueron cuatro páginas pero ahí está.» (Entrevista a Juan Carlos Silva 03/2015)

Imagen 4.13. “Ayarco, el inca guerrero”— Juan Carlos Silva Bocanegra, 2013¹⁶⁵



En suma, las ilustraciones de Juan Carlos Silva no se desvían de la tradición iconográfica de Inca popular, aun cuando algunos de sus temas —como las historietas en sus dos libros y su personaje Ayarco— sean de tipo fantástico. Una idea manifestada por este artista es que el ilustrador tiene que mantenerse visible, no dejar de proyectar su arte. En ese sentido, los incas son un buen tema para desarrollar ilustraciones, porque son un tema popular y a la vez algo que puede llamar la atención en el interior y especialmente en el exterior (Juan Carlos también ha trabajado en proyectos con ilustradores extranjeros, donde también ha ilustrado historias sobre incas). Su mirada podría resumirse en la idea de que los incas, como tema iconográfico, pueden hacer visible al artista, pueden ser una puerta de entrada para que un ilustrador proyecte el resto de su arte ante una sociedad que demanda nuevas propuestas visuales. Por ello, aunque en

¹⁶⁵ Disponible en: <<http://juancarlosilva.blogspot.pe/2010/05/ayarco-el-inca-guerrero-por-juan-carlos.html>> (fecha de consulta: diciembre del 2015)

términos iconográficos sus dibujos representan predominantemente al Inca popular, la mirada de Juan Carlos es la de alguien que podría y de hecho busca dibujar a un Inca fantástico.

4.4. Darle al dibujo «algo más»: Jhonny Rojas

Jhonny Rojas Capcha nació el año 1979 en Huancayo. En su carrera ha trabajado para las editoriales Norma y Bruño, entre otras, desempeñándose actualmente como ilustrador *freelancer*. Llegué a tener noticia de Jhonny cuando revisé un texto escolar de 2do de Secundaria de la editorial Norma del año 2009 que adquirí en Amazonas, y cuyas ilustraciones eran de su autoría. Le consulté a Toñito sobre este autor, diciéndome que lo conocía y que podía hacerme el contacto. Fue así como pude conocer a Jhonny en persona.

Jhonny se reconoce a sí mismo como un hijo de la migración. Según cuenta, su afición por los dibujos nació en su infancia, cuando aún estaba en Huancayo aunque en ese entonces todavía no pensaba en trabajar profesionalmente como ilustrador ni había despertado un interés por dibujar incas. Se dedicaba más bien a representar personajes de la cultura popular, a manera de hobby:

... ¿recuerdas cuándo habrá sido la primera vez que dibujaste a un inca?

El 2008 sin mentirte, cuando entré a Norma. Porque normalmente tú sabes cómo es la moda, normalmente uno dibuja al rockero, Guns and Roses, retratos, ni por acá se me venía dibujar incas. Pero llega una época en tu vida y dices pucha osea... ves a tu alrededor y te sientes identificado pues, ves quienes son tu familia, quieres buscar más ¿no? (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

Una idea constante en el discurso artístico de Jhonny es la importancia que le otorga a este reencuentro con sus orígenes, algo parecido a lo ocurrido con Fernando cuando reflexiona sobre su auto reconocimiento. Jhonny se acerca por tanto a la sensibilidad de Fernando quien también enfatiza lo importante que fue para su carrera artística el construir finalmente una identificación étnico-racial ligada a sus raíces andinas. No obstante, a diferencia de Fernando, Jhonny no mencionó que esta valorización de sus costumbres se haya dado como resolución a un conflicto identitario de larga data (lo cual no quiere decir que no existiera). Para Jhonny más bien, se trató de un proceso en el que incidió mucho la visualidad a la que tuvo acceso y que alentó su creciente interés en el pasado inca junto con su interés en el arte gráfico. Dionisio Torres ocupa un lugar

especial entre estos referentes, ya que según cuenta Jhonny, los dibujos del ilustrador ayacuchano fueron su principal puerta de entrada al pasado incaico y generaron un interés en representarlos:

...me metí a los libros y me fascinó bastante la... ya sabemos ¿no?, lo que es Manco Cápac, Mama Ocllo, aparte de eso quería saber más, y darle un valor agregado, que yo pueda hacer algo que le pueda mostrar a los demás, lo que a mí me ha hecho cambiar a manos de lo que uno tiene, mediante los libros de Dionisio y todo. De esa vez empecé a dibujar, poco a poco así, pero así puro “draft”, como tú tienes así tus bocetos así, empecé a dibujar. (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

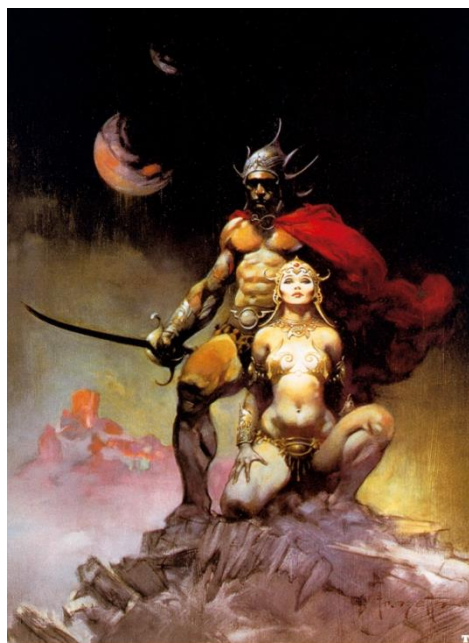
«Para hacer estas cosas hay que ser amante, y él [Dionisio Torres] es amante de las cosas indígenas» (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

No obstante, Jhonny también reconoce que junto a Dionisio Torres otra gran influencia artística provino de dos ilustradores gráficos extranjeros: Frank Frazetta y Alex Niño. Como ya señalé, Frazetta es un pionero en el arte fantástico, contemporáneo y en cierta manera competidor de Boris Vallejo. Junto con Alex Niño, estos autores marcaron a más de una generación de ilustradores, ya que incluso ha influenciado a dibujantes como Dionisio Torres:

Tal vez muchos no te han dicho pero los ilustradores nos basamos también en otros ilustradores extranjeros, dependiendo de la época. Por ejemplo Dionisio tiene varios referentes para la época uff, si te mencionara, tiene a Frazetta, un ilustrador norteamericano que hace arte fantástico; tiene a Alex Niño que tiene la misma forma de ilustrar. Eso depende también del ilustrador como le da movimiento a la escena. Una vez le preguntó mi amigo a Dionisio “¿Por qué haces tan exagerados los movimientos?” Osea, la cara está acá y el cuerpo está al fondo. Las manos están así como [extiende la mano lejos hacia un lado y la cabeza la mueva hacia el otro] Él dice “no, yo veo así. Yo veo así, no sé porque” Es una técnica pues, una técnica para darle movimiento a tu ilustración. Porque cuando tu trabajas con un comic, una historieta, el personaje tiene que transmitir eso, tiene que transmitir e movimiento, sino pues lo dibujamos de frente y no transmite nada, no llama, no capta la atención. [...] Todos tenemos nos basamos en un modelo, tenemos por decir yo también Frazetta, Dionisio, entonces vas mezclando y ya te sale un nuevo estilo.

Para tener una referencia visual de estos dos autores incorporo a continuación ilustraciones de su autoría.

Imagen 4.14. Ilustraciones de Frank Frazetta y Alex Niño – década de 1970 aprox.



Frank Frazetta



Alex Niño

En el caso de Frazetta, se trata por lo general de personajes de fuerte definición anatómica, musculosos y portentosos, casi siempre con algún tipo de arma que denota su condición de guerreros. Alex Niño de otro lado usa mucha sombra, brinda amplio movimiento a sus personajes a partir de la combinación de claroscuros, líneas gruesas y delgadas. En base a estas influencias que también pueden encontrarse en el trabajo de Dionisio Torres —personajes musculosos y cuyos movimientos están definidos mediante un abundante uso de sombras—, Jhonny fue desarrollando sus primeros bocetos de personajes incas que hoy ha perdido, aunque ya desde ahí comenzó a desarrollar lo que él llama su «estilo personal». Le pedí a Jhonny que me describa con mayor detalle cual sería este estilo, cómo lo nombraría. En su respuesta tomó como contraste un dibujo de mi autoría que le mostré como parte del corpus de imágenes:

Arte... arte fantástico, como acá de Fernando. Porque trato de... siempre voy a tratar de darle algo más en lo que te digo, en la posición, darle ese monumentalismo a los trabajos, sobresaltar más de la cuenta. Por ejemplo en tu caso, has pintado una escena tal y cual como es. No te has exagerado ni en los músculos, en expresiones así eufóricas. Es un cuadro así normal que se podría colgar... como este de acá o el de acá [ilustraciones de national geographic incluidas en el corpus]. Una escena. Pero en mi caso, difícil que dibuje así porque voy a tratar de exagerar en algo. (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

Mi estilo, que Jhonny percibe como realista, es tomado por él como contraste de su obra en la cual predomina lo que llama la «exageración», la búsqueda de darle «algo más» al dibujo para hacerlo más llamativo. Jhonny siempre enfatiza esta idea de «darle algo más» a su dibujo y en particular a los incas, lo cual no solo constituye parte de un discurso artístico sino también de una percepción general que Jhonny tiene sobre los incas históricos, idea que desarrollaré más adelante. El estilo que describe Jhonny lo pude apreciar en efecto en las ilustraciones del libro de HGE de Norma, sobre las cuales conversamos: incas “chapados” “macetas”. Me parece interesante cómo confluyó el estilo de dibujo de autores como Frazetta y Niño con las propias percepciones de Jhonny sobre cómo sería un inca. ¿Cómo es un inca para él? En un momento de la primera conversación que tuvimos, Jhonny me hace una pregunta sobre la nueva tendencia en el dibujo de los incas. Al formular su pregunta, brinda pistas sobre su imagen mental de los incas:

«¿Qué te parece a ti la nueva tendencia de los ilustradores? Como veras ahora hay ilustradores que dibujan a los incas ya tirando para el manga, con súper poderes, ya más... que te digo, ya más, no parecen incas. Porque el inca, que te digo, tiene rasgos más exagerados se podría decir. Tú ves en internet, buscas “incas” y ves ya incas superhéroes o.... ¿ya no se parecen mucho a nosotros no?» (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

La imagen mental que Jhonny tiene de los incas es la de personajes con rasgos exagerados, tanto de los rasgos faciales como de los corporales. Es un inca musculoso, aunque de proporciones estéticas según cuenta. La anatomía del inca puede ser representada como más portentosa de lo que realmente habría sido, algo que el mismo Jhonny reconoce hacer, pero los rasgos faciales deberían representarse «tal cual eran», es decir, debe tener un fenotipo andino. Cuando le pregunto sobre qué opina respecto de los dibujos en que los incas salen representados con otras facciones, Jhonny responde:

No estoy mucho de acuerdo porque no, no te.... Voy a entrar en contradicción pero, osea, puedo yo escaparme en la musculatura y todo, pero en los rasgos creo que a todos es lo primero que nos representa. Los rasgos. En la altura, espesor, anchura, eso creo que no está demostrado. Pero en los rasgos sí creo que no debemos perder esa esencia.

¿Por qué crees que no debemos perderlo?

Porque eso es lo que nos identifica a nosotros, porque no creo que un inca sea ñato, así con nariz respingadita no creo, o blancón no creo, no me parece. (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

Tales criterios artísticos que a mi modo de ver también se relacionan con un discurso identitario se reflejarían en sus dibujos de incas. Considero que hay un paralelo importante entre la identificación de los rasgos físicos en el dibujo y la auto identificación de los rasgos físicos y el origen de estos artistas, similar a lo que Fernando señalaba cuando indicaba que los incas de sus primeros dibujos no tenían rasgos andinos. Así, mientras mayor el auto reconocimiento y la auto afirmación, mayor sería el deseo de plasmar a los incas con un fenotipo andino; y mayor la oposición a verlos representados de otra manera.

Revisaré a continuación dos dibujos de Jhonny incluidos en el texto escolar de Ciencias Sociales de Segundo Año de Editorial Norma (2009). Al conversar sobre los dibujos, Jhonny me explicó también el contexto, es decir, las implicancias de haber producido los dibujos para una editorial grande que le habría brindado determinadas pautas para desarrollar el trabajo. Me explayaré sobre los pormenores del proceso de producción en el siguiente acápite, pero basta destacar que debido al marco institucional en el cual se encontraba, Jhonny tenía determinado grado de libertad para desplegar su creatividad, pero no una libertad absoluta. Me comenta todo esto respecto de la primera ilustración de la que conversamos, un dibujo de Manco Cápac y Mama Ocllo saliendo del lago Titicaca.

Por ejemplo ¿cómo era el proceso para hacer el dibujo?, es decir, ¿tú ya estabas chambeando en la editorial?

Sí

¿Digamos estabas como externo o interno en la editorial?

Interno...

¿Estabas en planilla?

Sí. Entonces te dicen: “queremos que representes la leyenda de Manco Cápac y Mama Ocllo, entonces tú tienes que buscar justo el momento exacto” el momento exacto es que están saliendo del agua. De ahí en otros libros hay que están saliendo, tienen más movimiento o tienen otra perspectiva...

Tú podías ponerlos de frente, o podías ponerlos de costado, en perspectiva, ¿tú decidías?

[...] Exacto, lo vi mejor así porque traté, osea, aparte del perfil y la forma..., como se llama, señorial que se ve el inca, lo traté de dibujar así, en primer plano. Poniéndolo así pues ¿no?.

Jhonny recibía para esto determinadas referencias gráficas —imágenes de otras publicaciones o de internet— provistas por el investigador gráfico con el que trabajaba. Estas referencias junto con las imágenes mentales que ya albergaba sobre el episodio mítico de Manco Cápac y Mama Ocllo lo llevan a definir una propuesta visual que incorpore su estilo particular. El resultado fue el siguiente (a la derecha la ilustración original y a la izquierda la ilustración incorporada al texto final):

Imagen 4.15. Manco Cápac y Mama Ocllo – Jhonny Rojas en HGE 2do secundaria, editorial Norma 2009.



Acá, como digo Juan, cada uno trata de adaptar a su estilo. El trabajo que yo vi en esos libros [libros escolares de los 70], porque en los libros tiene otro estilo ¿no? Yo traté de adaptar a mi estilo que yo siempre he manejado es un poco “chapado” mira, un poco “maceta”...

[...] Por ejemplo hablemos un poquito de los detalles, me parece bien interesante.

Es lo que... bueno, lo que he hecho es no sé qué, pero lo que usaba el inca, que es las orejeras, la vincha que tiene otro nombre...

He notado por ejemplo siempre hay un estilo que las orejeras están como colgando de las [vincha]... acá ¿no?

Sí, acá, de una partecita acá de la vincha...

Es como en tu ilustración ¿no? Esto de acá están como colgando y hay una cosa como que está bajando... y la varita como te la imaginas tú?

Bueno eso sí ya, copia nomas de lo que vi en los libros. Es que no... no sé qué varita será, la cosa es que sea de oro y sea algo diferente ¿no? Con la iconografía de un sol, de su padre el sol.

Ahh.... ¿Y la vinchita con las plumitas?

Eso sí, osea casi en la mayoría de las ilustraciones, a veces la vincha adelante, una figura acá [al medio] y las plumas, las plumas de ave que están ahí. Están las pulseras... no había mucho que detallar. (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

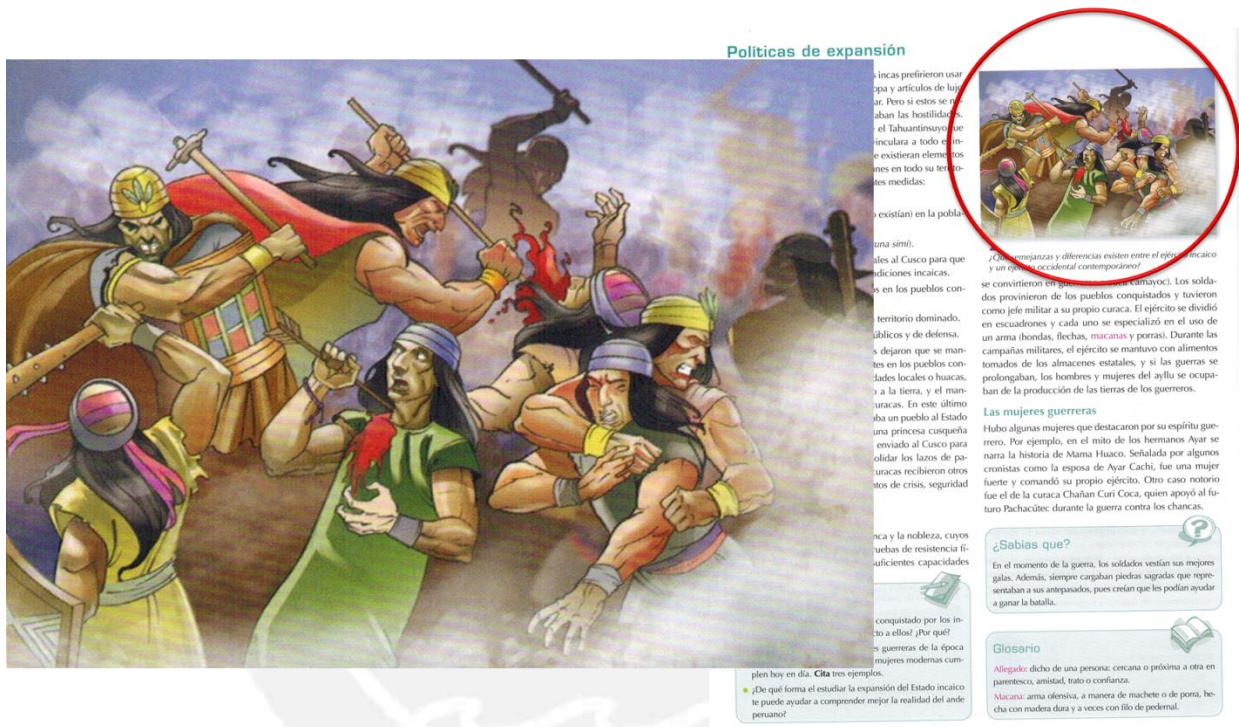
Los motivos que Jhonny destaca en su ilustración son principalmente de dos tipos: la musculatura (son «chapados») y el atuendo. Yo sumaría a esto los rasgos físicos amerindios, que para Jhonny también son imprescindibles en sus dibujos de incas, así como el cabello largo. La musculatura es notoria en el personaje de Manco Cápac —no tanto en el de Mama Ocllo—, en la línea de los personajes de Frazetta y Dionisio Torres que Jhonny señala haber tomado como inspiración. Respecto del atuendo, aparecen las orejeras y la vincha. Las orejeras cuelgan de la vincha, mientras que la propia vincha tiene un adorno en el medio, con dos plumas que emergen. Como bien señala Jhonny, este es un motivo que se reproduce «casi en la mayoría de las ilustraciones», reflejando que sigue aquí un mismo estilo iconográfico de «vincha» muy común en la iconografía del inca popular. A esto se suma la «varita», cuyo remate provino de la pura imaginación del autor «la cosa es que sea de oro y sea algo diferente [...] Con la iconografía de un sol, de su padre el sol.»

Creo que esta combinación de motivos enmarca a la imagen en un lugar intersticial entre la iconografía del inca comic y el inca popular, inclinándose más hacia ésta última, principalmente porque no se trata de una imagen icónica secuencial (propia del comic). La siguiente ilustración también encaja con la iconografía de inca popular, ésta vez mostrando el tema específico del «guerrero inca». Se trata de la forma en que Jhonny imagina la guerra entre incas y chancas. Un primer aspecto que me llamó la atención sobre esta ilustración y que le comenté a Jhonny fue la violencia que expresa la imagen, específicamente la presencia de sangre:

¿Y cómo hiciste por ejemplo con la violencia? Porque bueno es un dibujo violento ¿no? Hay sangre, ¿es para supongo 1ro de secundaria no? Porque en primero de secundaria ven a los incas

En ese aspecto creo que tenía que representar tal y cual era una batalla. Por ejemplo acá es una batalla entre los chancas y los incas. Los chancas eran un pueblo aguerrido, sumamente aguerrido y bárbaro. Con decirte nomas pues que a ellos, para intimidar a las personas creo que cortaban la cabeza, osea eran bien bravos. Entonces para representar esa lucha encarnizada, me imagino yo, tuvo que ser así.

Imagen 4.16. Guerra entre chancas e incas– Jhonny Rojas en HGE 2do secundaria, editorial Norma 2009.



Jhonny plasma su imagen mental de los chancas como «aguerridos y bárbaros» en una ilustración definida por la lucha encarnizada, los rostros furiosos y la muerte. Sin embargo, al mismo tiempo que trata de representar la violencia y la letalidad, encuentro que en su propio imaginario las armas tanto defensivas como ofensivas de incas y chancas no le parecen tan letales. Esta idea se conecta con algo de lo que previamente me había hecho mención y que es sumamente importante para entender su propuesta de representación visual de los incas: la percepción de que el armamento y pertrechos de guerra históricos de los incas —o en todo caso, la forma en que Jhonny imagina estos implementos— no son llamativos y que técnicamente, los guerreros incas «estaban desnudos»:

...bueno, para ser sincero Juan, uno va buscando en los libros, ve las armaduras, ve las armas de tus héroes... y no hay mucho que pintar. Tenemos la porra, que no es mucha cosa, tenemos la honda, la huaraca, el casco todo era de madera, no hay muchas cosas. Entonces a nosotros como ilustradores, porque imaginación nos sobra, tratamos de darle “algo más”, ósea aumentamos unas cositas más, será su oro, su casco; en todo vas a encontrar eso. Son pocos que se ciñen así tal y cual... [...] Porque vemos a nuestros personajes que les falta, está desnudo. Cuando ves a otros héroes pucha que ves a los romanos, ves a los vikingos, pucha que están bien forrados. Tú ves a tu inca, pucha con su palito... Entonces tratamos de suplir eso, ya nosotros nos imaginamos y le ponemos algo más. No sé si estaremos en error pero hacemos eso. La mayoría hacemos eso. (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

El «darle algo más» al dibujo toma entonces un nuevo sentido. No solo se trata de incorporar detalles propios del ilustrador a la imagen, sino más bien, en el caso de los dibujos de incas, una forma o recurso para «corregir» el poco impacto visual de guerreros que no están «bien forrados». Jhonny no obstante se lamenta de no poder usar tanto este recurso en ilustraciones escolares, dado que aquí, a diferencia de los dibujos fantásticos, deben representarse a los incas «tal cual eran», lo cual a su juicio no resulta tan llamativo:

Esto por ejemplo Jhonny [imagen 4.12] Acá son soldados pues. Por ejemplo, tú lo que me decías de la desnudez ¿la ves acá plasmada o no necesariamente?

Sí, osea comparando para una lucha cuerpo a cuerpo, osea para tener un casquito que no te protegía nada y un, bueno... estamos hablando de un escudo de 50x50 chiquito, no cubría nada. No cubría nada la verdad...

Entonces tú crees que representarlos de esta forma, con estas armas que eran las de la época, ¿no es tan llamativo dices tú?

No pues...(Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

Se entiende entonces el interés de Jhonny por elaborar propuestas representativas de los incas, en particular del «inca guerrero» donde se muestre «algo más», que compense la carencia de elementos llamativos en su atuendo y armamento «real». Esto sin embargo no puede hacerlo para textos escolares, ya que según cuenta debe ceñirse a las referencias visuales que le brinda el editor gráfico, las mismas que en teoría son «históricamente correctas». Este imaginario de Jhonny que se manifiesta a través de un discurso artístico revela entonces una paradoja: por un lado se encuentra orgulloso de los incas y le interesa mucho hacerlos visibles a través del dibujo; pero de otro lado, no es al «inca histórico» de su imaginario —precisamente el inca que a su juicio se representa en

los textos escolares— a quien quiere hacer visible, sino a un inca recargado, empoderado, vistoso, «con algo más». De allí que la propuesta visual preferida por Jhonny para representar a los incas sea la del arte fantástico —similar a lo que ocurre con Fernando—, la misma que por ahora solo puede desarrollar en sus proyectos personales. La siguiente ilustración, elaborada alrededor de 2009 es uno de los incas fantásticos creados por Jhonny. Se trata de una imagen que ahora Jhonny emplea como marca personal, habiéndola impreso incluso en sus tarjetas personales:

Imagen 4.17. Perfil Inca– «marca personal» de Jhonny Rojas. 2009.



¿Cuál es tu toque personal acá, el estilo?

El estilo, color... el estilo y el color.

¿Más que los implementos?

Los implementos también en cierta medida, porque... lo único que le he agregado acá es la orejera que le he dado un poco de, bueno oro...

¿Tiene la cara de un animal creo no?

Sí, de un puma. Lo de acá, el resto, tal y cual me he ceñido a como es un inca. Por ejemplo de acá la vincha, eh visto la foto del inti Raymi, porque no tenemos más pues ¿no? Fotos reales no tenemos más. Entonces para dibujar incas, por ejemplo

yo para dibujar los incas, la sombra de esto, veo fotos del inti Raymi. Porque ¿de dónde más podría sacar para sacar estas sombras así realistas? He visto también que tienen esta cosa, la vincha, tienen más cositas. Esta tira que va por acá, me he guiado de eso.

¿Y los ojos blancos no?

Eso, sí, le da como... como súper poderes así. (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

Otra vez, los motivos con los que Jhonny compuso la imagen de Manco Cápac — ilustración insertada dentro de la tradición iconográfica del inca popular— se repiten en ésta «marca personal» y se especifica directamente de donde provienen varios: el Inti Raymi contemporáneo, visto a través de fotografías (similar referencia vimos en Toñito). Adicionalmente hay dos motivos nuevos que difieren de la iconografía del inca popular: el diseño de la orejera y los ojos blancos, luminosos, denotando como el mismo Jhonny dice «súper poderes». Me parece entonces que no se trata de cualquier inca y pregunto por su identidad:

Osea es una especie de personaje inca... es un. ¿Quién es este personaje?

Bueno yo también, como todos tienen su proyecto, es un guerrero inca que lucha contra los... Se podría decir contra los malos de ese tiempo, tenemos varios ¿no sé si has visto el último trabajo que te mandé? Los gigantes de piedra [imagen 4.14] (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

Imagen 4.18. Los gigantes de piedra- Jhonny Rojas, 2010



los gigantes de piedra
Jhonny Rojas 2010

En efecto había visto la imagen, Jhonny me la envió por correo. La ilustración muestra a un inca luchando contra un gigante de piedra, este último de inspiración chavín. Me confirmó entonces que este personaje inca, armado con una especie de hacha gigante — Jhonny coincide en que se trata de un hacha fantástica—, es el personaje de su marca personal. La fantasía se hace marcadamente presente aquí en tanto Jhonny crea a un súper héroe inca realmente llamativo y que denota fortaleza, aun si el arma que usa no es propiamente incaica. La obra de Jhonny me hace pensar entonces en una arista compleja de la representación visual de estos personajes: imaginarlos en el fondo como «poco llamativos», y buscar darles por tanto ese «algo más», elementos que «jalen», atraigan la mirada; posibilitando de paso que nuestro interés y valoración respecto de los incas se incremente. El hacha de este personaje es el mejor reflejo de la tensión entre la forma en que el artista imagina que los incas fueron «realmente», y cómo desea que los demás los vean. En efecto, Jhonny está convencido de que la ilustración es más llamativa si el personaje inca se enfrenta a los enormes gigantes de piedra con un hacha vistosa como la que pone en sus manos, por más que no sea históricamente real. Una porra inca de otro lado, no solo no sería llamativa sino que a su juicio, haría inverosímil la victoria del personaje: «No, con eso no va a ganar ni a rastras» comenta riéndose.

En síntesis, Jhonny desea representar a los incas como personajes fantásticos pero por ahora sólo puedo hacerlo mediante proyectos personales, debido a que no cuenta con canales organizacionales que se lo permitan. Su mirada conoce y maneja las convenciones visuales del Inca popular pero es consciente de que ceñirse estrictamente a las mismas no jala la mirada del público masivo. Otra vez, así como Fernando Mamani, Jhonny sabe que el público quiere ver lo novedoso y llamativo, y que esto requiere transformar visualmente a los Incas en «algo más». Sus dibujos para materiales escolares incorporan éste algo más, pero el autor sabe que el mercado es mucho más grande fuera del ámbito educativo; y que podría verse atraído ante una propuesta visual que «dé en el blanco» del gusto del público masivo.

4.5. El proceso de producción

Hasta aquí he mostrado algunos elementos que están detrás de las propuestas visuales de estos cuatro artistas, pero solo he dado pistas sobre los contextos en los que cada uno ha producido sus ilustraciones. Trataré ahora de sistematizar estos contextos, describir las variables que definieron cada uno y de qué manera incidieron en el trabajo de los

artistas. He dividido el contexto en tres componentes: el contexto simbólico, el contexto material/ tecnológico y el contexto organizacional e institucional.

Contexto simbólico

Por contexto simbólico estoy entendiendo las convenciones que definen el imaginario visual de estos ilustradores sobre aquello que buscan representar en la imagen, es decir, el pasado incaico y los incas. Se trata de entender de qué manera inciden sus prenociones sobre cómo eran físicamente los incas en la forma en que plasman a estos personajes en el dibujo. Según lo mostrado en los acápites anteriores, cada ilustrador maneja determinadas convenciones sobre cómo eran o debían ser los incas en términos físicos. Se trata de un eslabón fundamental del proceso creativo, ya que las imágenes mentales derivadas de estas convenciones no necesariamente se condicen con los dibujos y en algunos casos son enfrentadas por estos. Por ejemplo, hemos visto que en el caso de Jhonny Rojas, éste piensa que los incas reales no eran del todo llamativos y que estaban «desnudos», razón por la cual busca añadirles elementos que jalen la mirada, revirtiendo así a la imagen mental que maneja.

En el siguiente cuadro comparo las miradas de los cuatro ilustradores, señalando cómo ellos ven a los incas, tanto en su aspecto físico, como en su vestimenta:

Cuadro 4.1. Atributos de los incas según las miradas de los cuatro ilustradores.

	Rasgos faciales	Vestimenta e implementos	Valoración general de su aspecto físico
Toñito Ávalos	Con cabello largo y rasgos indeterminados, aunque le comentaron después que hacía a sus incas “muy blancos” por lo cual varió.	Con la vestimenta con que aparecen en el Inti Raymi	Fuertes físicamente
Fernando Mamani	Con cabello corto y de rasgos amerindios	Con la vestimenta y armamento que consigna la evidencia historiográfica, varía según cada nuevo descubrimiento	Fuertes físicamente

Juan Carlos Silva	Con cabello largo y rasgos amerindios, siempre furiosos porque los imagina vengativos frente a los españoles	Con túnica, capa y vincha.	Aguerridos, adustos, siempre en acción
Jhonny Rojas	Con cabello largo y fenotipo amerindio bien definido.	Con la vestimenta con que aparecen en el Inti Raymi	Fuertes y aguerridos

Encuentro que Toñito y Juan Carlos imaginan casi en los mismos términos a un inca como un personaje «fuerte». Juan Carlos añade a esto que siempre ha visualizado a los incas con un rostro adusto, molesto, como furioso. Dice que por eso siempre los dibuja en una posición de acción, con el rictus marcado y el ceño fruncido. «No sé por qué siempre los he imaginado así, como molestos, creo porque los conquistaron, los sometieron entonces están así molestos como para vengarse» dice.

Las valoraciones de Fernando y Jhonny difieren de esta idea del inca como fuerte. Fernando no me especificó una valoración concreta de la imagen mental que tiene de los incas, pero su insistencia en los descubrimientos arqueológicos y en «lo mucho que aún tienen que mostrarnos» reflejan que tiene la idea de un mundo prehispánico visualmente muy rico, que se extrapolaría a los incas. Es el desconocimiento o simplificación de esta riqueza visual lo que preocupa a Fernando, problema que se observaría a su juicio precisamente en aquellas representaciones pictóricas convencionales pero no informadas que insisten en los estereotipos, como por ejemplo el cabello largo. Jhonny en cambio, que ha bebido directamente de las imágenes vigentes en la visualidad popular —o tal vez precisamente por esto mismo— no imagina en términos tan neutrales o abiertos a los incas «reales». Jhonny sí tiene imágenes mentales concretas de los incas, en particular de los guerreros, que a su juicio, —como expliqué en el acápite anterior—no son visualmente tan impactantes y por tanto necesitan de la fantasía, la creatividad del dibujante para resultar apreciables ante el ojo del observador moderno.

Se trata entonces de al menos tres imaginarios visuales sobre los incas que han intervenido en la forma en que los ilustradores los dibujan. Dado que Juan Carlos y Toñito imaginan al inca como fuerte, molesto y/o agresivo, dibujan a incas con estas

características en su cuerpo y rostro. La valoración que Fernando hace de la riqueza visual prehispánica lo llevaría a representar personajes cuyos motivos incas son versiones fantásticas de evidencias históricas; mientras que Jhonny, convencido de que los incas históricos no eran tan impactantes pero deseoso al mismo tiempo de hacerlos visibles, decide modificarlos y darles «algo más» que los haga a su juicio visualmente atractivos. Si bien las miradas de Jhonny y Fernando parten de premisas distintas, al final coinciden en una misma construcción fantástica del Inca.

Creo que como parte de este contexto simbólico también se puede incluir la influencia artística recibida por cada ilustrador. Me refiero con esto a los artistas y trabajos que sirvieron de inspiración a cada uno, en algunos casos llevándolos a la definición de un estilo propio. Se trata de un proceso mimético, de imitar el estilo de otro artista para arribar a uno nuevo. Según Fernando Mamani esto constituye un proceso de acumulación que no solo ocurre en el arte sino también en otras facetas de la vida. En su pensamiento lo nuevo surge de un diálogo con lo viejo:

Viene gente y dice “pero Ronaldinho hace lo mismo que hacía Pele, entonces Pele es mejor” ¡no! simplemente no puede hacerse esa comparación, porque Ronaldinho tiene la ventaja de que ya vio a Pele e hizo cosas nuevas, pero no las hubiera hecho si no hubiera visto a Pele. En la sociedad yo creo que funciona lo mismo, tu lees las cosas que se hicieron antes y si tú te influyes, tu creas nuevas cosas, basado en las cosas que se hicieron antes. Tú creas un teléfono, luego viene alguien y crea un celular, entonces es una acumulación. (Entrevista a Fernando Mamani 02/2015)

Esta idea es parte también del discurso artístico de Jhonny, quien como vimos anteriormente, señaló que todo ilustrador se inspira en otros ilustradores para crear. Es el caso suyo y de otros ilustradores con la obra de Frank Frazetta:

Boris Vallejo es representante peruano, hasta ahorita creo que es el mejor trabajo que se puede hacer en trabajo realista. [...] él es un artista que también trabaja en lienzo. Como Frazetta tiene trabajos así como fisicoculturistas, arte fantástico, personajes así fuertes, mujeres fuertes, justo tiene un trabajo bien bonito de un inca... [...] también, no sé si decirle copiarlo pero también le sigue a Frazetta. Frazetta para nosotros es como la biblia, Frazetta para nosotros es lo máximo (Entrevista a Jhonny Rojas 02/2015)

Esta idea de recoger lo que hicieron otros, pero en particular lo que hicieron ilustradores extranjeros me parece que también es bastante válida para las ilustraciones de incas. No solo porque el estilo de Frazetta haya sido emulado por artistas como Dionisio Torres o el mismo Jhonny, sino porque las mismas ilustraciones de incas realizadas en el extranjero

habrían estado también influenciando el trabajo de los artistas nacionales. Este es el caso por ejemplo de las ilustraciones de Angus McBride para Osprey, a las que ya hice mención al hablar del Inca historiográfico (pág. 113. Ver imágenes 242-243 del corpus). Toñito refiere que al navegar en la web dio con estas imágenes, aunque no sabía de la fuente original. Es de aquí por ejemplo que sacó el casco con cresta de plumas que hoy incorpora a algunos de sus dibujos de guerreros incas.

Por medio del buscador google, hoy podemos encontrar las dos ilustraciones de McBride circulando libremente en la web, aunque en la mayoría de casos dissociadas del texto del cual forman parte. Asumo que de esta forma fue como Toñito dio a parar con ella. En este caso se trata de incas propios de la tradición del Inca historiográfico, algo afirmado por la intencionalidad científico/ estética de una publicación como “Osprey Warriors” que enfatiza la “rigurosidad histórica” de sus ilustraciones como sello distintivo de la marca. Esto no quita evidentemente que la imagen pueda proporcionar motivos para incas insertados en la iconografía del Inca popular, como los que dibuja Toñito. Asistimos así a un interesante y tal vez inconsciente dialogo entre tradiciones iconográficas distintas, pero también entre lugares de producción de la imagen muy distantes —El Reino Unido y Perú— que reflejan la fluidez con la que ocurren los procesos miméticos en la visualidad. Se podría decir que los incas imaginados por artistas británicos —para lo cual probablemente también vieron previamente representaciones visuales peruanas de los incas—, terminan alimentando la imaginación de artistas peruanos quienes a su vez generan nuevas creaciones que al tener mayor capacidad para circular en la virtualidad, estimularán a su vez la imaginación de futuros artistas tanto locales como internacionales.

El conjunto de referentes visuales y/o fuentes de inspiración de cada ilustrador, incorporados en la técnica de cada uno a través de estos procesos miméticos, compone parte del bagaje simbólico desplegado durante el desarrollo de su trabajo artístico. Así, cuando estos ilustradores dibujan un inca, convergen la forma en que han aprendido a ver e imaginar a los incas junto con los referentes artísticos locales o foráneos sobre los cuales han desarrollado sus estilos particulares.

Contexto material o tecnológico

Para producir sus imágenes, los ilustradores me contaron que en su mayoría recurren a la tableta digital o sino a una combinación entre el método tradicional de dibujo en papel y el acabado en la computadora. El tablero o tableta digital es un dispositivo compuesto

principalmente por una pantalla táctil en donde se puede directamente dibujar y pintar, resultando en un acabado que al ser llevado a la imprenta no pierde en la intensidad de los colores. Se trata también de una forma más rápida de pintar, una vez que se domina, por lo cual es la herramienta por excelencia cuando el ilustrador está trabajando a presión, como ocurrió en algunas experiencias de los entrevistados.

Jhonny es quien mejor relata la transición de la técnica del dibujo tradicional en papel a la era del tablero digital:

Anteriormente lo que nosotros trabajábamos era en papel, lápiz, tinta china, así trabajábamos. Y ese tu original, lo conservabas, lo guardabas y al final tenías pues como un archivo. Actualmente trabajamos con la tableta digital y ya tenemos...

¿Ya es puro bolígrafo digital?

...ya es poco. Por ejemplo yo ya no trabajo con lo que es este... papel. Todo lo trabajo ya en la tableta. Dibujo en la tableta y ya pues el archivo ya se guarda en la memoria de la computadora. Son casos, excepciones que he traído acá que ya conservo. Bueno ya con tiempo eso envejece. Han cambiado las cosas... pucha

¿La técnica no?

Un punto es porque, osea, el tiempo que te piden es así al toque. Las cosas te dicen "ya, quiero para tal día". Entonces tú al querer dibujarlo como tú quieres es el gusto ¿no? es como amasar, este... que te digo, algo que quieres hacer, es algo bien hermoso. Pero por el tiempo lastimosamente tienes que dejar eso y a la tableta, dibujar rápido y pintarlo rápido para entregar. Lastimosamente eso se ha perdido bastante

Otra técnica usada sobretodo antes de la tableta digital era el pintado directamente en papel por medio de pintura acrílica o acuarela, técnica cuyo acabado es visible todavía en las imágenes de varias láminas escolares de la empresa Huascarán¹⁶⁶. Toñito describe en detalle cómo se realizaban las láminas cuando trabajaba con Martínez:

..Uno a mano se tomaba su tiempo

¿Era una pintura en acuarela no?

Se mezclaban los colores, se manchaban las manos... Sí, acuarela y tempera profesional. Martinez usaba a veces aerógrafo

Asu ¿y de que dimensiones era maso menos?

¹⁶⁶ Revisamos junto con Toñito mi recopilación de láminas Huascarán, Maryland y Chikipedia. Al revisar las de la primera empresa, Toñito notó que varias de éstas provienen de la década de los 80, es decir, son pinturas originales en Acuarela de tiempos de su maestro, aunque retocadas digitalmente. Esto revelaría que la empresa emplea material de hace varios años actualizando básicamente el color.

Cuando eran retratos grandes para posters de colegio. Para laminas era otro tamaño, mitad de A4 o una A4 pero horizontal. La mitad era para una escena y si es más compleja, una A4

Osea para una escena chiquita como las que se ven en esa lamina anterior se pintaba en realidad en tamaño A4?

Así es, porque se escanea y entonces se reduce más el tamaño y la calidad mejora y entra en la lámina. A veces los retratos se hacen en una A4, por ejemplo 4 o 5 retratos en una A4 [...] hacíamos con temperas de marca Pelikan o Talens, osea profesionales, no de colegio y los pinceles también eran profesionales...de marca Winsor and Newton. Con eso damos maquillaje a los incas

Para Toñito la técnica del pintado con acuarela no sólo es artísticamente más llamativa sino que además le resulta nostálgica, dado que la empleaba en los tiempos que trabajó con Jorge Martínez. También me mostró imágenes de ésta técnica en la práctica, respecto de un trabajo sobre incas solicitado por un cliente el año 2007. Este cliente solicitó al artista una ilustración grande donde aparezca el enfrentamiento entre incas y españoles, específicamente entre las fuerzas de Francisco Pizarro y de Manco Inca para un proyecto animado. El proyecto buscaba desarrollar una película de animación tradicional sobre la resistencia de Manco Inca aunque a las finales se interrumpió. Toñito recuerda que:

Lo que pasa es que el cliente quería hacer una película animada con personajes pintados a mano, cosa que parecía imposible así que este fue una escena para que la cámara haga un paneo por toda la imagen. Luego hice un par de escenas, pero luego se postergó el proyecto....recuerdo q continuó con otros artistas pero ni idea, no pasó nada creo

La elaboración de este dibujo ha quedado documentada en su blog personal, donde muestra fotografías del proceso de dibujo y pintura, desde el inicio. A continuación una de las fotografías donde se ve el dibujo aún en proceso. Aquí, se aprecia que el dibujo se realizó en una mesa de trabajo especializada, con el uso de pintura acrílica (en su blog, Toñito refiere que fue su primer trabajo con acrílicos) y de referencias visuales, en este caso de fotografías. Son un conjunto de varias pequeñas fotografías panorámicas impresas en papel que el autor usó como apoyo visual al dibujar el paisaje de fondo del dibujo:

Imagen 4.19. “avance de ilustración de guerra entre incas y españoles” – Fotografía del 2007. Archivo de Toñito Ávalos



Finalmente, la ilustración quedó de la siguiente manera. Se aprecia a un lado a las fuerzas incaicas y en el otro a las huestes españolas. La intencionalidad del autor al decidir elaborar su dibujo de esta forma (como dos polos) fue la de mostrar el contraste entre dos mundos opuestos que están a punto de enfrentarse:

Imagen 4.20. “guerra entre incas y españoles” – archivo de Toñito Ávalos



En cuanto a la pintura digital, Jhonny Rojas explicó que se trata de una técnica muy común ya que les brinda a las imágenes cierto aspecto «moderno». Para las editoriales hoy en día sería mandatorio el uso de ésta técnica:

Como cada editorial trata de ceñirse al nuevo estilo, a lo que es colores digitales vivos. Antes no pues, antes los libros se escaneaban, se limpiaba pero no

quedaba igual. En cambio acá los colores van a quedar, tal cual lo estas pintando van a quedar en el libro. Más puro, más vivo, y eso para ellos es llamar la atención en los niños, por los colores.

No obstante, Jhonny al igual que Toñito, lamenta que hoy en día la técnica tradicional haya caído en desuso, ya que el dibujo y pintura en papel eran para él muy hermosos. En opinión de Toñito, el dibujo digital conlleva también el riesgo de invisibilizar al artista: «cuando hace digital, ya se pierde más la identidad. Solo el dibujo generalmente identifica al autor, más que el color [...] se perdió lo tradicional, porque las empresas quieren más agilidad y rapidez». Estas opiniones reflejan que los artistas no solo son usuarios pasivos de sus instrumentos de trabajo sino que también los problematizan, entienden que en tanto medios directos de expresión artística, brindan posibilidades pero también limitaciones no solo a su creatividad sino al propio control que pueden tener sobre la imagen una vez producida. Las menciones a las empresas que incentivan el uso de estas nuevas técnicas por su rapidez son importantes también, ya que revelan el otro nivel contextual que incide en la producción artística de los entrevistados, el del marco organizacional en el que se han producido sus imágenes de incas.

Contexto organizacional e institucional

Los cuatro ilustradores a quienes entrevisté trabajan hoy en día como independientes, pero por la naturaleza de su trabajo tienen un constante contacto con el mundo editorial. Los cuatro además cuentan con la experiencia de haber sido anteriormente empleados de empresas editoriales o de otro tipo de empresas vinculadas a este mundo, lo cual los ha hecho conocer con mayor cercanía parte del funcionamiento interno de tales organizaciones. En suma, sean —o hayan sido— internos o externos a estas empresas, el marco organizacional e institucional del mundo editorial ha intervenido también en diversos grados en el proceso de producción de sus obras, insertando su trabajo dentro de mecanismos de control y vigilancia institucionalizados. Este contexto organizacional e institucional es también parte importante del proceso productivo de las imágenes de incas.

Cada autor tiene experiencias distintas de su relación con el mundo editorial en el marco de la producción de imágenes de incas. Toñito por ejemplo me ha descrito las diferencias entre los tres principales espacios donde laboró y realizó imágenes de incas: el estudio de Jorge Martínez (haciendo imágenes para láminas Huascarán), Maryland y Chikipedia

Respecto del primer espacio, Toñito menciona a un actor: el diseñador gráfico, el cual era quien se encaraba de manipular la imagen una vez terminada, ubicándola en la lámina:

¿Entonces el dibujo original de los 14 incas era maso menos del tamaño de la lámina actual?

Una vez para hacer incas, hacía en una A4 ,6 dibujos hacia 6 recuadros y en ellos se dibujan las caras

Ah ok, entonces para los 12, los 14 incas, eran 2 hojas maso menos...

Claro, más o menos y eran en cartulina Canson. Se recortaba en A4, mira primero cortábamos la cartulina en A4 y ahí mismo se dibuja y encima se da color con la acuarela o tempera; y luego se lo damos al vago del diseñador q se la lleva fácil. Este solo lo escanea y lo coloca en la lámina, pero claro que a veces le da su ajuste de color o recorta los bordes para poner otro fondo u otro cielo. Todo era hecho con pincel y a mano

Osea que el diseñador por las puras nomas jaja

Aunque Toñito califica al diseñador como «vago» en tono de broma, lo cierto es que su trabajo era el que daba forma finalmente a la lámina, usando las ilustraciones como insumo. La capacidad de este actor para manipular la imagen indicaría que contaba con mayor poder de decisión que el ilustrador, ubicándose por encima del mismo en la cadena formal de mando. Así, el ilustrador sólo hacía la imagen pero no podía decidir cómo ponerla ni con qué texto acompañarla. Esto queda más claro en la experiencia de Toñito en Maryland, donde a diferencia de Huascarán sí trabajó directamente. Aquí explica el control que ejercía el diagramador sobre la producción de las láminas, quien era quien decidía como iría la imagen y otro componente indispensable de estos materiales, el texto:

Oye me parece muy interesante como se organizaban para esto. Es decir, ¿tú les pasabas el dibujo original y ellos ya lo ponían donde querían en la lámina?

No, eso era con la idea del diagramador

Osea, ¿tú entregabas el dibujo y cómo lo usaran ya era su problema de ellos?

Osea, el diagramador averiguaba qué tema hacer. Por ejemplo “agricultura de los incas”, y entonces buscaba y tenía la info. De ahí hacia su boceto de la lámina, generalmente de 6 escenas. Ahí ya va viendo qué cosas meter y en qué orden

Osea era su criterio

Claro y los diseñadores e ilustradores hacíamos en base a ello

¿Y el texto escrito atrás? ¿era también otro proveedor y el diseñador ya lo acomodaba?

Claro, eso lo escribía el mismo diagramador. Era su chamba y nosotros leíamos eso también para ilustrarlo

[...] entonces, tú no metías nada al texto

No, nada que ver lo hacía el diagramador

La autoridad del diagramador se ve reforzada a mi modo de ver por el control del texto. Los ilustradores aparecen en el relato de Toñito como proveedores, casi tan igual como quienes proveen el texto, a menos que este sea escrito por el propio diagramador. Se trata de una división del trabajo que a primera vista no le ofrece al ilustrador mayor libertad de acción o control sobre su imagen, más que la libertad creativa al momento de pintar. Jhonny Rojas sugiere que esto sería una constante en el mundo editorial y parte de una condición contractual: todo lo producido en la empresa le pertenece a la empresa. Para decirlo en un lenguaje marxista, las imágenes producidas por estos artistas terminan enajenadas y apropiadas por quien controla los medios de producción. Por ello, es ilegal que los creadores que se queden con alguna de éstas.

Jhonny incluso indica que durante la misma etapa del dibujo no existe tanta libertad como en tiempos de los ilustradores clásicos como Dionisio Torres. Siguiendo su testimonio, se desprende que la organización a través de sus agentes —en este caso los editores— tiene mecanismos para dirigir la forma en que deben aparecer representados los temas realizados por el ilustrador. En este caso, significa que el marco organizativo e institucional determina cómo deben ser y aparecer los incas en las imágenes:

« Antiguamente como nos contaba Dionisio Torres él tenía la amplia libertad de dibujarlo en la posición que quiera. Bueno le daban pues se dice, le daban algunos alcances. [...] Ahora no pues, ahora ya la... los editores osea, te dicen cómo tiene que estar, si el inca tiene que estar sonriendo o no sonriendo, y cuantas personas ya... osea te establecen como es que tiene que ser la imagen.

La figura del «editor» es importante aquí, ya que en el caso de Jhonny es la persona de autoridad que vigilaba su trabajo. Me aclara después que hacía referencia al jefe de diseño gráfico, en su caso una joven con la que dice que no tenía mayores problemas. De ésta diseñadora era finalmente de quien dependía el visto bueno de su trabajo. Junto con este personaje también actuaba el investigador gráfico, quien proporcionaba las imágenes de referencia para que Jhonny pudiera dibujar:

¿Quién te supervisaba en ese proceso? ¿Quién te decía “va” o “no va”?

Tenía este... un investigador grafico o sino era el jefe de diseño, que revisaba todos los dibujos.

¿Investigador gráfico?

Sí, ellos son los que se dedican a investigar las fotos, te pasan, esto te puede ayudar como referencia; y también los jefes de diseño. Ellos son los que tienen la última palabra. Ellos te corrigen desde el boceto hasta el pintado.

[...] Toñito ponte me decía cuando hablábamos de las láminas escolares, son distintas ¿no? Pero él me decía que los diagramadores son los que tenían al final la última palabra porque él entregaba su dibujo, y ellos son los que ponían el dibujo de acuerdo a su criterio. Entonces una vez que entregaba el dibujo ya no le pertenecía...

En cada uno, es diferente mercado. Por ejemplo Norma, que es una empresa española, te dan amplia libertad de trabajar, de exponer lo que tú quieres dibujar y no hay mucho cambio que digamos. Los cambios suceden para editoriales peruanas. Entre peruanos ahí si te sacan. “que por qué este color, que por qué esto”... los peruanos para buscarte la sinrazón, somos exquisitos.

[...]Entonces tu chamba termina cuando hiciste el dibujo y ahí pasa...

Claro de ahí pasa a los ilustradores. Como dice Toñito, en algunas ocasiones tienes que pelearte con el diagramador, pero en mi caso no era así.

Pero el poder de finalmente decidir cómo iba la imagen, de qué manera se presenta, era estas personas ¿no?

Sí, la jefa o jefe de área de diseño. Ella es la que daba el último visto bueno.

En suma, se trata de un marco institucional que ejercía un control indirecto sobre el trabajo de los artistas, control que si bien no era del todo apremiante, lograba exitosamente que las ilustraciones salgan como la empresa lo deseaba. Esto refleja que el marco institucional de estas empresas sí establece parámetros para sus productos y ejerce un control efectivo sobre la imagen. Respecto de las imágenes de incas, los testimonios de los ilustradores sugieren que las empresas prefieren difundir la iconografía del inca popular, orientando sus esfuerzos de control del trabajo del artista con este fin.

Este hallazgo revela que el artista se encuentra en la encrucijada entre su deseo de desplegar su creatividad y su propia propuesta visual sobre los incas y de otro lado satisfacer los cánones representativos que establece la organización, la cual es quien finalmente paga. Esto no solo compete a las editoriales sino a otro tipo de organizaciones privadas que podrían llevar a cabo proyectos visuales sobre los incas, tales como las productoras audiovisuales. Así Fernando considera que a pesar de su «purismo» es consciente de que una propuesta audiovisual de los incas —una animación o película por ejemplo— debería adaptarse primero a los cánones de la visualidad comercial, para

generar algo exitoso que dé lugar luego a propuestas más arriesgadas o alternativas, como por ejemplo la de su personaje Khapay:

«Hay una realidad y es que afuera, no se conoce nada de incas. Si quieres algo comercial tienes que hacer algo que no es inca. Para lo mío primero se necesitaba algo exitoso para juntar capital y luego lanzarlo» (entrevista a Fernando Mamani)

4.6. Patrones de circulación

Reconozco que los límites de mi investigación no me han permitido explorar directamente un espacio de circulación de la imagen que a mi modo de ver es clave para entender parte de la producción visual que analizo: la escuela. En este espacio se podría apreciar in situ el «uso» que se da las láminas o a las imágenes de incas en texto escolar por parte de usuarios tales como alumnos y docentes¹⁶⁷. Sin embargo, fuera de esta limitación, mi aproximación ha podido dar cuenta de determinados patrones o «modalidades» en que se propicia y se intenta controlar la circulación de las imágenes. Estos patrones son los siguientes: la auto organización colectiva de los ilustradores, la construcción de marcas personales y la presencia en espacios urbanos que congregan a ilustradores.

La auto organización colectiva de los ilustradores

En cuanto a lo primero, he encontrado principalmente dos formas de auto organización entre los ilustradores, las cuales pueden darse al unísono ya que son complementarias: la creación de fanzines y la conformación de grupos de ilustradores. Los fanzines son publicaciones de bajo costo, reproducidas por medio del fotocopiado donde un conjunto de ilustradores muestra parte de su trabajo. Según Fernando Mamani, el fanzine es el primer paso para la creación de un circuito del comic local, siendo el segundo paso la aparición de revistas especializadas de comic. No obstante, Fernando se lamenta que todavía en el Perú no se ha visto este despegue, por lo que los fanzines son la norma aunque en su mayoría no constituyen productos visuales estandarizados. Jhonny Rojas considera el fanzine no solo como un elemento primordial para la circulación de proyectos personales y también la promoción personal, sino también como una defensa frente a la piratería, un problema que a su juicio es muy común en el medio. Para Jhonny, el fanzine es la estrategia que permite hacer frente a este problema sin que el artista tenga que

¹⁶⁷ En su tesis de maestría, Jose Luis Rosales llega a explorar este uso de material visual en colegios — referido a las imágenes de Grau y Túpac Amaru—, aunque entendiendo a los docentes como «productores» y no solo como agentes que circulan la imagen. Sus hallazgos sin embargo me permiten complementar la forma en que algunos de los artistas entrevistados perciben su trabajo en tanto material escolar.

resignarse a esconder su producción visual del público o retirarla cuando ya está en circulación:

...Para que a nosotros no nos pirateen nuestros trabajos hacemos fanzines. Fanzines son pequeños trabajos que te digo... fotocopiados. Al que piratea no lo sale a cuenta porque es casi pan con pan, pero el que lo hace, el que saca eso no va a ganar mucho pero tampoco va a perder mucho. Esa es la única arma que tenemos contra la piratería. Y la verdad te piratean al toque, yo tengo varios trabajos que son así como has visto el logo, tengo para polos de la U, Alianza, que así nomás no lo saco porque me falta presupuesto para sacarlo. (Entrevista a Jhonny Rojas 03/2015)

El problema de la piratería es que significa una circulación descontrolada de la imagen, en la que el artista no recibe el más mínimo crédito. Esto lleva naturalmente al ilustrador a un dilema entre el deseo de que su imagen circule y el temor a perder del todo sus derechos sobre la misma, en especial el reconocimiento de que ésta vino de su pluma. Siguiendo lo que plantea Appadurai sobre la vida social de los objetos, parece que los artistas saben que su ilustración, una vez publicada y suelta al espacio social puede fácilmente ser convertida por otros como mercancía. Esto no les fastidia siempre y cuando se reconozca al menos la autoría inicial, incluso si esto significa no recibir una paga por derechos de autor. El fanzine satisface esta necesidad de reconocimiento, aun si económicamente no resulta lucrativo.

La otra estrategia de auto organización entre los ilustradores es la conformación de grupos de ilustradores. Puedo afirmar al respecto que existe un circuito bastante interconectado de ilustradores en la ciudad de Lima, con alcances al resto del país. Este circuito estaría dominado por las producciones visuales de ficción basadas en personajes o héroes de fantasía en línea con las tendencias del comic y en general de las ilustraciones a nivel mundial. En ese sentido, como bien lo remarca Jhonny Rojas, las producciones visuales sobre los incas son un conjunto reducido aunque visible —según cuenta, debido al gran esfuerzo y obstinación de quienes las producen— de este gran conjunto de producciones.

Juan Carlos Silva es quien más información proporcionó respecto de los círculos de ilustradores. Me cuenta que en un inicio formó parte del llamado «Club Nazca», un grupo pionero de ilustradores peruanos en el cual los dibujantes compartían sus propuestas y también oportunidades de trabajo. Las rencillas internas sin embargo no habrían sido ajenas a este grupo, razón por la cual Juan Carlos se habría alejado. Según comenta, el

ámbito de los ilustradores así como muchos otros espacios no está exento de envidias y desencuentros. Así, Juan Carlos relata que los principales problemas que encaran los ilustradores al conformar estos círculos o grupos son dos: la posibilidad de perder trabajos que luego son acaparados por otros colegas; y/o de ser plagiados o pirateados. Respecto a esta segunda idea, nadie me ha llegado a contar un caso específico de plagio dentro de un ciclo de ilustradores, por lo cual si bien existe la posibilidad de que esto ocurra, no puedo confirmarlo. No obstante, una de las funciones de estos espacios es precisamente prevenir tal práctica, en particular cuando proviene de gente de a pie que se apropia de las imágenes para usos públicos o privados.

El círculo específico al que más me he podido acercar es el que encabeza Toñito Ávalos, la Asociación Artistas Gráficos Perú (AAGP). Se trata de un grupo principalmente virtual que cuenta con Facebook, twitter, Gmail y una página web con dominio «.com», es decir, con un dominio propio que debe pagarse mensualmente y que es aportado por los miembros de la comunidad. AAGP se denomina una «comunidad de ilustradores, dibujantes, diseñadores y artistas del Perú» donde los integrantes pueden compartir sus trabajos y eventualmente coordinar encuentros colectivos, concursos y participación en ferias y otros eventos donde pueden difundir su arte al público.¹⁶⁸

Se trata por tanto de un espacio de confraternidad pero también de proyección laboral. De acuerdo a lo conversado con Toñito, la asociación estaría creciendo y encontrando espacios de sinergia con instituciones que promueven el diseño gráfico o carreras afines. Es así, por ejemplo, que la asociación desarrolló su primera conferencia general el 11 de octubre del 2014, en asociación con la carrera de diseño gráfico del instituto IDAT. A continuación el afiche donde se promocionó el evento.

¹⁶⁸ Su dirección web es: <http://www.artistasgraficosdelperu.com/>, aunque tienen mayor actividad por su cuenta Facebook la cual es abierta: <https://es-la.facebook.com/artistasgraficosperu>

Imagen 4.21. Afiche publicitario de la reunión general de AAGP



¿Cómo se relaciona este patrón auto organizativo con las imágenes de incas? Como Toñito y Jhonny mencionan, los incas son un tema específico que despierta el interés de algunos pero no de todos los ilustradores de éste o de otros círculos. Sin embargo, la ventaja de la organización reside en su capacidad para convocar y estimular precisamente a este sector específico de ilustradores que puede tener un interés en dibujar incas, generando un espacio para la producción y circulación de su creatividad. Un buen ejemplo de esto es el concurso interno realizado en Junio del 2014 en la página de Facebook de la AAGP, donde se convocó a los miembros del grupo a ilustrar a un guerrero Inca. El llamado «Reto Junio: guerreros prehispánicos del Perú» estimuló a los participantes a postear sus propias representaciones de un guerrero inca, bajo la condición de que se tratara de una creación original, ya sea hecha para el concurso o antes, pero que previamente no haya sido publicada. El mismo Toñito me refirió que la finalidad del concurso era incentivar la camaradería con una temática que era de interés para todos, por ser peruanos. Los resultados del concurso se plasmaron en la siguiente página de Facebook:

Imagen 4.22. Página de Facebook de AAGP – Reto Junio de Guerreros prehispánicos del Perú.

facebook Registrarte

Correo o teléfono Contraseña Entrar

No cerrar sesión [¿Has olvidado tu contraseña?](#)

RETO JUNIO: GUERREROS PREHISPÁNICOS DEL PERÚ

De Artistas Gráficos Perú · Actualizado hace más de un año

Nuevo reto de Junio con un interesante tema, que ha sido escogido por mayoría por los miembros de nuestro grupo Facebook

BASES:

- 1- Podrán participar artistas de cualquier edad de nacionalidad peruana residentes en el país, sean miembros o no de nuestro grupo Facebook (Colectivo Kiwicha)
- 2- Los autores pueden participar enviando sus ilustraciones al: colectivokiwicha@gmail.com o mediante un mensaje a nuestro inbox. Pueden enviar con su nombre artístico, nombre real o seudónimo y enlace de su web o blog (opcional). En caso de ser miembros del grupo Facebook, pueden participar también subiendo su arte en el grupo mencionado, automáticamente estará participando.
- 3- El tema consiste en una ilustración sobre "Guerreros Prehispánicos del Perú" siempre y cuando sea obra inédita y que no se haya ilustrado en una ocasión anterior. Se entiende que los guerreros tienen que pertenecer a alguna cultura anterior a la llegada de los españoles
- 4- Queda abierta la convocatoria a partir de su fecha de publicación (4 de Junio 2013) hasta las 12:00 horas del día 1 de Julio 2013. NO HAY PRÓRROGA
- 5- Las publicaciones se irán subiendo a una carpeta del fan page de Artistas Gráficos Peru (nuestro fan page oficial): <https://www.facebook.com/artistasgraficosperu>. Las mismas se publicarán por orden de llegada con el nombre del autor. Los miembros del grupo facebook Colectivo Kiwicha pueden publicar en el grupo facebook, participando de manera automática en el concurso
- 6- El ganador se definirá por elección del jurado integrado por los organizadores del Colectivo Kiwicha y un grupo de artistas calificados
- 7- El plazo para la votación del jurado es del día 2 de Julio hasta el 5 de Julio del año en curso
- 8- El premio consistirá en un destaque en la cabecera del grupo Facebook, Fan Page y un post en nuestra web con los respectivos enlaces de la página web del ganador y sus datos de contacto.

IO: GUERREROS PREHISP

- Técnica libre
- Inicio del reto: 4 de Ju
- Plazo: 1 de Julio
- Ganador elegido por jurado
- Plazo de votación: 2 de Julio al 5 de Jun

[/artistasgraficosperu](https://www.facebook.com/artistasgraficosperu)

Las varias propuestas que circularon están enmarcadas principalmente en el Inca popular y el Inca fantástico, aunque varias imágenes no eran específicamente de incas. Por ejemplo, de las imágenes que se alcanza a ver en la captura de pantalla, se puede decir que los incas de los dibujos 1, 3 y 4 son Incas fantásticos. El personaje de la imagen 5 es un Inca popular aunque se corresponde también con la iconografía del inca historiográfico (de hecho parece estar basado directamente de los dibujos de Angus McBride). Distinto es el caso de las imágenes 2 y 6 que a simple vista parecen no encajar del todo en ninguna de las tradiciones iconográfica, aunque incluyen motivos del Inca popular. Por ejemplo, en el caso de la imagen 2 el personaje no es un inca —viste una camiseta peruana— pero porta una versión popular del hacha cetro inca. La imagen 6 podría acercarse a la iconografía del Inca fantástico aunque se acerca más a una representación abstracta.

Eventualmente, el ganador del concurso fue el participante Jorge Luis Pérez Dávila, con un dibujo de un guerrero Moche acompañado de un perro peruano sin pelo.

Imagen 4.23. «Guerrero moche» de Jorge Luis Pérez Dávila – Reto Junio de Guerreros prehispánicos del Perú en página de Facebook de AAGP



Artistas Gráficos Perú
27 de junio de 2013 ·

Ilustración de Jorge Luis Pérez Dávila para el reto "Guerreros Prehispánicos del Perú" #artistasgraficosperu
El jurado elegirá al ganador

- A Cayo Yafac, Karba Arttak, Josué Macías y 24 personas más les gusta esto. Mejores comentarios ▾
- Karba Arttak** sin palabras
1 · 1 de Julio de 2013 a la(s) 21:21
- Cayo Yafac** ta que bravo!
2 de Julio de 2013 a la(s) 19:46
- Josué Macías** Espectacular.
1 de Julio de 2013 a la(s) 19:56
- Maikol Rivera Saccaco** El Perú realmente tiene talento y tiene historia...
27 de junio de 2013 a la(s) 19:22

En suma, la existencia de la página de Facebook de AAGP, a través de la cual se realizó el concurso, refleja que se trata de un espacio primordial para la congregación del grupo en la virtualidad. Es en este tipo de espacios virtuales que los ilustradores disponen de un circuito importante para difundir su trabajo. Debido a la dispersión de las imágenes en la red no me queda claro si estos espacios solo generan una circulación entre los ilustradores y sus conocidos, sin llegar a tener mayor presencia en el espacio público general; o si más bien pueden trascender a otro público externo a los ilustradores. No obstante, es posible considerar la segunda opción debido al efecto rebote de la visualidad en la web.

La construcción de marcas personales

Los artistas también recurren crecientemente a la construcción de marcas personales para asociar sus obras con sus nombres y con determinado estilo. En el afiche de la conferencia general de AAGP (Imagen 4.21) podía verse un indicio de esto: el logo de Toñito Ávalos —la caricatura de un lapicero— entre los auspiciadores del evento. En efecto, Toñito ha convertido su nombre en una marca personal que también hace circular por medio de tarjetas personales, como la que me entregó el día que lo conocí en persona en una feria de ilustradores. Otros auspiciadores también son artistas o «artistas marcas» que forman parte o trabajan en sinergia junto a la organización. Juan Carlos Silva también han logrado hacerse de un lugar en la escena de los ilustradores, convirtiendo su apellido en un logotipo que ahora plasma en todos sus dibujos. Para Juan Carlos el ilustrador debe hacerse de este espacio por el mismo y no resulta una labor fácil. Sus libros publicados son por ello una fuente de orgullo para él y los usa como carta de presentación.

Fernando por su parte no ha creado un logotipo aunque sí se presenta en el mundo virtual bajo el seudónimo «Fer» —su blog de hecho se titula «Planetafer»—. Creo además que su discurso de la identidad vinculada al arte es una forma de distintivo personal, es aquello que Fernando enfatiza para promocionarse como artista y por tanto podría considerarse como su marca personal aunque no tenga un logotipo que la represente:

«me hubiera gustado que fueras ilustrador para que después de la conversación entiendas la idea, y empieces a hacer tus propios proyectos pero con esta mirada de la identidad, que influye en tu trabajo. A mí como artista me influye, el que yo sepa quién soy influye en mi trabajo. Porque de alguna forma creo que cuando ven mi trabajo ve algo que es de mí, que es de acá. No es comic, no hago comic, no hago manga, a pesar que por trabajo hice algo parecido, con algo mío... pero si es proyecto personal lo hago a mi manera [a los dibujantes jóvenes] yo sé que les molestaría que les digan algo así [sobre la identidad], porque dirían “pero yo no necesito eso para ser un buen dibujante”, claro. Para ser un buen dibujante no necesitas este, conocer el pasado de tu país. No necesitas. Pero si quieres ser único, una forma de ser único es que tengas identidad. Porque esa identidad va a influir en tu trabajo y ese trabajo va a tener sabor a este lugar, y no de una forma

superficial como te hablaba de cuando era adolescente. (Entrevista a Fernando Mamani)

Ya mencionamos también el caso de Jhonny Rojas y su marca personal, representada en la ilustración de un inca. En su caso, la marca le habría permitido ser reconocido entre los ilustradores como un «dibujante de incas», a pesar de que Jhonny no interactúa mucho.

No sé hasta qué punto la marca personal que han creado los ilustradores incide en la mayor o menor cantidad de trabajos que consiguen—recordemos que trabajan como *freelancers*—, pero me parece sugerente que a todos les interese de cierta forma «estar visibles», difundiendo por ejemplo sus trabajos en la red. Este manejo de la identidad en espacios virtuales implica por ejemplo que los artistas decidan incluir, resaltar o sacar determinado contenido, para transmitir así una forma de ser en la virtualidad. Para ello se valen de sus cuentas de Facebook, sus blogs y su participación en las redes virtuales a las que pertenecen.

Presencia en espacios urbanos que visibilizan a los ilustradores.

Un tercer patrón de circulación se da a través de la presencia de los ilustradores en ciertos espacios estratégicos de la ciudad, en donde pueden difundir físicamente sus creaciones. Estos espacios pueden ser permanentes, tales como tiendas, galerías o calles donde se venden comics; o transitorios como las ferias de ilustradores o eventos de dibujo en vivo. Este segundo grupo de espacios —el de las ferias— es bastante amplio y puede darse incluso en lugares que formalmente no tienen mayor relación con el arte, como por ejemplo en centros comerciales.

Los espacios permanentes de los que he tenido referencia son librerías, como por ejemplo la librería Contracultura ubicada en Miraflores. Según Juan Carlos Silva este espacio y el de otras librerías en la avenida Larco dan cabida a fanzines y comics que en otros circuitos tal vez no podría difundirse, dado que en Miraflores y distritos circundantes existe un público muy activo que consume estos productos visuales:

¿Qué público consume más estos comics?

El mismo público que hace fanzines, que va a contracultura de Larco... aquí hay un circuito de gente que lee comic o que van a convenciones de historietas. Hay un público.

¿Y es a nivel de Lima?

Sí, es a nivel de Lima

Jhonny Rojas también hizo mención a los jirones Quilca y Camaná en el Cercado de Lima como espacios donde se ubican tiendas que venden comics además de material visual antiguo que puede servir como referencia para todo ilustrador. Nadie me señaló no obstante de espacios permanentes fuera de Lima, algo sobre lo que volveré más adelante.

El segundo conjunto de espacios son las ferias y eventos donde participan ilustradores. Estos son eventos ocasionales, programados por los grupos de ilustradores auto organizados o por organizaciones ya sea privadas o públicas que invitan a los artistas; y tienen por lo general un componente de lucro involucrado ya que el artista que participa en estos eventos busca ganar dinero. Por ejemplo, a Toñito lo conocí en persona en una pequeña feria de comics organizada por la Municipalidad de Lima en el jirón Ancash, al frente de la Casa de la Literatura Peruana en Noviembre del 2014. Toñito ofrecía caricaturas en vivo aparte de promocionar y vender algunas de sus creaciones (retratos y caricaturas de futbolistas, personajes de la farándula, etc.). Otros eventos como el Free Comic Book Day —cuya edición del año 2014 se celebró el 3 de Mayo en el local del Cyberplaza (av. Wilson 1336)— también convocan a ilustradores de diversas tendencias, se dedique o no a dibujar comic. Estos espacios son también propicios para que los dibujantes se conozcan entre ellos y para reforzar los vínculos de solidaridad entre aquellos que ya se conocen.

Por ejemplo, Juan Carlos Silva me comenta que conoció a Jhonny Rojas en el evento de lanzamiento del *Samsung Galaxy Note* el año 2013. Aparentemente se trata de un espacio privado que no tiene nada que ver con el dibujo, pero como parte del evento, los organizadores habían dispuesto incluir dibujos de retratos en vivo para deleite de los asistentes. Sortearon para ello la presencia de algunos ilustradores entre los cuales salieron elegidos Juan Carlos y Jhonny Rojas:

Yo a Jhonny lo conozco, en el 2013 trabajamos juntos en un evento de Samsung Galaxy note, hicimos dibujos en público.

¿A quién dibujaban?

A la gente, hacían su colasa. Venían y había que dibujar en vivo. En ese grupo salió elegido un grupo de dibujantes para hacer caricaturas en vivo. En ese grupo

el que más me pareció que dibujaba era Jhonny Rojas, me refiero a los dibujos que yo pueda apreciar más. Dibujos realistas. Me refiero a que era bueno en el sentido que tú lo puedas ver y que el dibujo es tu retrato, que se parece (Entrevista a Juan Carlos Silva)

Jhonny Rojas también ha asistido numerosas veces a esta clase de eventos, aunque una de sus experiencias refleja que se trata de espacios que pueden resultar limitantes para la circulación de determinada visualidad. Esto es lo que Jhonny siente que ocurrió en una feria a la que asistió hace tiempo, llevando su propuesta visual centrada en los incas la cual no tuvo el impacto que esperaba:

Por ejemplo tuve la fatalidad de ir con estos polos a una reunión de ilustradores donde hacían feria de comics e ilustraciones. No llamó la atención esto para nada, este polo, dibujos de incas. Dibujos, mira tengo dibujos de súper héroes, para mí los súper héroes son Túpac Amaru, Miguel Grau, Bolognesi, campesinos dibujados así en cuadrito, cuadritos con resina. No llamó la atención nada los chibolos, ellos pasaban de frente se iban así a donde estaban los mangas, fanzines, Superman, Batman... un poco que desmoraliza pero bueno las cosas son así ¿no? Otros sí van a querer este polo, por internet sí ha habido bastante apoyo, lo que es el extranjero. En el extranjero sí tiene bastante acogida. Aun no me explico por qué, lo que pasara es que en Estados Unidos se interesan por nuestra cultura. Porque Estados Unidos lo que ellos sacan ellos mismos consumen.

Aparte les gusta bastante esto de lo inca...

Es todo un tema creo. Es todo un tema de... no sé si decirlo de... cultura, de ponerse esto sentirse un poco menos... en algunos será pues falta de conocimiento

¿Son muchachos de qué edad masomenos?

Son chibolos osea, estamos hablando de colegio. De colegio que osea, se pasaron así de frente, no les llamó la atención. Pero como te digo en internet sí he visto personas adultas que les gusta. Porque cualquier tipo de arte creo que llama la atención.

¿Ponte en esa feria había otros ilustradores que dibujaban incas?

No, era el único. Era el único. Y voy a seguir insistiendo. El mercado puede ser reducido pero he estado en el mal momento en el sitio menos indicado. Osea me meto a un sitio donde no vas a vender nada. Esto fácil para ferias artesanales, eso podría ser.

Jhonny brinda en estas citas una descripción del perfil de un asistente común a estas ferias: el joven en edad escolar o cercano a este grupo etario. Se trataría de un público

que se ve estimulado por las propuestas «foráneas» como las llama Jhonny, ya sea Superman o Batman, o por los mangas; pero no por temas peruanos. La desilusión de Jhonny puede no ser solamente en un nivel emocional sino también económico, ya que como mencioné el ilustrador busca obtener un beneficio económico de su participación en este evento, siendo un «día perdido» si no logra vender nada. Esto explica también que los caricaturistas o dibujantes en vivo sean los más interesados en formar parte de esta clase de eventos.

Un último asunto respecto de los espacios es la limitada interacción de los ilustradores entrevistados con espacios físicos de circulación de la imagen en el interior del país. Me llamó la atención durante las entrevistas que ninguno de los entrevistados señalara haber participado en este tipo de espacios fuera de Lima, o en su defecto haber conocido a ilustradores provenientes de otros lados del país en los eventos realizados aquí; esto a pesar de que por ejemplo, Juan Carlos Silva ha podido viajar y participar de publicaciones en países vecinos como Ecuador y Argentina. Esto resulta paradójico considerando que tanto Fernando como Jhonny no son originarios de Lima, sugiriendo que varios ilustradores que residen en la capital y que desarrollan su trabajo aquí probablemente nacieron también en otras ciudades y migraron en algún momento de su vida, o en todo caso son segunda o tercera generación de migrantes. Aun así, los testimonios de estos ilustradores parecen sugerir que no imaginan un circuito «nacional» o incluso «interregional» del comic o dibujo de incas, y que el único espacio en el que circulan es Lima. Por supuesto que esto no significa que no exista un circuito artístico de comics y dibujo de incas en ciudades como Cusco, Arequipa, Huancayo y otras; pero al menos entre los artistas entrevistados no he encontrado menciones a que hayan puesto a dialogar su trabajo directamente con las propuestas realizadas en otros lugares del país, al menos no presencialmente ya que en la virtualidad es muy probable que este contacto ocurra con amplia regularidad.

4.7. Síntesis: los artistas, su entramado organizacional y las tradiciones iconográficas.

En este capítulo nos hemos aproximado al contenido y la forma en que trabajan cuatro ilustradores contemporáneos de incas, así como el entramado organizacional e institucional que sostiene su trabajo. Un primer hallazgo a destacar es que la forma en que ven a los incas se corresponde con las dos últimas tradiciones iconográficas identificadas en el capítulo II: el Inca popular y el Inca fantástico. Toñito Avalos y Juan

Carlos Silva son quienes mejor representan la mirada amoldada a las convenciones del Inca popular, mientras que Jhonny Rojas y Fernando Mamani representan la mirada que busca romper con tales convenciones, e imaginar a un Inca fantástico.

Sin embargo, no se trata de miradas fijas e inamovibles. Los cuatro ilustradores han dibujado y de seguro continuarán dibujando representaciones del Inca popular en la medida que sus potenciales empleadores —particularmente las editoriales educativas— lo demanden así. De otro lado, todos son conscientes de que la cultura visual contemporánea exige cada vez más estímulos sorprendentes, que capten la atención de una mirada en perpetuo estado de distracción. Esto los lleva a probar nuevas técnicas y estilos, pero no necesariamente a dar el siguiente paso de romper con las convenciones visuales establecidas.

Un segundo hallazgo corresponde a los procesos de producción y circulación de las imágenes de incas, que permite entender en parte por qué resulta difícil para los artistas romper con las convenciones visuales dominantes. El marco organizacional que provee los recursos económicos necesarios para reproducir el trabajo de los ilustradores está compuesto principalmente de empresas gráficas, editoriales y medios de comunicación. Sin embargo, los principales empleadores que demandan imágenes de incas a los ilustradores entrevistados son empresas privadas del ámbito editorial pedagógico. De ahí que los ilustradores se vean sujetos a la estructura de poder y la mirada de los agentes de la empresa, tales como el editor gráfico o los diagramadores. Para ilustradores como Toñito, acostumbrados a ver y dibujar a los incas de forma similar a como los agentes de la empresa desean verlos, tal estructura de poder no supone mayor problema. Sin embargo, para ilustradores que buscan romper con las convenciones visuales y probar nuevas cosas, podría representar una barrera. De ahí que Jhonny Rojas y Fernando Mamani, cuya mirada toma esta orientación, no tengan otra salida que crear sus proyectos visuales de forma personal, en sus ratos libres, esperando que en algún lado surga una oportunidad de financiamiento de sus ideas.

El tercer hallazgo es que fuera del marco organizacional formal, los ilustradores han construido sus propios canales de interrelación y difusión de su visualidad. Algunos han aprovechado tales canales para difundir sus propuestas visuales alusivas al pasado incaico y hoy existen espacios tanto físicos como virtuales —principalmente estos últimos— dedicados a la ilustración de temática prehispánica o específicamente inca. La

existencia de tales circuitos brinda entonces una ventana de oportunidad a los ilustradores por fuera del circuito formal de las empresas editoriales y gráficas, permitiendo que sus propuestas visuales se expresen sin restricciones ni barreras. Esto ha permitido, por ejemplo la copiosa disponibilidad de referentes visuales del pasado incaico en la web, varias de éstas ancladas en las convenciones del Inca fantástico.

Hay un último tema a explorar: la relación entre las imágenes de los incas y las ideas sobre la nación en el país. A continuación veremos los discursos sobre “lo nacional” enunciados por los cuatro ilustradores entrevistados y por los jóvenes participantes de los cinco grupos focales realizados para esta tesis.



CAPITULO 5

LAS IMÁGENES DE LOS INCAS EN LOS IMAGINARIOS SOBRE LA NACIÓN PERUANA

En éste tramo final de mi exploración analizaré diferentes discursos que tanto los ilustradores como los jóvenes de los grupos focales enunciaron respecto de las representaciones visuales de los incas, y que reflejan imaginarios sobre «la nación peruana». Se trata de cinco discursos, cada uno centrado en un conjunto de ideas a las que los entrevistados hicieron mención al hablar de las imágenes de incas.

Como expliqué en el capítulo 1, recurrí a la «técnica de elicitación» sugerida por Portocarrero (2011) como el núcleo de la dinámica en los grupos focales, pidiéndoles a los jóvenes dibujar a los incas de acuerdo a cómo los recordaban, para luego conversar sobre sus dibujos. El dialogo de los grupos focales giró entonces en torno a las imágenes y los significados que los participantes formularon en torno a estas. De otro lado, las conversaciones con los entrevistados fueron todas con imágenes en mano, lo cual permitió que brinden ideas sobre sus particulares trabajos y los significados que contenían, surgiendo también alusiones a la nación. De ahí que los discursos aquí presentados reflejan cómo los actores entrevistados piensan a la nación a partir del recuerdo de los incas y de las imágenes que los representan. Al revisar cada uno de los discursos incluyo también imágenes hechas por los participantes de los grupos focales o por los artistas, que ilustran o se relacionan con las ideas presentadas. Se podrá ver así la relación que existe entre la imagen visual y el imaginario expresado a través de la palabra.

5.1. El discurso de los incas como fuente de orgullo nacional

Este discurso es un punto convergente entre los ilustradores y los jóvenes de todos los grupos focales, la idea de que los incas son una fuente de orgullo nacional, para todos los peruanos. Existen diferencias en los alcances y el origen de este orgullo dependiendo de quienes lo enuncian, pero en todos los casos se relaciona con una supuesta autoestima nacional. Los incas generarían orgullo porque contribuyen positivamente con la autoestima de los peruanos de diferentes maneras.

Por ejemplo, Toñito Ávalos señala tener orgullo por la historia del Perú, particularmente el pasado prehispánico y los incas que a su modo de ver son lo más rescatable de nuestra historia:

Bueno, siempre tuve el mejor concepto del Perú, era y soy orgulloso de su historia q es muy invaluable...La cultura prehispánica y de los incas fueron para mí lo más rescatable de la historia peruana. Había notado que no existían tantas imágenes de incas, así que debía poner manos a la obra. A pesar de que nos enseñaron que siempre habíamos perdido las guerras en la conquista y con Chile, no me afectaba en nada...tengo una pasión con los incas que nada me va quitar y de hecho haré muchos incas más como proyecto personal. Perú siempre va a estar bien valorado, por su riqueza histórica y cultural eso enorgullece.

En su discurso, es clara la relación entre visualidad y orgullo nacional. El objeto del orgullo —en este caso los incas— necesita plasmarse, requiere referentes visuales para reproducirse, a lo cual Toñito habría querido contribuir mediante sus dibujos. También se observa la idea de que existe una deficiente autoestima nacional, un «derrotismo» al que las imágenes de los incas, en tanto recuerdan lo más rescatable de la historia, pueden enfrentar. Esto sin embargo, abre algunas interrogantes ¿las imágenes del Inca derrotado —particularmente la captura y ejecución de Atahualpa que abundan en la ilustración popular y que el mismo Toñito ha dibujado más de una vez (ver imágenes 477, 480 y 484 del corpus)— no alientan el derrotismo? ¿Qué representaciones específicas del Inca son las que Toñito considera como más alentadoras del orgullo? Al explorar ésta duda encontré que para el artista el solo hecho de visualizar al Inca, independientemente del tema histórico en el que sea representado —la vida cotidiana durante el Tahuantinsuyo o la captura de Atahualpa en Cajamarca—, ya constituye algo positivo para la identidad nacional. En su razonamiento, mientras más imágenes de incas haya, más se contribuye a que los peruanos se enorgullezcan de su historia; independientemente que ciertos temas históricos donde aparezcan puedan reforzar nociones de violencia simbólica, colonialismo o dependencia

Juan Carlos Silva, por su parte, sigue también éste razonamiento de pensar el pasado incaico como una fuente de orgullo nacional. Sin embargo, reconoce que para muchos peruanos el tema estaría perdiendo importancia:

E: ¿Crees que los peruanos lo tienen presente [el pasado incaico] o no le dan importancia?

No, sí, sí le dan importancia y consideran que es algo.... No he escuchado que digan así tan negativamente como “esa época ya pasó” o algo así. Supongo que

debemos sentirnos orgullosos con nuestra cultura, de nuestro pasado inca. Porque hemos sido quizás este... no tan hábiles como los españoles pues porque ellos tenían más avances, pero... quizás ahora no le dan mucha importancia también, es eso, no le dan mucha importancia a la época del pasado porque es pasado.

No le dan mucha importancia al pasado...

Sí, no revaloran tanto, pero ahí hay alguien que sí. Osea si haces un sondeo de 5, 1 por ahí que puede darle importancia.

¿1 que le pueda dar importancia?

De 5, o de 10 de repente, también puede ser. Tal vez no les interesa mucho. (entrevista a Juan Carlos Silva)

Para Fernando Mamani, los incas también son fuente de orgullo nacional pero se trata de un orgullo que no debe desentenderse de la cierta postura crítica. Fernando cree que a medida que vamos conociendo más del antiguo Perú se van ensanchando nuestros motivos de orgullo respecto de lo que somos, pero por lo mismo «no podemos quedarnos en un mismo eje», como podrían ser los incas. De hecho, para él incluso algunos mitos fundantes pueden ser cuestionables o inverosímiles pero se debe encontrar el trasfondo del mito. Se trata de una forma racionalizada de procesar el orgullo:

FM: Los incas existieron pero no se llamaban incas, obviamente hay una mitología. Creo que esas mitologías están para darle importancia a un momento. Yo ponte creo que alguien sí llegó y civilizó a esa gente. ¿Manco Cápac existió? No lo sé, pero sí existió alguien que hizo eso. Y si existió Manco Cápac y salió del lago Titicaca con Mama Ocllo pues es mitología ¿no?, pero yo creo que sí existió alguien que salió y civilizó a esa gente. No es que no existieran los incas solo que no se llamaban incas.

El orgullo crítico de Fernando incide también en la manera en que ha estructurado su particular narrativa de la historia nacional. Así, tener orgullo por los incas y ser de origen cusqueño, no significa que desee ver la capital del país en el Cusco «como otros sugieren». Incluso llega a justificar la presencia de la capital en la costa en base al discurso histórico que maneja.

Yo no soy extremista, a mí me gusta darle razón a la razón. Soy apasionado pero trato de que no me domine, porque la pasión puede hacerte hacer cosas fantásticas, pero también puede hacerte cometer errores garrafales... por ejemplo se decía que la capital debía ser en el Cusco, por lo que representa. Pero creo que está en el lugar correcto, en la costa, porque Caral estuvo en la costa. Siendo cusqueño yo debería decir que el cusco debería ser... (Entrevista a Fernando Mamani)

Sin embargo, no todos reflejan esta misma forma de orgullo nacional de base histórica, que se remonta a los incas (o por extensión al mundo prehispánico, como ocurre con Fernando). Por ejemplo, en el siguiente fragmento del grupo focal NSE C, los jóvenes

parecen asumir a los incas como «un tema más de historia», algo del ayer en el mismo nivel que probablemente muchos otros temas históricos estudiados en el colegio. Estos jóvenes no parecen destacar a los incas como algo especial de la historia peruana, simplemente lo ven como un tema «normal» que pertenece al ámbito del pasado. Se podría decir que en su caso, el recuerdo de la historia de los incas no los lleva a ideas sobre lo «nacional», sino tan solo al recuerdo de un tema más visto en el colegio:

M: ¿les llama la atención el tema de los incas, les aburre o qué les genera?

RR20: Es un tema interesante, pero de que se hable mucho...

RG20: no se habla mucho. Pero la historia es interesante.

M: ¿y las chicas?

EM22: solo en el colegio se ve

M: ¿Tú José?

JA19: opino igual, osea es un tema para examinar, todo eso, pero creo que no se le da mucha importancia más que todo por el chisme, la farándula. Osea lo ven normal como la historia, es el pasado... (Grupo focal NSE C)

La otra forma de orgullo nacional relacionado a los incas, parte de una conexión que realizan algunos sujetos entre su propia narrativa de vida personal —la historización de sus orígenes— y la narrativa histórica imperante que incluye la historia de los incas. Es decir, convierten a los incas en su fuente de orgullo por sentirse más conectados a un nivel simbólico con ellos. Encontré esta forma bastante marcada en el caso de Jhonny y Fernando, como también en algunas expresiones de los jóvenes de los grupos focales C, D y E —de procedencia socioeconómica media, baja y muy baja—. Como se vio en el capítulo 4, Jhonny considera a los incas como sus ancestros y ha construido una identificación con este pasado en función de su conexión simbólica con Huancayo y el origen campesino y andino de su propia familia. Dibujar y ver a los incas por tanto se convierte en una forma de expresar su orgullo por ellos y por extensión por su propio origen, resistiendo al mismo tiempo a todo aquello que puede invertir esto y hacerlo «sentir menos».

a muchos deben gustarle [los incas], a mí me encanta, y de ninguna forma me siento ni más ni menos, al contrario, me siento súper alegre y emocionado quizás de tener algo en que basarme. La verdad sí, tengo varios elementos para sentirme orgulloso. Algunos siguen los pasos, algunos lo tomarán como enseñanza...

Puede argumentarse que para algunas personas como Jhonny, los incas no solo continúan siendo un símbolo que propicia sentimientos de adhesión a un nosotros nacional, sino también a un nosotros local e incluso familiar. Jhonny convierte de esta forma a los incas en una fuente de seguridad ontológica y a la vez en un escudo para

resistir posibles prácticas discriminatorias. Por tanto, dibujarlos permite reforzar ese escudo.

En el caso de Fernando ocurre algo similar pero en su discurso se perfilan tensiones personales de otro tipo, propias de su particular socialización. En su caso hubo una transición del orgullo «neutro» —como en el tiempo en que dibujaba al personaje «Antarki»—, que simplemente reproducía un mandato social de querer al país y a las raíces; al orgullo «consciente», basado en un auto reconocimiento étnico-racial, y que en su opinión ahora puede transmitir a través de su arte y de personajes como Khapay, un personaje fantástico pero «genuinamente inca». La identidad así adquirida es para él una fuente incluso de resistencia a posibles prácticas de asimilación cultural cuando ha estado fuera del país:

«cuando tu adquieres conciencia no se te pega [el acento]. Entonces tu peleas conscientemente para que acento no se te pegue y lo consigues. Y yo sí me daba cuenta, a veces usaba palabras españolas... entonces sí me doy cuenta»
(Fernando Mamani)

La tercera forma de orgullo nacional elicited por el recuerdo visual de los incas, se debe a la admiración que los incas generan en el extranjero, lo cual incide positivamente en nuestra autoestima nacional. Existen sin embargo algunos contrastes interesantes entre el imaginario de los ilustradores y el de los jóvenes de los grupos focales respecto de ésta idea. Un punto en común en las alusiones a este tipo de orgullo, es que la mirada del extranjero se concentra en Macchu Picchu.¹⁶⁹ Ni siquiera miran al Inca en sí, sino al gran yacimiento arqueológico. Toñito por ejemplo cree que los peruanos deben estar orgullosos con el pasado inca representado en la imagen de Macchu Picchu por su capacidad para impulsar el turismo:

¿Qué tan importantes crees que son los incas en la idea o imaginación que tiene el peruano promedio sobre el Perú?

Toñito: Estoy seguro que es un aspecto muy importante para los peruanos. Mira nomas, ahí está Machu Picchu tan lleno de misterio, porque nadie sabe cómo construyeron algo tan complejo en la altura y en plena selva. Encima que fomenta el turismo y eso engrandece al Perú, es decir, de manera indirecta aun.

No obstante, en las intervenciones de los grupos focales encontré que el orgullo por los incas y el orgullo por Macchu Picchu, aunque relacionados, eran vistos como dos cosas

¹⁶⁹ Macchu Picchu se encontraría tan arraigado en el imaginario visual extranjero que incluso se ha trasladado a series populares de televisión. Por ejemplo, en un episodio de los Simpsons donde los protagonistas viajan al Perú, la acción tiene lugar en Macchu Picchu donde aparecen los incas (Ver imagen 369.)

distintas. Ambos constituyen símbolos representativos del país, pero mientras Macchu Picchu es mencionado de inmediato por los jóvenes cuando se les pregunta por como imaginan al Perú, los incas solo son mencionados cuando se les repregunta o cuando se les consulta directamente; y siempre en relación a Macchu Picchu (como sus constructores):

M: Cuando yo digo “Perú” ¿qué se les viene a la cabeza?

MJ19: Macchu Picchu (Todos asienten)

M: ¿Los incas no serían un referente del Perú?

(Piensan)

AR18: creo que es más antiguo pues, pero por Macchu Picchu... yo creo que sí.

(Todos asienten)

EY17: claro porque finalmente ellos construyeron Macchu Picchu ¿no? Entonces ellos también. (Grupo Focal NSE D)

De hecho, en más de un dibujo en cada uno de los cinco grupos focales —salvo en el grupo focal NSE E—, los participantes incluyeron una representación de Macchu Picchu junto al Inca. Al explicar el dibujo, se preocupaban de señalar que la estructura incluida era la ciudadela o en todo caso algún edificio inspirado en ella, brindándole autonomía iconográfica a Macchu Picchu respecto del Inca o los personajes incas representados.

Imagen 5.1. Dibujos de los grupos focales donde se incluye a Macchu Picchu



“Yo me acordé primeramente del Inti Raymi que hacen su homenaje al sol. Ahí sale parado en las piedras... con Macchu Picchu atrás, se supone (Karen, GF NSE A).

“yo me acordé de Cusco, también vino a mi mente Macchu Picchu, y me acordé de los muros de piedra. Por eso, digamos, por eso atrás le puse lo de los muros y puse un Inca que está caminando.” (Roose, GF NSE B)

“Es el líder, el líder del grupo. Está hablando con su pueblo para ver que falta, que es lo que pasa. Esas son las cabezas de la gente [...] Atrás hay una casa, por Macchu Picchu pues. (Ray, GF NSE C)

“ahí están los incas construyendo Macchu Picchu. Hay varios. Están en plena construcción y ahí uno que está sentado que es el rey inca. (Rolando, GF NSE D)

Una idea surgida en el grupo focal NSE B es que en tanto símbolo de peruanidad, Macchu Picchu debería generarnos orgullo en todo momento. Sin embargo, esto solo se manifiesta cuando ocurre algo excepcional como por ejemplo, la visita de un personaje famoso al lugar:

BH19: creo que el peruano es acomplejado, no tienes mucha personalidad porque al decir pues tal famoso va a Macchu Picchu, entonces ay! Yo también quiero ir a Macchu Picchu, entonces soy peruano y ay sí tal artista, o tal actor visitó mi país y ahí te sientes orgulloso porque el otro fue, ¿entonces por qué no antes?

JA20: claro, esperamos que las demás personas nos miren para recién sentirnos orgullosos, ¿no? (Grupo Focal NSE B)

En la misma línea, los participantes de este grupo focal también creen que los incas, en tanto símbolo nacional, solo son recordados cuando ocurre algo excepcional pero no forman parte activa de nuestra conciencia práctica. El orgullo de ser peruano por los incas es solo circunstancial, y es incluso menos significativo que el orgullo generado por Macchu Picchu.

[...] igual pasa con los Incas, si el mundo lo aprecia recién nosotros lo apreciamos algo así,

RA20: pero el mundo lo aprecia, o sea todo el mundo piensa que la cultura peruana es alucinante

BH19: es más me atrevería a decir que si otro país este que los incas nacieron en tal... por decir el Tahuantinsuyo era hasta Brasil, Colombia, Ecuador, a decir que los incas eran ecuatorianos recién empezariamos a pelar por, por lo incas. (Grupo Focal NSE B)

Bajo este razonamiento los incas son todavía pensados como un símbolo nacional, pero uno menos representativo y posiblemente con menor capacidad para generar cohesión que otros símbolos, como Macchu Picchu. Para que los incas despierten cohesión, de acuerdo a estos jóvenes, tendría que ocurrir algo extremo, como por ejemplo un intento de otros países de apropiarse de la historia del Tahuantinsuyo o la figura del Inca. Por ello, junto con otros símbolos nacionales, los incas forman parte de nuestros sentidos comunes sobre qué define al país pero permanecen en estado pasivo. Solo generan orgullo cuando aquellos extraños a la comunidad nacional admiran, atacan o intentan arrebatar éste símbolo.

Un testimonio de Jhonny Rojas sintetiza a mi modo de ver las tres formas de orgullo nacional que produce el recuerdo de los incas, así como las tensiones que las subyacen. Según Jhonny, el problema con el recuerdo de los incas es que trae a colación la derrota y la pérdida, algo que luego acompaña trágicamente al resto de la historia peruana y que

a los peruanos «nos abre heridas». Sin embargo, al mismo tiempo, el Perú destaca a nivel global por su pasado milenario, y ello debería constituir un poderoso motivo de orgullo:

Creo que a todos no nos gusta perder. Cuando te recuerdan el pasado pucha que nuestro pasado está pues pura perdida, no hemos ganado casi nada. Cuando te cuentan la historia, osea, te cuentan, te vuelven a abrir las heridas. Osea desde el colegio que estábamos, desde la conquista del imperio incaico hasta la guerra con chile, todas esas son cosas que deprimen. En lo personal así, yo me siento así también. Pero hay algo interesante que rescatar que es la cultura grandiosa que ellos nos han dejado, eso es lo que no nos damos cuenta. Hemos perdido en muchas cosas tal vez ¿no? pero no nos damos cuenta que somos una cultura milenaria. Que gracias a nosotros, por nosotros mismos hemos hecho que te digo... somos una cultura que trasciende mundialmente. Bien requerido este... por países extranjeros, desde la cosmovisión, de la comida, de la cultura. De inca a preinca también hablar, chavín nazca, paracas son culturas muy ricas. Eso nos falta hablar un poquito. Y la gente al recordar a los incas, como ven que es derrota que han sido conquistados creo que no se sienten identificados. Creo yo.

En el discurso de Jhonny se refleja lo difícil que sería para los peruanos la construcción de un orgullo nacional de forma autónoma, por nosotros mismos, debido al trágico sello de la derrota que nos persigue desde la caída del incario. Más bien, necesitamos de la mirada del extranjero —de ese otro hegemónico— para edificar y reafirmar esa autoestima nacional, a sabiendas de que para tal mirada el Perú constituye una alteridad subalterna y exótica; y aun así puede que muchos peruanos sigan sin sentirse identificados con su pasado. Aquí hay un claro paralelo con lo que Portocarrero y Oliart ya encontraban a finales de la década de 1980: la idea de que para los peruanos la historia nacional: «aparece dominada por el signo de la frustración, y su narración es el relato de grandes injusticias, de episodios traumáticos y de esperanzas frustradas» (1989: 104-105). Esta manera de ver nuestro pasado no se habría disipado del todo hacia el siglo XXI, y forma parte de la conflictiva forma en la que los peruanos intentamos una autoestima colectiva. En suma, se pueden identificar hasta tres formas de orgullo nacional elicitadas por el recuerdo visual de los incas: primero, el orgullo por representar «lo mejor» de nuestra historia. Segundo, el orgullo por representar raíces personales o familiares; y tercero, el orgullo por ser lo que nos representa como país, aquello por lo que miran al Perú en el extranjero.

5.2. El discurso de la nostalgia nacional en relación a los incas.

El segundo discurso de importancia es el que asocia a los incas con la idea de que «el pasado fue mejor». A diferencia del discurso del orgullo, que es enunciado en un tono

positivo, aquí lo que se tiene es la nostalgia frente a un tiempo que ya se fue y no volverá. Es un discurso de connotaciones bíblicas: el incanato imaginado como el edén perdido, el momento en que el país funcionaba bien y que una vez terminado de forma violenta — contiene alusiones a la injusticia de la invasión europea—, significó la degeneración en el caos que vemos ahora. Es por tanto un discurso comparativo y fatalista, cómo si el actual momento en la vida de la nación, comparado al tiempo del incanato, fuese peor. Un detalle a destacar es que el discurso se encontró con variable intensidad en los grupos focales C, D y E. En el NSE B contrasta con una idea contraria¹⁷⁰; mientras que en el NSE A los participantes mencionaron diversas razones por las cuales admirar a los incas, pero ninguno dijo que el incanato era necesariamente una época mejor; por el contrario, algunos lo percibían incluso como una alteridad salvaje (ver acápite 5.4).

El discurso de la nostalgia nacional se sostiene sobre una serie de ideas. Primero, que los incas eran gobernantes «sabios», con mejor «organización» y que sabían cómo dirigir correctamente a su pueblo, a diferencia del Perú actual donde los gobernantes son todo lo contrario. El discurso funciona así como una proyección especular negativa del Perú: el incanato como un Perú «bueno», y la actualidad como un Perú malogrado:

RR20: ellos sabían defender a su pueblo

JA19: usaban los recursos que había en el campo, osea armaban sus propias herramientas...

RR20: eran bien inteligentes

AG22: eran muy inteligentes y ellos mismos se imaginaban sus cosas. (Grupo focal NSE C)

MJ19: yo creo que eran más organizados. Era un mejor tiempo.

M: ¿Cómo así?

MJ19: hacían bien su gobierno, la gente vivía bien.

AR18: claro, todo funcionaba mejor.

M: ¿ustedes creen entonces que el tiempo de los incas era mejor?

(Todos asienten.)

RC18: es que tenían objetivos, se los fijaban y hacia eso apuntaban. Era mejor por eso. (Grupo focal NSE D)

¹⁷⁰ Uno de los participantes del Grupo Focal NSE B señaló que la época de los incas no era ni mejor ni peor que la actual. En sus palabras: «SV20: yo creo que eran iguales a nosotros, porque ellos tenían, me imagino problemas como nosotros, como el Perú tiene, tenían un gobernador que era el Inca igual que nosotros que tenemos al presidente. Entonces no nos diferenciamos tanto a ellos porque tenemos cercanía por lo que somos descendientes de ellos, pero claro en su momento ellos no tenían tanto tecnología como nosotros, cosas así». La idea se desvía del discurso de la nostalgia cuando el incanato es imaginado como una sociedad tan igual como el Perú contemporáneo.

Es un poquito aburrido pero también todos debemos saber toda la historia de nuestros antepasados.

M: ¿Por qué crees que es aburrido?

RC17: O sea... bueno a mí, a mí en serio no me parece tan aburrido, o sea, me parece interesante sus historias. Por decir cosas que ahora así ya no se hacen, cómo trabajaban, como hacían y... hay varias historias también interesantes. (Grupo focal NSE E)

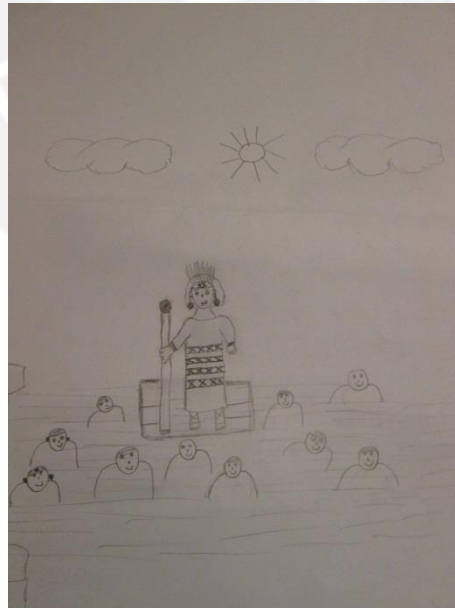
La otra idea que sostiene el discurso es la injusticia de la invasión europea. Hay la idea de que los españoles robaron todo e interrumpieron lo bueno que había. Otra vez, la noción de un edén perdido por una acción injusta:

RG20: yo recuerdo mayormente a lo que fueron abusados por los españoles, de que les quitaron todos sus recursos, se llevaron casi todos, de que fueron explotados por los españoles

RR20: ... les quitaron el oro (Grupo focal C).

Los dibujos creados en los grupos focales también son un vehículo que refleja este discurso nacional. Es el caso de la siguiente imagen realizada por una de las participantes del grupo focal D. Según su creadora el dibujo representa al inca contándole una buena noticia a su pueblo. Todos están felices, porque el gobierno del inca era bueno y estaba bien organizado, era un gobierno ordenado:

Imagen 5.2. Dibujo de GF D - 2014



«[El Inca]Está contento porque supuestamente va a dar una información buena. Y la gente que está a su costado también [está contenta], porque... osea les van a dar su apoyo así.

Ellos visten normal, como cualquier gente... mayormente creo que los hombres paraban sin polo y las mujeres normal, con su trajecito.» (Efigenia, Grupo Focal NSE C)

El discurso de que el gobierno del Inca era un tiempo ideal y ordenado en comparación al presente tiene raíces antiguas, como puede verse en el capítulo 2. Portocarrero y Oliart lo encuentran bien definido entre escolares limeños de finales de los ochenta, referenciado también por Flores Galindo en 1986. En ambos casos, se señala que los jóvenes idealizaban al Tahuantinsuyo y lo convertían en un reflejo especular de la casi fallida sociedad peruana de los ochenta (Flores 1986, Portocarrero y Oliart 1989). Sin embargo, en el siglo XXI, Karina Pacheco encuentra un conjunto distinto de percepciones sobre el asunto entre jóvenes escolares del Cusco y de Lima. Si bien en el Cusco, cuna del indigenismo y del incaísmo, la autora encontró variables grados de idealización de la época incaica según nivel socioeconómico; entre los escolares de Lima sólo encontró estereotipos físicos o actitudinales de los incas (varios de corte negativo), más no una idealización de su época (Pacheco 2007: 186-201). ¿Cómo dialogan estos resultados con lo encontrado en los grupos focales? Hemos visto que el discurso nostálgico solo se encuentra en los grupos focales C, D y E y no aparece en los NSE A y B, donde el incanato es imaginado con aciertos y también fallas. Pero incluso en los grupos focales donde el discurso apareció surgieron voces discordantes, con lo que la nostalgia queda matizada. Por ejemplo, en el NSE C una participante señala que el incanato no era tan maravilloso, porque los derechos no eran iguales para las mujeres:

MB19: Pero en ese tiempo también los hombres eran machistas pues. Las mujeres andaban en la casa cuidando a los niños, y metidas en su casa solo se dedicaban a trabajar, ahora ya no. (Grupo focal NSE E)

Si a esto se añade que el discurso de la nostalgia nacional es solo uno de los cinco discursos identificados, puedo coincidir con Pacheco en que la idealización de los incas en Lima es comparativamente menos significativa a como lo habría sido en los años ochenta —siguiendo los hallazgos de Flores (1986) y Portocarrero y Oliart (1989) y como probablemente se da en algunos sectores de la sociedad cusqueña hoy en día.

De hecho, los ilustradores no hicieron referencia a este discurso, salvo Fernando Mamani quien tiene una posición ambivalente al respecto. El discurso de Fernando reconoce que si bien había orden en el Tahuantinsuyo, este venía de la mano con un serio recorte de la libertad y el espíritu individual:

...nada es perfecto. También hay los que endiosan a los incas, que no había hambre, no había pobreza, ¡claro! Es verdad, pero ¿Cómo vivían? El orfebre, bueno su hijo lo más seguro es que hubiera también sido orfebre. Si él quería ser amauta no se podía. Si eres agricultor, mueres siendo agricultor. Te capacitan claro, ellos por ejemplo hicieron innovaciones genéticas, entonces ellos te capacitan, del cusco por ejemplo van a Chiclayo o Ancash, que se yo, van estos genios en agricultura y les dicen “miren, esta es la mejor estación del año o estos son los mejores productos”, o bueno; pero el agricultor iba a ser agricultor, el soldado iba a ser soldado....[...] De repente eres feliz porque claro, si eliges ser agricultor vas a ser feliz, no necesita más ¿no? porque también... la competencia que hay hoy en día, si tú no tienes un carro no eres nada. Pero si tú tienes un carro y el otro tiene su 4x4 el otro es mejor que tú. Esa es la comparación que se hace ahora. El éxito es que elijas lo que a ti te guste y que seas relativamente feliz en lo que haces. [...] En cambio en los incas no era así. Eras algo, pero si querías cambiar a otro rubro, hasta donde yo sé, es que no pues. Había una forma, todo estaba de tal forma distribuido las responsabilidades y por eso funcionaba bien, pero como te digo tu tenías que contentarte con lo que eras. Si querías ser un príncipe pues no podías decidir. No era como ahora que “quiero ser congresista” y cualquiera puede ser congresista, hay una susy díaz, este tipo de las pizzerías que quiere ser presidente; y no me extrañaría que saliera.

La mirada crítica de Fernando frente al orden social del incario, es contrastada con el desorden de la sociedad peruana contemporánea. Paradójicamente, su discurso parece sugerir que el actual desorden es realmente «peor» que el orden sin libertad de los incas. Por eso, a mi modo de ver, si bien Fernando no imagina al incario como un tiempo de plena felicidad, tampoco le parece en el fondo que un modelo de sociedad rígida como el que le atribuye sea necesariamente tan malo. Bajo esta óptica, el artista incluso justifica la expansión militar de los incas en función de las circunstancias históricas en las que existía:

...tienes que expandirte para que tu sociedad no caiga en peligro, que al ser apetecible no sea razón para que otros entre a invadirte. Te haces más poderoso para que otros no te ataquen. ¿Ahora sabes cómo se expanden? comercialmente. Esto que te hablaba del acento y de costumbres ocurre por la televisión por ejemplo, luego terminas asimilándote y no te das cuenta. Yo creo por eso que los incas llegaron a un punto en que necesitan expandirse. Claro hubo un detonante con los chancas pero yo creo que igual iban a llegar a expandirse...

Así, para un artista como Fernando los incas no constituyen un «pasado mejor», pero tampoco son un pasado negativo. En su narrativa histórica, los incas son simplemente un pueblo que sobrevivió a sus circunstancias de la forma que pudo, legando así una serie

de aprendizajes que el Perú contemporáneo debería aprender. Desde esta valoración la época de los incas no aparece como un tiempo idílico, pero frente al Perú de hoy sí puede ser imaginado como un tiempo comparativamente «menos malo».

En suma, considerando que se trata de un discurso con las fisuras presentadas ¿qué hay de los jóvenes para quienes el pasado inca fue mejor? ¿Replicaron simplemente una idea que ya existía en el sentido común o realmente lo creen? El hecho de que este discurso no haya emergido de igual forma en los grupos focales A y B podría indicar que se trata de una narrativa todavía circunscrita a sectores populares, pero que viene continuamente perdiendo importancia frente a otras maneras de pensar el recuerdo de los incas¹⁷¹

5.3. El discurso de los incas como base de la educación nacional.

El siguiente discurso ubica a los incas como un componente fundamental de la formación de la identidad nacional peruana a través de la educación. Es decir, los convierte en un tema pedagógico, cuya función sería la formación de la conciencia nacional en la escuela.

El discurso está ampliamente extendido en los grupos focales, donde la mayoría de participantes señalan que el lugar natural de los incas es la escuela. Se relaciona con el discurso del orgullo nacional, ya que para generar orgullo por nuestra historia ésta debe aprenderse en el colegio. Pero incluso aquellos participantes que ven el tema de los incas como «un tema más» del colegio, sin reflejar necesariamente un «orgullo» por su historia, también sostienen que los incas son un tema de estudio común en el colegio y que esto es positivo o en todo caso debe ser así.

Las siguientes intervenciones extraídas de los cinco grupos focales reflejan la prevalencia del discurso:

M: [¿Qué les parecía el tema de los incas en el colegio?]

BA23: a mí me encanta, es más yo lo he vuelto a ver en la pre de la universidad y me parecía lindo.

KL22: es que es interesante.

LE22: pero a mi, eso de aprenderte todos los incas a mí sí me aburría (risas) Maita capac, Sinchi roca...eso sí a mí me daba cólera.

M: ¿En tu caso Alonso?

¹⁷¹ Estoy entendiendo aquí la posición socioeconómica ligada también al ámbito educativo. El propio Fernando menciona que a su juicio, el mayor nivel educativo o en todo caso el mayor acceso a la información rompe mitos —tales como el del cabello largo de los incas—, lo cual podría reflejarse en la recurrencia de determinados mitos o verdades indiscutidas en sectores sociales con bajo acceso a educación.

AV24: ...y pegar cada figurita, con el nombre, recordarla...

BA23: Pero es interesante, ahora por ejemplo ya estas grande, no estás en el colegio, ahora estás grande y vas a la plaza de Cuzco y de pronto dices “ahí está la tumba de Túpac Amaru” entonces, qué interesante ¿no? **Entonces como se te viene, ¿y qué hubiese pasado si no sabes un poco de historia? Te pierdes también del contexto.** (Grupo focal NSE A)

RA20: yo creo que todos, siempre, hemos ido, visitado, creo que al lugar que vas siempre hay algo de los incas, o de la cultura inca, que es la cultura principal del Perú, ¿no?... pero más allá de eso, no [se ve]. **Creo que siempre nos ponen el tema en la historia, en el colegio imponen eso, pero más de eso no** (Grupo focal NSE B)

M: ¿y esta conversación que impresión les ha dejado sobre la relación entre los incas y el Perú?

JA19: que tiene que ser más difundida creo yo, porque en sí la historia de los incas es bastante amplia y solo conocemos de Manco Cápac y Mama Ocllo...

RR20: ...solo las cosas principales nomas.

M: ¿Tú Evelin qué opinas?

EM22: que debemos valorar más nuestra cultura

M: ¿Tú Ronald?

RG20: como decía el compañero, **falta más educación o difundir más de la historia peruana.**

[...]JA19: más que todo creo que deberían aportar, creo que se ha eliminado historia del Perú ¿no?, ahora es Historia, Geografía y Economía; creo que debería ser un curso aparte de historia del Perú para que...

GP20: ...para que el mismo peruano sepa su propia historia.

EB18: **Es un tema que se ve en el colegio nomas, de ahí ya no. Pero es bonito. [...] ¿Fuera del colegio ya no lo han vuelto a ver?**

Todos asienten.

EB18: no hay mucha información, debería haber pero no hay mucha. (Grupo focal NSE D)

VQ24: Bueno... **en el colegio bueno se tenía que enseñar de todo pues ¿no?, sí se hablaba un poco de los incas pero ahora ya no mucho veo que hablan como que de los incas... Ya no. Mayormente era... bueno cuando estaba en el colegio sí se hablaba pero ahora es puro internet...** o sea, se habla de otras cosas, no se especifican siempre en los incas. (Grupo focal NSE E)

Aquí se reflejan varias ideas conexas. En el NSE A se sugiere que de no estudiarse a los incas en el colegio, no se podría «apreciar el contexto» al visitar el país. La experiencia de

conocer lo nacional estaría incompleta. En el NSE B se habla de que el tema es impuesto en el colegio, dado que es «la cultura principal del Perú». Las intervenciones del NSE C son muchos más directas respecto de cuán importante es la enseñanza de la historia inca en la escuela, sugiriéndose que hoy en día la malla curricular no transmite eficientemente estos conocimientos. Finalmente, en el NSE D también se esgrime la idea de que la enseñanza de los incas en el colegio es «un deber ser», mientras que en el NSE E se asume que el colegio «tenía que enseñar todo», incluyendo a los incas. Como se ve, los jóvenes parecen ser conscientes de la función social de la escuela como agente socializador y edificador de identidad nacional. Por lo mismo, los incas también son vistos como un instrumento de ese agente socializador para fines que podríamos llamar «nacionales»: conocer al Perú, querer al Perú, identificarse con la cultura del país, sentirnos peruanos, etc. Más allá de si el tema de los incas les parecía aburrido —como hemos visto, varios de los participantes lo percibían así—, existe la idea de que era necesario estudiar a los incas en el colegio.

Por lo mismo, también se han encontrado críticas sobre la forma en que actualmente se difunde el tema de los incas desde el sistema educativo. Es en el grupo focal NSE C donde surgió la reflexión más completa sobre el asunto. Aquí, los participantes manifestaron percibir que no se enseña lo suficiente la historia incaica, y que la eliminación del curso de historia sería algo negativo. También se expresa claramente la función pedagógica de los incas: hacer que los niños conozcan y no olviden «su cultura»:

AG22: este, creo que también debería ser, en los colegios antes se veía que uno tenía, como dice, tenían historia del Perú y ahora no. Entonces debería pues, los temas también deberían hablar bastante sobre los incas y así creo que los estudiantes conocerían más sobre la historia del Perú.

RR20: en los colegios sí hay, sí te enseñan la historia de los incas, pero solo es un poco nomas... poquísimo.

GP20: ...debería ser más amplio...

RR20: ...debería ser más amplio porque la gente, los chicos, los niños, no se olviden de lo que hicieron los incas, la cultura. Porque ya en secundaria, ya no te enseñan mucho, por eso la gente se olvida pues.

EM22: y también deben de difundirlo, para que sea algo importante y no lo tomen como... cualquier cosa. (Grupo focal NSE C)

Nótese que las observaciones de los jóvenes no apuntan al contenido de lo que se enseña sobre los incas, sino al volumen de la enseñanza. Es decir, sienten que se dedica poco tiempo al tema en el colegio. Respecto del contenido solo hay ideas generales: debe enseñarse «lo que hicieron los incas, la cultura». En este mismo grupo focal, en otra

intervención, también se señala que debería enseñarse más cosas aparte de Manco Cápac y Mama Ocllo, pero otra vez los jóvenes no aterrizan en asuntos específicos sobre los incas que a su juicio deberían enseñarse en la escuela.

En el caso de los artistas, también encuentro un discurso que asume a los incas —y específicamente a las representaciones visuales de incas— como instrumento pedagógico para promover la identidad nacional desde la escuela, especialmente entre los niños y adolescentes. Se puede decir a grandes rasgos que han interiorizado la funcionalidad de sus ilustraciones de incas en el ámbito pedagógico y se alinean a la narrativa nacional promovida por la educación regular básica, según la cual los incas son un componente crucial de nuestro pasado y deben ser transmitidos desde la escuela:

E: ¿Has llegado a pensar que tus ilustraciones de incas son o han tenido un rol pedagógico?

J: Eh... Sí, claro. Sí porque... este... bueno lo que se ve también de alguna u otra manera se puede dedicar a la educación, lo que estás viendo, la imagen dice mucho ¿no? es muy fuerte. Seguro debe tener un impacto importante. (Entrevista a Juan Carlos Silva)

No obstante, si bien los ilustradores son conscientes de que pueden generar algún impacto en la «identidad nacional de los jóvenes», no parecen tener retroalimentación de sus dibujos con su público objetivo.

«E. ¿Tu alguna vez has visto cómo los muchachos ven los dibujos, cuando ven a los incas en los textos escolares, en las láminas?

J: No, la verdad nunca me he puesto a ver a un niño si ha visto mi libro, a ver si le ha gustado mis dibujos, no. Yo creo que depende de cada uno de ellos. Como te digo yo osea, yo los libros que miraba, me encantaban los trabajos de Dionisio [Torres], porque tenían algo que me llamaban más que los demás dibujos. Y supongo que en los demás niños era igual. Ahora pasaran por alto otros...

E: Entonces ¿no hay esa retroalimentación no?

J: No, no creo. Creo que pasa por cada uno de ellos ya. A algunos les gustaran, a algunos no. Por ejemplo a algunos les gustara así todo flaquito [dibujo de Khapay de Fer], a otros les gustara maceta...» (Entrevista a Jhonny Rojas).

Lo señalado por Jhonny se repite en los demás ilustradores, ya que ninguno conoce exactamente cómo son percibidas sus ilustraciones de incas en materiales pedagógicos¹⁷². Esta es otra evidencia de la distancia que en la práctica existiría entre el

¹⁷² Esto no ocurre con otros tipos de producción visual que realizan los artistas. Por ejemplo, Toñito recibe siempre retroalimentación de sus caricaturas en vivo, por lo general positiva; así como Jhonny que también se ha dedicado a ello de vez en cuando. La única retroalimentación indirecta es la que Jhonny encontró cuando

ilustrador y el usuario final de sus dibujos, dado que la relación entre ambos es mediada por la empresa editorial. Aun así, las imágenes que producen los ilustradores, enmarcadas en la tradición iconográfica del Inca popular, termina de todas formas enganchando con las convenciones manejadas por su público objetivo —los jóvenes— lo cual ha podido verse en los testimonios recogidos en los grupos focales.

Otra idea surgida en las entrevistas es la queja frente a la forma en que funciona el sistema educativo nacional. Fernando es quien ensaya la crítica más completa al marco institucional y cultural vigente, donde no se reflejaría un verdadero interés por «educar» desde el estado:

La educación, la televisión no está para educar pero tampoco está para embrutecer. Está en manos del estado, pero también ¿en manos de quien estaría? Si lo toma un imbécil sería terrible, pero si lo toma alguien que no hace nada tampoco habría mayores cambios. Entonces está bien, los canales tienen la libertad para transmitir lo que quieran, la televisión no está para educar pero tampoco para volver más ignorante a la gente y eso es lo que está ocurriendo. Y ahí el estado debería intervenir. (Entrevista a Fernando Mamani)

Sin embargo, Juan Carlos Silva también cree que fuera del sistema educativo formal y de la visualidad de los materiales escolares se puede contribuir a concretar el rol pedagógico de los incas. Según señala, su personaje “Ayarco” tenía también esta finalidad. Si bien fue creado para una publicación conjunta que apareció primero en Ecuador, considera que el personaje enseña valores positivos y al ser una historia de ficción, puede estimular a las nuevas generaciones a informarse sobre su historia:

Lo que hacemos nosotros, sacar a los incas, no está mal porque yo puedo sacar otra historia de Ayarco, el inca guerreo, de ficción pero de esa época ¿no?. Con eso se apoya a la educación, a que los niños se acuerden (Juan Carlos Silva)

En resumen, las diferentes valoraciones tanto de los participantes en grupos focales como de los artistas entrevistados permiten sugerir que lo nacional está conectado en la conciencia de las personas con el sistema educativo. Éste se piensa como el espacio que debe formar la conciencia nacional, para lo cual debe usar, entre otras cosas, a los incas convertidos en insumo pedagógico. Los jóvenes pueden percibir el tema de los incas como aburrido o lejano, pero al fin y al cabo sostiene que el tema debe ser estudiado en el

presentó sus propuestas de Inca fantástico en la feria de la que habló y no tuvo mayor éxito. El atribuye el poco impacto de su propuesta a que estos “escolares” querían ver más a superhéroes extranjeros.

colegio y que a la larga es positivo para el país. Un participante del grupo focal B resume esta idea:

BH19: yo creo que en ese momento no me llamaban mucho la atención [los incas], de niño, pero con el tiempo te das cuenta que todos los años va siendo lo mismo no, o sea hasta ahora creo que los chicos... es porque a la gente le gusta acordarse de donde han salido... o de donde han nacido o de donde ha iniciado todo esto, ¿no? Por eso (Grupo Focal NSE B)

Hay una comprensión esencialista de la nación en la respuesta presentada: tiene un origen específico. La educación, por tanto, debe visibilizar tal origen, el cual se encuentra en el tiempo de los incas. Sin embargo, el tema también es recordado como algo aburrido o que en su momento —la etapa escolar— no era realmente valorado por los jóvenes. Persiste por tanto la idea de los incas como tema pedagógico obligatorio y que debe permanecer así, pero al mismo tiempo como un instrumento del sistema educativo formal y que una vez fuera del aula pierde visibilidad para la mirada del público.

5.4. El discurso del racismo nacional en torno a los incas

Un lugar común de mi exploración fue encontrar que recordar a los incas lleva en algún momento al tema del racismo y la discriminación, vistos no solo como problema individual o anecdótico, sino como condición que es transversal al Perú. En otras palabras, encontré que ver a los incas y hablar de ellos trae a colación el problema del racismo nacional. Por «racismo nacional» me refiero a que se trata de un racismo que se sostiene en un sistema simbólico principalmente operante dentro de las fronteras de nuestro país, con vasos comunicantes con otros países de la región pero que todos los peruanos conocemos y aprendemos a manejar desde la infancia, de ahí el epíteto de «nacional». Por tanto, se trata de un racismo que así como nos separa, también nos une «nacionalmente».

Existe una copiosa literatura sobre el racismo peruano y su rol para afirmar las bases simbólicas de la desigualdad en el país. Sin embargo, hay pocos estudios que abordan específicamente la relación entre el recuerdo de los incas y la discriminación racial hoy en día. Por ejemplo, Pacheco (2007) encuentra que para los jóvenes urbanos de clase alta y clase media de Cusco y de Lima, el recuerdo de los incas dialoga con imágenes de un pasado visto en algunos casos como glorioso, pero en otros, como subalterno e inferior, consecuencia de «una cultura dominante que en general degrada lo indígena» (2007: 201). De otro lado, María Elena Planas y Néstor Valdivia (2009) encuentran que entre

jóvenes cusqueños rurales se maneja un discurso identitario que reivindica a los incas, en respuesta al percibido racismo que existe en la ciudad y del cual varios de estos jóvenes son víctimas.

Encontré que tales asociaciones también forman parte de los discursos de los ilustradores y los jóvenes entrevistados. En estos últimos en particular, la vinculación entre incas y racismo se asoció a cierta idea de que las personas en Lima «ya no» se identifican con los incas. Por ejemplo, los participantes de los grupos NSE A y B explican que esto se debería a que los españoles impusieron su cultura y tradiciones. Por ello, los peruanos tienden a identificarse más con lo español o con lo occidental y moderno olvidando su identificación con los incas. Tal actitud fue condenada de forma unánime en todos los grupos focales como una expresión de alienación y de que en general los peruanos “son bien alienados”. Se expresó así la idea de que el peruano es acomplejado y “no tiene personalidad”.

Solo cuando algo externo nos visita, nos sentimos orgullosos o cuando te están quitando algo. Nunca apreciamos lo que tenemos cuando lo ves. Si otro país dice que es de ellos, recién se pelearían si nos quieren quitar esa identidad. (Grupo focal B)

En los grupos focales C, D y E, fue más explícita la alusión a la discriminación étnico racial como explicación de la distancia del peruano frente al pasado incaico. Así, en estos grupos se hace referencia a que es común en el colegio escuchar insultos como “serrano”, “cholo” o similares; existiendo una asociación en el imaginario popular de que los incas eran también serranos, y por tanto, discriminables en la actual escala de valores peruana. De hecho, la consecuencia última de tal asociación es la conversión de la misma palabra «inca» en insulto:

AG22: debe haber gente que sí tienen este... sí les llama la atención, pero también hay gente que no porque, es gente que es racista.

M: ¿por qué ustedes vinculan este rechazo a lo inca con el racismo?

GP20: porque se ve muchas veces en los colegios, en todo, que tú eres cholo, que tú eres inca, que tú eres esto...

EM22: siempre para un insulto las palabras que utilizan es “serrano”, “cholo”... o sino cuando ven a una persona es “india”...

GP20: “india” dicen...

EM22: ...cuando la ven con polleras así.

M: ¿ustedes han escuchado alguna vez que se use la palabra inca para insultar?

GP20: inca no...

EM22: Yo sí.

M: ¿Cómo así?

EM22: una chica en la academia, era morenita, osea, yo la veía normal, pero cuando se molestaba le decían “cállate inca, vete a tu serranía”. (Grupo Focal NSE C)

La conversión de la palabra «inca» en ofensa podría verse como la antítesis o como la prolongación esperable del imaginario criollo del siglo XIX, bien descrito por Cecilia Méndez, donde se establecía una clara distinción entre los gloriosos incas del ayer y los indios del presente. Los incas no podían ser indios, ya que constituían el pasado idealizado de la nación y necesariamente debían ser cualitativamente superiores. Hoy, en cambio, es posible encontrar ciertos discursos —imposible decir que lo encontrado sea ampliamente extendido, solo se trata de algunos testimonios— donde ocurre una equiparación entre inca, indio, cholo y “serrano”, lo cual podría leerse de dos formas: el discurso criollo fue invertido por los sectores populares, degradando a los incas y bajándolos del altar; o el discurso negador de lo indígena pasó eventualmente a incorporar a los incas una vez que dejaron de ser útiles como referentes nacionales ante la aparición de otros símbolos. Por ejemplo, de los héroes nacionales tras la guerra del pacífico y el reavivamiento del racismo de las elites contra lo indígena.

La palabra “inca” usada como insulto surgiría en conjunto con las palabras “serrano” y “cholo”. En el colegio, esto se diría principalmente en contra de los estudiantes que provienen de la sierra o cuyos padres provienen de allí. No obstante, se trataría de algo “curable”. Los participantes del grupo A y B, incluso C refieren que estudiando, leyendo y visitando el Perú es posible revalorar a los incas e identificarnos como peruanos como ellos. Aun así, algunos de los participantes en estos mismos grupos focales siguen teniendo un recuerdo conflictivo de los incas y otorgándoles atributos personales y valores de tipo negativo, como sugiere el siguiente fragmento:

LE22: [los incas] me dan lastima o frustración porque me pareció la manera más... tonta como los conquistaron. Por decir de alguna manera, disculpa la palabra, la manera más estúpida como los conquistaron. Que un grupo tan reducido de personas hayan conquistado un imperio. (Grupo focal NSE A)

Los participantes de los D y E, en cambio, no son tan optimistas, indicando que todos son racistas en el país y que a la larga eso va a continuar. No se trata de percepciones que construyen a un «otro» racista, ya que los propios participantes se reconocen directa e indirectamente como agentes reproductores de tal racismo estructural:

M: ¿acá los peruanos se dicen incas?
(todos: no)

M: ¿Por qué creen que acá no nos identificamos tanto entonces?
 MB19: Porque somos racistas pues....
 RC17: porque acá hay mucho racismo...
 JO18: por la baja cultura también...
 MB19: hasta yo misma sinceramente no me vestiría como se visten las chicas de la sierra.
 JO18: yo tampoco...
 JC17: ¿Ni con el oro y todo eso?
 VQ24: No, no pues... no mucho pues. Llevar los oros que te pesan y todo lo demás no...
 JC17: Pero podrías llevar la vinchita no más.
 M: ¿Y por qué ni siquiera con el oro y toda esa cuestión se la pondrían?
 JO18: Por la gente.
 M: ¿Y tú Mari Carmen por qué no?
 MB19: Porque... porque es feo pues su ropa.
 M: ¿Qué es lo que la hace fea?
 MB19: No tiene forma pues, es como una tela que te la pone encima y ya.
 VQ24: Es como si los de la selva se pusieron su túnica de colores pues ¿no? que tú te la pongas se ve raro... da risa pues ¿no?

En el fragmento se aprecian soportes de un racismo cultural, basado principalmente en criterios estéticos (lo feo y lo bueno) y criterios de status (lo bien visto y lo mal visto). No obstante, el racismo también aborda la constitución del cuerpo físico, reflejado en la descripción de un dibujo en este mismo grupo focal (ver imagen 519 del corpus):

VQ24: Los incas tienen pues... Lo primero que se me vino a la mente fue la nariz ¿no?, que la de los incas es tosca y que usan las argollas pues.
 M: Son narizones y las argollas...
 VQ24: claro las argollas y todo... son indios pues.
 JO18: claro, son toscos así...
 M: ¿Cómo así toscos, Jefferson.?
 JO18: gruesos pe, agarrados.

Creo que estas ideas en torno a los incas y el racismo, en particular la distancia que algunos peruanos crean frente a ellos pueden verse reflejada en algunos de los dibujos en cada uno de los grupos focales. Estos son aquellos dibujos donde los incas aparecen representados en una línea muy cercana a la tradición iconográfica de inca desnudo. Destaco estos dibujos porque sus creadores manifestaron imaginar a los incas como personajes distantes, lejanos, lo cual podría tener relación con la distancia construida:

Imagen 5.3. Dibujos GF A, C, D - 2014



Dibujo A

Dibujo C

Dibujo D

Por ejemplo, el dibujo C fue percibido por los participantes del grupo como el de una «cavernícola», que vivía en un medio salvaje y hostil. En el caso del dibujo D, se trataba de una pareja donde el hombre debía ir a cazar para proveer al hogar. Similar es la situación del dibujo A, personaje que solo estaba vestido con un taparrabo y plumas, armado de una lanza. De estos, el caso más marcado a mi modo de ver es el del dibujo C, ya que su autora explícitamente mencionó no identificarse con el pasado incaico, y que en el colegio le parecía un tema aburrido.

Aquí se refleja bien que los incas pueden ser imaginados como un «otro» subalterno, cercano a esos otros subalternos que coexisten en el país, representados por categorías como cholo, serrano, etc. Por ello, son una expresión de la naturaleza escindida de nuestra comunidad nacional:

M: Cuando ustedes veían esas imágenes de incas en las láminas escolares, ¿qué idea les generaba?.

MB19: Rudos.

M: Hombres rudos, ¿qué más?

VQ24: De las... de las épocas cómo eran antes ¿no?

M: ¿Cómo así?

VQ24: Osea así pues, mayormente antes este eran puros... este... así cholos, incas, no discriminaban mayormente a la gente como ahora ¿no? No discriminaban pues era su asociación así no más.

M: ¿Cómo dijiste? ¿Cómo dijiste que no discriminaban?...

VQ24: Osea que no discriminaban como ahora mayormente, en cualquier... osea así viene un, ...un... de la selva que pueda venir, lo discriminan por su físico, por el habla.

M: Ajá ¿y eso no pasaba así en esa época?

VQ24:: Claro, pues no, mayormente no.

Me parece que este uso racializado de los incas en la construcción de las ideas sobre lo nacional, en particular lo expresado por los jóvenes de los grupos C, D y E coincide con el de los ilustradores y en especial con los testimonios de Fernando Mamani y Jhonny Rojas. El primero maneja un discurso frente a lo racial que forma parte de discurso artístico. Fernando percibe que existen distintas «razas» y ha desarrollado una manera de procesar el fenómeno del racismo a partir de ello:

.Existen distintas razas. Creo que el racismo nace de la ignorancia. La ignorancia está en el tema de que el valor está no en el color de piel, sino en tu capacidad intelectual y tu capacidad de ser humano, lo otro no. Lo otro no. Entonces que tu no seas consciente de eso te hace una persona ignorante, por más que seas profesional o que tengas plata. Incluso puede que a ti no te agraden ciertas razas. Tu puedes tener preferencia por ciertos grupos raciales y otros no, pero hay una cosa que nunca, alguien que no es ignorante debe eliminar de su humanidad: tu puedes ser racista contra tal tipo de raza, pero si tú crees que es inferior a ti sí eres un ignorante completo. Puede que no te guste esa raza, te genera rechazo por su color no sé, pero creo que si tu eres una persona intelectual debes respetarlo por su capacidad.

La postura de Fernando no es la de negación total del racismo sino que acepta la existencia de las razas. Es a partir de ello que su postura invoca más bien a la «tolerancia entre razas distintas» Es a partir de ahí que construye un determinado «orgullo racial»:

Por ejemplo, en nuestro país somos... hay muchas razas, pero ya no puras. No son puras, por ejemplo los japoneses ya se han mezclado con los peruanos. Pero en esa época [la infancia], tú no sabes qué eres, simplemente eres un niño. Pero cuando alguien te hace sentir que tú eres menos, eso ya te afecta. Peor si eres niño y no tienes padres que te hagan saber del tema... por decir si yo tuviera un hijo le diría que hay un tema racial, que hay color de piel, que habrá algunos que van a decirte "tú eres cholo" y si a mí me dicen eso yo digo ¡claro! Soy cholo, porque en verdad soy cholo. Si tú me quieres insultar diciéndome que soy cholo pues eres tonto, porque yo en verdad soy cholo. Tu no conoces la historia de los incas, tu no conoces... entonces no sabes lo orgulloso que soy de ser cholo y de

ser descendiente de incas. Soy súper orgulloso...ahora. Pero en ese momento no era consciente d eso, para mí era un tema de insulto

En el caso de Fernando se trata por supuesto de una postura muy personal e íntima, que intenta procesar el fenómeno del racismo a su alrededor, en un discurso personal frente al mismo. No es el caso por ejemplo de Toñito Ávalos o Juan Carlos Silva, quienes aceptan la existencia de la discriminación racial pero no manifiestan haber desarrollado una interiorización del fenómeno dentro de su discurso artístico. No obstante, en el caso de Toñito el asunto sí habría incidido en su praxis artística, dado que antes de salir de Maryland, e incluso en Chikipedia, todavía pintaba a los incas en tonos muy «rosados». Toñito me contó que una vez, en una feria de ilustradores, uno de los presentes le hizo ver que pintaba a los incas «muy caucásicos», instándolo más bien a representarlos con rasgos andinos. Toñito me hace ver esto en sus dibujos de Maryland como muestra de la anterior forma de representar a los incas, con tonos de piel claros, estilo que según él proviene de la imitación que hacía del estilo de su maestro Jorge Martínez, quien pintaba así a los incas. Hoy en día, su estilo habría cambiado como lo reflejan sus dibujos en las láminas de Chikipedia. A continuación un contraste entre ambas:

Imagen 5.4. Contraste entre tonalidad de incas en dibujos de Toñito Ávalos. Lámina 274 de Maryland (2009) y Láminas de Chikipedia (2012).



Hoy en día, Toñito señala que tiende a pintar a los incas con tonos marrones como en las láminas de Chikipedia en vez de tonos claros, y que ya no ha vuelto a usar el estilo de su maestro. Cuando mencionó este tema lo hizo en referencia a una ilustración de guerra, ante lo cual aproveché para indagar si tal vez en su imaginario todavía existían ciertas convenciones sociales respecto del color de piel. Su respuesta no deja duda que el imaginario racial de nuestra sociedad también subyace a la práctica artística:

Sí, no son tan andinos, supongo q los dibujantes queríamos "embellecerlos" por así decirlo, je

jaja ahh, yo pensé que no tenían otro color para la tés trigueña...

Qué bah...teníamos las témperas, era cosa de mezclar naranja con un poco de marrón y teníamos esa piel pero parece q de manera inconsciente no queríamos hacerlo...

En suma, los incas pueden todavía ser visto como un «otro» salvaje, parecido a como la mirada europea los veía durante el siglo XVI. Esto se refleja principalmente en testimonios del NSE A:

BA23: Es que también eran me parece, y creo yo ¿no?, **un poco salvajes y conquistaban y tenían lugares eh... poniendo en práctica la ley del más fuerte. ¿no? u por eso es que eran más aguerridos.**

M: ¿Cómo así salvajes Bárbara?

BA23: ¿Cómo así salvajes? No se pues, porque... **ahora nosotros nos podemos poner a discutir diplomáticamente mientras que ellos utilizaban la ley del más fuerte para poder poblar diferentes ciudades, ¿no?** y lo hacían mediante guerras.

AT24: yo... soy bien escéptica de esas cosas, yo no creo en... "aliens" y esas cosas, y **si hay un ser supremo el único para mí es Dios. Y por ejemplo, ¿la teología de los incas? A mí en lo particular me parece ridículo adorar al sol. Osea, tener a ese ídolo.**

Así, tenemos que hay varias formas de imaginar visualmente a los incas que dialogan con los imaginarios raciales. Los incas pueden estar visualmente cerca a la imagen de un salvaje, alguien sin ley ni norma. Pero también hemos visto que puede acercarlos a las convenciones visuales asociadas al mundo rural y campesino actual, ese lugar simbólico donde se han confinado las categorías, indio, cholo, y otras, donde la palabra inca termina incluida. Las representaciones visuales de los incas no pueden escapar a tales convenciones y terminan dialogando con ellas o siendo una reproducción de las mismas. Eso explicaría, por ejemplo que algunos ilustradores como Toñito, consciente o

inconscientemente pongan tonalidades claras a sus incas. Es también lo que explicaría por qué hasta hace poco algunos ilustradores seguían dibujando incas cercanos a las convenciones visuales del Inca salvaje (imagen 258 del corpus), o con atributos propios del campesino contemporáneo (ver imagen 423 del corpus); y por qué sus representaciones son aceptadas por el mercado editorial. Son aceptadas, porque si bien la mirada del público está entrenada para ver al Inca popular, el imaginario racista permite la tolerancia de representaciones del inca que encajan con tales prejuicios.

5.5. El discurso de los incas como producto nacional.

El quinto y último discurso identificado es el que convierte a los incas en un producto nacional, para el consumo tanto interno como externo. Éste discurso parte de la «idea de la diversidad», la noción de que el Perú es un país diverso y plural, con amplias riquezas que explotar. En todos los grupos focales se pudo identificar ésta idea, asociada principalmente con sitios, con lugares específicos y aspectos culturales tales como la gastronomía, pero también he encontrado que las propias alusiones a los incas se dan en relación a ventajas económicas o de negocio que puede producir el recuerdo de éste pasado. Es decir, la oportunidad que tenemos los peruanos de «vender» a los incas como parte de nuestra diversidad. Lo diverso por tanto es la norma en los imaginarios de jóvenes e ilustradores, aunque así como en el caso del orgullo también tiene sus bemoles.

Cuando se pidió a los participantes identificar con qué aspectos asocian al Perú se indicó de forma unánime: la comida, los sitios turísticos, el ecosistema de fauna y flora; así como la Marca Perú. De otro lado, cuando se preguntó sobre quien es un referente de la peruanidad la respuesta unánime fue «Gastón Acurio», seguido principalmente de Carlos Alcántara. Las respuestas evidencian uno de los argumentos desarrollados a inicios de este trabajo: los referentes de peruanidad que cohabitan hoy en día en el imaginario de la población son aquellos del «neo mestizaje»; representados por la Marca Perú o los ideales actitudinales y culturales impulsados desde la Marca Perú.

¿Dónde quedan entonces los incas? Para recoger una expresión del grupo focal C: «[al pensar en el Perú] se piensa más en los lugares físicos. Los incas no pintan.» La idea formulada en la mayoría de casos se expresa de forma crítica pero a la vez resignada. No encontré además mayores referencias a que el tiempo de los incas era pluricultural o que existían diversos pueblos junto con ellos, son más bien vistos como una sola civilización. Aun así, el dibujo de uno de los participantes del grupo C refleja que en la imaginación del

pasado inca todavía coexiste lo que Gabriel Ramón y Thomas Thurner observaban en los albores del siglo XX: la inclusión de motivos pre incas dentro de una iconografía incaica; y por tanto la representación de los incas a través de referentes pre incas, convirtiendo la imagen en una síntesis de lo prehispánico:

Imagen 5.5. Dibujo de GF C - 2014



Como su autor explica, la imagen representa a un personaje inca vestido con una túnica donde se pueden ver motivos «de las líneas de nazca». Lleva además una vincha de donde emerge una sola pluma. Para el joven que hizo este dibujo, el personaje lleva en la ropa representaciones de sus dioses que están basados supuestamente en lo que adoraban antiguamente: el sol, la luna y otros elementos. El tono beige de la coloración además, recuerdo a recientes descubrimientos como el de la dama de Cao Se trata entonces de la inclusión de elementos prehispánicos dentro de lo inca por lo cual puedo sugerir que existe la imaginación de lo inca dentro de un todo prehispánico.

Es entre los ilustradores en cambio, donde si bien el Perú es asociado en el discurso a lo diverso, también los incas son entendidos como representantes de tal diversidad. Fernando es otra vez quien mejor propone esta idea, insistiendo en que no debemos entender la diversidad peruana solo como un fenómeno actual, sino rastrearla en los orígenes, en la historia pre inca. Creo que también los demás ilustradores cuentan con estímulos visuales para imaginar un pasado prehispánico más grande que los incas, como lo refleja el concurso de imágenes de guerreros prehispánicos señalado en el acápite 4.6.

Toñito además, como ya se señaló, insiste en que el tiempo prehispánico fue mejor y que siempre es posible que se encuentre una nueva tumba, con lo cual la narrativa histórica se está continuamente reescribiendo:

¿por qué te parece que las culturas prehispánicas son lo más rescatable de la historia peruana?

Pues me parece un legado importante el que dejan...y encima que parece que queda mucho por descubrir. Si siguen explorando territorios, de hecho aparecerán tumbas o santuarios que nadie sabía que existieran y eso hace que la historia peruana se escriba de nuevo.

Similares alusiones a la diversidad en tiempos prehispánicos, se encuentran en los grupos focales. En el siguiente fragmento del grupo focal NSE B se puede ver tal reconocimiento:

M: interesante, todos le han puesto plumas me parece no, o no, ¿no? El de Karen le ha puesto plumas, Brayan le han puesto plumas, los demás no le han puesto plumas, ¿no? Me parece, y tú Brayan o José Antonio de qué... digamos han pasado por algo así en el colegio,

JA20: en mi colegio también, este, lo que me confundía era que ha habido tantas culturas acá en el Perú que confunde la vestimenta, entonces no sabía bien identificar qué cosa tenía cada uno. Y por ejemplo en el colegio hacíamos, este, danzas de la selva, de la sierra, todas esas cosas. Nosotros también como dijo ella, hacíamos nuestro salón lo vestíamos de acuerdo a un región así, las personas también se vestían así

M: danzas contemporáneas

JA20: ajá, se pintaban de acuerdo a cada danza

M: Y tú Brayan que bueno danzas en folclore

Brayan: en el día del campesino hacíamos un compartir, y cada uno también venía disfrazado de inca o de campesino o de varios relacionados con la época del Tahuantinsuyo no

M: y cuándo la gente se disfrazaba de Inca, cómo se disfrazaba, cómo era su disfraz, su atuendo, ¿te acuerdas?

BH19: bueno, sí era... con bastantes detalles dependía también donde lo alquilabas también porque a veces te daban también medios simples, más... este... con más detalles, dependía de eso (Grupo focal NSE B)

Es importante constatar la prevalencia de la condición diversa del Perú, imaginada por los entrevistados, ya que es la base de un discurso donde los incas se fetichizan, convirtiéndose en objetos de intercambio, en productos nacionales. Los cuatro ilustradores entrevistados y los jóvenes también parecen coincidir en torno a que lo inca vende. Nos posiciona en el extranjero y es por tanto un motivo por lo cual promoverlo. Tal vez la principal diferencia entre quienes tienen esta opinión es el «cómo» venderlo. Mientras que para Fernando significa primero construir una identidad para luego vender algo innovador “con sabor local”, para Jhonny no está mal incorporara

deliberadamente cosas nuevas en los incas, tales como armas o pertrechos que no eran suyos o provienen de la pura fantasía con tal de darles “algo más de presencia”.

Todos son conscientes al parecer de que lo inca puede entonces ser usado como algo para vender y lo han aplicado en su arte. Por ejemplo, la imagen que adjunto a continuación es la que reflejaría mejor esta idea en el caso de Toñito Avalos. Se trata de una imagen realizada para un proyecto personal el año 2009

Imagen 5.6. “Inca Warrior”, de Toñito Ávalos. Año 2009.



La idea de Toñito era estampar esta imagen en polos y en otros souvenirs, aunque todavía no ha conseguido el capital para hacerlo. Hemos visto también que tanto Jhonny como Fernando tienen proyectos personales basados en personajes incas acomodados a lo que ellos creen que puede impactar más.

El discurso turístico también se encuentra entre los jóvenes, quienes asocian lo inca como parte de los atractivos nacionales. Un dibujo al respecto es muy representativo, ya que fue

hecho por una estudiante de turismo. A su modo de ver, el dibujo representa lo que se espera ver al viajar al cusco, un inca en su propio espacio, para deleite del turista

Imagen 5.7. Dibujo GF B - 2014.



Otros dibujos también comparten este meta texto, aunque en el aquí presentado la arquitectura acompaña a la figura del inca, que porta una variante de la clásica corona trapezoidal. Lo inca entonces puede vender, y se debe promover por tanto su circulación en espacios turísticos. De ahí que en todos los grupos focales —salvo el grupo focal A— los participantes celebraran tanto el spot «Perú imperio de tesoros escondidos» como también el spot «momentos de oro», en tanto buenas formas de vender usando a los incas. En el primer caso, por vendernos al extranjero, mostrando lo que el turista quiere conocer, aunque pensando principalmente en el turista extranjero. En el segundo caso, por vender un producto nacional que juega creativamente con el recuerdo escolar de los incas, satisfaciendo el mandato de la creatividad y el emprendedurismo del ideal del neomestizo Marca Perú.

5.6. Pensar lo nacional viendo a los incas.

Los discursos aquí presentados evidencian un hecho: ver a los incas, visualizarlos físicamente o imaginarlos visualmente, lleva a diferentes formas de pensar lo nacional. Los incas no constituyen un contenido único y monolítico cuando pensamos al país. Son, por el contrario, un componente activo que permite pensar diversas aristas de «lo nacional» —o más bien, de lo que los científicos sociales definimos como lo nacional, y

que para los propios actores pueden ser ideas sueltas sobre su vida cotidiana personal y colectiva— desde los variados imaginarios y posiciones sociales de los peruanos, y que requiere de las imágenes para proyectar tales aristas. No hay que olvidar además que estos imaginarios y posiciones diversas surgen en Lima, y que por tanto, dicen algo sobre la forma en que personajes residentes en Lima —varios de los cuales, especialmente los ilustradores, no tienen origen limeño— imagina la relación entre los incas y el Perú en la capital. ¿Cuáles son esas aristas elicitadas por el recuerdo visual de los incas en Lima?

Primero, la de una nación con orgullo fracturado, fisurado, obsesionado por el recuerdo de la humillación, la pérdida, y a la vez necesitado de la mirada de un otro hegemónico. Segundo, una nación que por la misma pérdida es nostálgica con el pasado, que requiere de las imágenes de incas para proyectar y a la vez reproducir tal nostalgia. Tercero, una nación que se sostiene sobre la base de su sistema educativo y de la inclusión arbitraria de los incas en el mismo. Cuarto, una nación unida por un imaginario racial donde los incas —en tanto uno de los núcleos de la propia idea nacional— son también sus víctimas; y quinto, una nación que busca encontrar, empaquetar y vender aquello que la define, sus productos nacionales, tanto para generar lucro como para completar el círculo de un orgullo nacional necesitado de admiración extranjera.

De ahí que se trate de diferentes aristas interrelacionadas, todas vinculadas con la forma en que desde Lima se imagina visualmente a los incas y en las que se los mira, plasmados en sus representaciones visuales. Sin embargo, la idea central que se desprende de lo encontrado puede fácilmente extrapolarse a todo el Perú: dibujar a un inca no es un simple acto anecdótico o que se reduce tan solo a la esfera del arte o la pedagogía. Ya sea en sencillas ilustraciones para textos infantiles, en láminas escolares, o en grandes trabajos artísticos para revistas internacionales (a lo que podemos añadir las representaciones en escultura y ahora la televisión y el cine); todo dibujo de un inca, sea hecho en Lima, en el Cusco o incluso en el extranjero refleja un entramado de historias y sensibilidades que dice más de una cosa sobre lo que somos. En el Perú, dibujar un inca es también, en cierta forma, dibujar a la nación.

CONCLUSIONES

«En la década de 1960 se llamó a un catedrático universitario para que hiciera el guion del Inti Raymi moderno; aunque usó las crónicas como fuente, la reescenificación requirió de una considerable invención. Fiedler (1985: 352) le cita diciendo que la ceremonia es un “cinco por ciento documental, noventa y cinco por ciento fantasía”. Quién, claro está, sabe cuánto de ese cinco por ciento extraído de fuentes coloniales es a su vez una fantasía de los cronistas» (Dean 2002: 182)

A inicios del año 2016, un amigo me solicitó hacer una figura en cerámica de su novia vestida de Coya. Cuando le pregunté por qué quería representar a su novia de ésta forma, respondió que la Coya era un personaje histórico especial ya que gracias a ella surgió: «el proceso moderno del mestizaje que dio como consecuencia nuestra identidad chola». Este amigo quería que la representación fuese históricamente correcta. Le pregunté también sobre por qué deseaba que fuese una representación histórica y no fantástica. Su respuesta fue que deseaba afirmar la historicidad de la Coya, que no se trataba de un personaje imaginario sino de uno que realmente existió, la prueba de que hubo una elite indígena. «De allí venimos nosotros», señaló.

Me basé en Guamán Poma, pero también tomé como referencia otras fuentes, especialmente el cuadro de la boda de Beatriz Ñusta y Martín de Loyola (imagen 75 del corpus) de donde adapté el traje de la Coya. Mi mirada trató de ceñirse entonces a una pretendida rigurosidad histórica pero aun así, involucró la imaginación y por lo mismo, la invención. Es la mirada que bajo mi nomenclatura, daría origen al Inca historiográfico, pero no es exactamente la misma mirada de quien comisionó el trabajo. Como reflejan sus argumentos, mi amigo, quien se considera alguien de la nueva clase media, no solo quería ver una representación de una Coya, sino una representación de quienes en su momento fueron la elite «peruana» y dieron origen a nuestra actual «identidad chola». Quería ver a su pareja encarnando a esa elite, disfrazarla como aquella. En cierta forma y considerando la distancia temporal, tiene paralelos con la forma en la que la antigua

aristocracia indígena veía a los incas y buscaba verse a sí misma cuando los representaba, aquella mirada que dio lugar al Inca aristocrático. El resultado es que la representación visual de ésta Coya refleja cierto discurso histórico y a la vez los deseos y fantasías tanto de quien la ha creado como de quien la encarga, un complejo cruce de miradas. Por lo mismo, propicia múltiples significados, particularmente aquellos concernientes a lo nacional ya que contiene y a la vez elicitaba formas de pensar al país y sus continuidades en su historia. Se puede decir que no se trata solo de la representación visual de un personaje inca, sino también de una parte de lo que fue y lo que es el Perú.

Imagen 6.1. Escultura de una Coya



A pesar de que lo discutido en la tesis se ha centrado en la representación visual del Inca y no en la Coya u otros personajes femeninos —algo que queda abierto para futuras exploraciones—, señalo la anécdota porque encuentro que se conecta con los principales hallazgos presentados. La inquietud sobre la cual comencé mi aproximación al tema fue la de conocer la relación entre las representaciones visuales de los incas y nuestros imaginarios sobre la nación, partiendo de una premisa: los incas han sido fundamentales en la construcción de las narrativas históricas oficiales y de los discursos particulares sobre qué es el Perú. Según Carolyn Dean: «al igual que todos los estados modernos, el

Perú se define a sí mismo en relación con un pasado prenatal que continuamente debe recrear» (Dean 2002: 178). En efecto, en el capítulo 2 he mostrado que no hay momento de la historia peruana en la que el tema no haya sido incluido de alguna forma en la imaginación de lo nacional. No obstante, en cada uno de estos momentos los incas han sido efectivamente recreados, adaptados para las necesidades discursivas de quienes los impulsaron o los cuestionaron como referente nacional. El recuerdo de los incas siempre ha sido fluctuante.

En tal fluctuación las imágenes han jugado un rol fundamental. Los cambios en las representaciones visuales de los incas, según lo visto en el capítulo 3, reflejan las recreaciones a las que el recuerdo de los monarcas del Tahuantinsuyo ha sido sometido en diferentes momentos. Cada una de las seis tradiciones iconográficas que he identificado —el Inca salvaje, el Inca aristocrático, el Inca romántico, el Inca historiográfico, el Inca popular y el Inca fantástico— se conecta no solo con determinado periodo de la historia, sino fundamentalmente con miradas de actores sociales específicos que quisieron ver y representar al Inca de la forma en que lo hicieron. Esto llevó a la aparición de diferentes motivos iconográficos que con el tiempo, se fueron convirtiendo en convenciones visuales sobre cómo eran los incas.

Reconozco sin embargo que la extensión y variedad de imágenes del corpus visual permitía analizar la construcción iconográfica de otros personajes aparte del Sapa Inca, especialmente de las mujeres —tanto de la Coya como de las mujeres del pueblo—, algo que no se ha hecho en ésta tesis pero que queda abierto para futuras exploraciones. Son varias las preguntas que se abren dependiendo de lo que queremos analizar en el corpus. Por ejemplo, sobre la construcción iconográfica de las mujeres incas ¿de qué manera las imágenes afirman los roles y jerarquías de género en la sociedad incaica? Si vemos las representaciones del pueblo incaico, podríamos preguntarnos ¿cómo representan las imágenes la desigualdad en el incanato?. Asimismo, observar a los soldados y el ejército inca —algo que parcialmente se ha hecho en ésta exploración— nos llevaría a preguntarnos si históricamente la construcción iconográfica de los incas como guerreros ha tendido a mostrarlos enfatizando una inferioridad tecnológica frente a occidente; o si más bien se han formulado representaciones visuales que en determinados momentos han cuestionado tal paradigma. Todas son preguntas y temas de análisis que quedan abiertas para futuras exploraciones desde varias disciplinas, tanto desde la antropología visual como desde la historia y la sociología del arte. Más aun, el propio corpus de

imágenes se encuentra sujeto a cambios, dado que hay incontables imágenes que no pudieron ser incluidas y muchas más que continuaran creándose en el futuro.

Sin embargo, un hallazgo primordial de mi exploración ha sido identificar los dos principales conjuntos de miradas que reproducen visualmente la imagen del Inca hoy en día. Primero, la mirada del empresario editorial de la educación y del ilustrador a su servicio, que sostiene la tradición iconográfica del Inca popular. Segundo, la mirada del ilustrador profesional autónomo, de donde vienen las representaciones del novedoso Inca fantástico. El Inca popular, difundido en textos y láminas escolares, así como en otros soportes visuales se habría trasladado a los medios audiovisuales (caso de la campaña “momentos de oro”) y constituiría la imagen más difundida de los incas en la cultura popular. En efecto, los jóvenes de los grupos focales reflejan que su imagen mental del Inca proviene de lo que vieron en los materiales escolares. Allí se originan los motivos que tienen en mente al imaginarse cómo eran los incas: corpulencia, cabellos largos, coronas trapezoidales o vinchas con dos plumas. Sin estos motivos, el personaje no es un Inca. Sin embargo, al mismo tiempo que se encuentra ampliamente difundido, el Inca popular se restringe al ámbito pedagógico. De hecho, los jóvenes manifestaron que por lo general no vuelven a ver —algunos incluso no vuelven a imaginar— a los incas tras el colegio.

Por ello es importante observar la aparición y creciente difusión del Inca fantástico, surgido de la mirada de los ilustradores profesionales influenciados por el arte fantástico y que a diferencia del Inca popular, no circula en el ámbito de la educación sino en el del entretenimiento, en soportes como el comic. El Inca fantástico es el Inca adaptado a la mirada de un público posmoderno que crecientemente demanda la fantasía, lo espectacular, lo que distraiga su mirada. Asimismo, es un Inca que encaja muy bien con la narrativa nacional y el discurso de peruanidad difundido desde la Marca Perú, desde donde se impulsa la creación de productos nacionales. El Inca fantástico, visto como producto nacional, es en buena cuenta un «Inca Marca Perú», funcional para jalar más miradas de potenciales consumidores tanto nacionales como extranjeros.

Pero ¿cómo intervienen los creadores de las ilustraciones de incas en los cambios descritos? Otro aporte de la tesis es dar cuenta de éstos personajes sociales, en algunos casos invisibilizados al no figurar en los créditos de las publicaciones donde aparecen sus obras. Mostrar quiénes son estos artistas y de paso aproximarnos al proceso de producción de sus trabajos refleja que en su arte intervienen convenciones visuales varias —específicamente aquellas que conforman al Inca popular— pero también una conciencia

sobre el deseo del público de mirar fantasías. De ahí que intenten, a su manera, de satisfacer la demanda de novedad y sorpresa de tal mirada, generando también —como ocurre con Jhonny Rojas y Fernando Mamani— sus propias propuestas de Incas fantásticos. No obstante, el marco organizacional e institucional donde se desempeñan o que constituyen sus principales empleadores, en su mayoría las empresas editoriales pedagógicas, no ofrecería canales propicios para difundir sus propuestas visuales originales. Aquí debo hacer la salvedad que mi aproximación al tema se dio desde el lado de los ilustradores, por lo cual mi análisis del proceso de producción se proyecta desde un eslabón de la cadena. Falta aquí la otra parte, es decir, la mirada de las empresas editoriales educativas y de entretenimiento que podría reflejar de manera más precisa los canales que efectivamente ofrecen estas empresas para proyectar imágenes innovadoras de los incas. Mirar ese lado de la moneda podría complementar lo encontrado en ésta tesis desde el punto de vista de los ilustradores.

En todo caso, explorando la perspectiva de los ilustradores se desprende que sus Incas fantásticos, que pueden resultar más atractivos de acuerdo a los cánones que manejan los jóvenes (en función a lo visto en los grupos focales) tienen dificultades para circular masivamente. Revisando las redes y espacios virtuales se puede constatar una abundante producción visual de incas fantásticos, que sin embargo se quedan en el círculo de los ilustradores. De allí que no formen parte activa de la esfera pública consumida por el grueso de la población, la cual tan solo visualiza a los incas en las ilustraciones escolares y después ya no. En ese sentido, un caso como el comic “Ayar” podría ser excepcional en el Perú, aunque dado el terreno que viene ganando el comic y las historias de fantasía entre los jóvenes peruanos (todos los entrevistados coinciden con ello), es probable que en el futuro se abran más espacios y canales para la emergente visualidad del Inca fantástico.

Finalmente, el análisis de lo encontrado en los grupos focales y de los testimonios de los ilustradores evidencia que la visualidad en torno a los incas remite de varias formas al tema de la nación. Las imágenes de los incas proyectan no solo ideas sobre el pasado, sino también sobre nuestra conexión con ese pasado. De ahí que aparecieran diferentes discursos sobre lo nacional, elicitados por el recuerdo visual de los incas, los cuales giran según lo encontrado en torno al orgullo nacional, la nostalgia nacional, la educación nacional, el racismo nacional y los productos nacionales.

En estos discursos se pueden ver diferentes formas de cercanía y lejanía frente al recuerdo de los incas. Por ejemplo, los testimonios de los jóvenes transmiten una idea casi generalizada de que lo inca está «retrocediendo» o simplemente no es tan visible como referente de peruanidad en Lima. Esto contrasta con el entusiasmo de Toñito Ávalos o Jhonny Rojas frente al tema de los incas, y el convencimiento de que sus dibujos apoyan la enseñanza y por tanto, a la formación de «identidad nacional». Los creadores de esta visualidad son conscientes del papel que tienen en la pedagogía y al menos en el caso de Fernando Mamani, se ve el manejo de una narrativa de nación que trata de articular una historia coherente del Perú incluyendo a los incas dentro del gran pasado prehispánico.

En este contraste se hace evidente que los incas no son un referente nacional validado por todos, al menos mirando el tema desde Lima. Algo que coincide con el hallazgo de Karina Pacheco quien incluso va más allá, al mencionar que en el Perú de hoy, los incas no tienen un lugar fijo como referente identitario: «en el Perú contemporáneo, ni lo inca es el único modelo ideal, ni todos los peruanos de clases empobrecidas se adscriben a él por unanimidad. Vale recordar que las ciudades costeras no solo albergan migrantes andinos y que las clases populares también se componen de poblaciones que no guardan ninguna vinculación importante con la historia y la cultura indígena [...] la ascendencia serrana no determina por sí misma un enaltecimiento de lo inca» (Pacheco 2007: 200).

Pero así como existen resistencias frente a la identificación de algunos peruanos con los incas, también hay una interiorización de que finalmente, fuera de la cercanía o la distancia que nos despierten, son símbolos nacionales. Los incas pueden no motivar, incluso resultar aburridos para los jóvenes, pero «están ahí», en los libros de historia, los materiales pedagógicos o los documentales. Lo interesante es que no sólo figuran en tales soportes, sino en una abundante visualidad que por ahora, no encuentra espacios para circular en la esfera pública más allá del círculo de los ilustradores, pero que con el desarrollo de nuevos canales podría expresarse de manera efectiva. Y es que los incas continúan siendo motivo de inspiración para artistas como Toñito, Jhonny, Fernando, Juan Carlos y muchos otros que no cesan en su empeño de continuar representando a los incas. Algunos bajo una motivación pedagógica, otros bajo un interés de sorprender al público, sus dibujos continúan recreando un símbolo que a pesar de los cambios acontecidos en cerca de cinco siglos, sigue siendo un componente importante de cómo los peruanos imaginamos nuestra comunidad nacional.

BIBLIOGRAFÍA

AMODIO, Emanuele. *Formas de alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*. Quito: Abya-Yala, 1993.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

APEIM-Asociación Peruana de Empresas de Investigación de Mercados. *Niveles Socioeconómicos 2014*. Lima: APEIM, 2014.

APPADURAI, Arjun. "Introducción: las mercancías y la política del valor En: APPADURAI, Arjun (ed). *La vida social las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México D.F.: Grijalbo, 1986. Pp. 17-87.

APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce, 2001.

APPADURAI, Arjun y Carol Breckenridge. "Public Modernity in India". En: BRECKENRIDGE, Carol (ed). *Consuming Modernity: Public Culture in a South Asian World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. Pp. 1-22.

ARANDA, Gilberto, Miguel Ángel López y Sergio Salinas. *Del regreso del Inca a Sendero Luminoso: violencia y política mesiánica en Perú*. Santiago: Ril editores, 2009.

ARDÉVOL, Elisenda. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video. Tesis doctoral*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1994. Formato electrónico disponible en: http://cv.uoc.edu/~grc0_000199_web/pagina_personal/ardevol_tesis.pdf. Fecha de consulta: Octubre del 2014.

ARELLANO, Rolando. *Al medio hay sitio: el crecimiento social según los estilos de vida*. Lima: Arellano Marketing, 2009.

AUCARDO, Yobenj. "La india de la libertad: de las alegorías de América a las alegorías de la patria" En: "Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas". Vol° 13 n°1. Mendoza: INCIHUSA- CONICET, 2011. Pp. 17-28.

BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986

BAUDIN, Louis. *El imperio socialista de los incas*. Salta: Ed. Los incas, 1970.

BAHBHA, Homi. "Narrando la nación". En: FERNÁNDEZ, Álvaro (comp). *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. Pp. 211-219.

BAHBHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

BENAVIDES, J. Augusto; Díaz, Plácido y Manuel Narrea. *Historia del Perú 2. En el Proceso Americano y Mundial*. Lima: Editorial Escuela Nueva, 1997.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Itaca, 2003.

BERGER, Jhon. *Modos de ver*. Barcelona: GG, 1974.

BERGER, Peter y Thomas Luckmann. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

BIZOT, Judith. *La reforma de la educación en Perú*. Serie: Experiencias e Innovaciones en Educación No 16. Paris: UNESCO, 1976.

BOREA, Giuliana. "Esfera Pública y Museos: una mirada en torno a los museos en Lima": En: *Mirando la Esfera Pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC, 2006.

BORJA, Virginia, Eryl Almanza y Kaimer Dolmos. *Ayar, La leyenda de los inkas*. Año 1 N°1. Arequipa: Tawa producciones, 2013.

BRAY, Tamara. "Inca". En: PEREGRIN, Peter y Melvin Ember (ed). *Encyclopedia of prehistory*. Volume 7: South America. 2002

BRUBAKER, Rogers y Frederick Cooper. "Beyond Identity". En: BRUBAKER, Rogers. *Ethnicity without groups*. Cambridge: Harvard University Press, 2006. Pp. 28-63.

BURGA, Manuel. *Nacimiento de una Utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Lima: UNMSM; Jalisco: Universidad de Guadalajara, 2005.

BURKE, Peter. Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: crítica, 2005.

CABANILLAS, Freddy. "El Retrato de Atahualpa". En: Revista Alma Mater. N° 18-19. Lima: UNMSM, 1999. Disponible en: <
http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/2000_n18-19/retrato.htm>
Fecha de consulta: marzo del 2014.

CÁNEPA, Gisela. "La antropología visual en el Perú". En: *Imaginación Visual y Cultura en el Perú*. Lima: PUCP, 2011.

CÁNEPA, Gisela. "Peruanos en Nebraska: una propuesta de lectura crítica del spot publicitario de Marca Perú". En: SÁNCHEZ, Abelardo (ed). *Sensibilidad de frontera. Comunicación y voces populares*. Lima: PUCP, 2014

CAMPOS, Lara. "La imagen del indio en la construcción histórico-cultural de la identidad. Estudio comparado de su representación iconográfica en los manuales escolares de México y España (1940-1945)". En: *Memoria y Sociedad*, Vol. 14 N°28, 2010. Pp.107-124.

CASTILLO MORALES, Juan.

- | | |
|--------|--|
| [s.f.] | <i>Historia del Perú 3. En el Proceso Americano y Mundial</i> . Lima: Editorial Bruño. |
| 1984 | <i>Historia del Perú. Segundo grado de secundaria</i> . Lima: Universo S.A., 1984. |
| 1984 | <i>Historia del Perú 2. En el Proceso Americano y Mundial</i> . Lima: Editorial Bruño, 1998. |
| 2007 | <i>Ciencias Sociales 2</i> . Lima: Editorial Bruño, 2007. |

CHANG-RODRIGUEZ, Raquel. La palabra y la pluma en Primer nueva corónica y buen gobierno. Lima: PUCP, 2005.

CHIKIPEDIA. *Colección de láminas Chikipedia, año 2014*. Lima: Chikipedia, 2014.

CONTRERAS, Carlos y Marcos Cueto. *Historia del Perú contemporáneo, 5ta edición*. Lima: IEP, 2013.

CORTÉS, Guillermo y Víctor Vich. *Políticas culturales*. Lima: IEP. 2006.

CUMMINS, Thomas.

1991 “We are the other: peruvian portraits of colonial Kurakakuna” En: ANDRIEN, Kenneth y Rolena Adorno (ed). *Transatlantic encounters: europeans and andeans in the sixteenth century*. Berkeley: University of California Press, 1991. Pp. 203-231.

1998 “Let Me See! Reading Is for Them: Colonial Andean Images and Objects “como es costumbre tener los caciques Señores”. En: HILL, Elizabeth y Thomas Cummins (ed). *Native Traditions in the Postconquest World*. Washington D.C: Dumbarton Oaks, 1998.

2004 *Brindis con el Inca: la abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: UNMSM.

2005 “La fábula y el retrato: imágenes tempranas del inca”. En: CUMMINS, Thomas (et al.). *Los Incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú. Pp. 1-41.

DEAN, Carolyn. *Los cuerpos de los Incas y el Cuerpo de Cristo: el Corpus Christi en el Cusco colonial*. Lima: UNMSM, 2002.

DE BRY, Theodor. *Americae Pars Sexta. Sive Historiae Ab Hieronymo Benzoni (...)*, 1617.

Versión digitalizada disponible en:
<<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:351009/>> (fecha de consulta:
diciembre del 2014)

DEGREGORI, Carlos Iván. *Del mito de Inkarrí al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional*. Lima: Instituto Constructor, 2007[1986].

DEGREGORI, Carlos Iván, Javier Ávila y Pablo Sandoval. *Enseñanza de Antropología en el Perú*. Lima: IEP-CIES, 2001.

DE LA CADENA, Marisol. *Indígenas Mestizos: raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP, 2004.

DE LA CALANCHA, Antonio. *Chronica moralizada de la provincia del Peru del orden de San Agustín, con sucesos egenplares vistos en esta monarquía, 1639*. Versión digitalizada disponible en: http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1004054&posicion=1 (fecha de consulta: diciembre del 2014)

DIETLER, Michael. "A tale of three sites: the monumentalization of Celtic oppida and the politics of collective memory and identity". En: *World Archaeology*. vol. 30. Londres: Routledge, 1998. Pp.72 -89.

DUVIOLS, Pierre. "La interpretación del dibujo de Pachacuti-Yamqui" EN: BOUYSSSE, Thérèse (ed). *Saberes y memorias en los Andes*. Paris: Éditions de l'IHEAL, 1997. Pp. 101-123. Disponible en: <http://books.openedition.org/iheal/806> > (fecha de consulta: noviembre del 2014)

EL COMERCIO. *Historia del Perú Pop-Up*. Lima: El Comercio, 2008.

ESPINOZA, Waldemar. *Los incas. Economía sociedad y estado en la era del Tahuantinsuyo. Tercera edición*. Lima: Amaru editores, 1997 [1987].

ESTENSSORO, Juan Carlos. "Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II". En: *Los incas, reyes del Perú*. Lima: BCP, 2005. Pp.93 -173.

FLORES, Alberto. *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los andes. Obras completas III (I)*. Lima: SUR, 2005 [1986].

FLORES-HORA, David. *Una historia recuperada: los funerales de Atahualpa de Luis montero*. Nota de prensa del MALI, 2011. Disponible en:

<<http://www.mali.pe/modulo/upload/1289425283NP-Funerales%20de%20Atahualpa.pdf>>
(fecha de consulta: diciembre del 2014).

GALINIER, Jaques y Molinié Antoniette. *The Neo-Indians: A Religion for the Third Millenium*. Colorado: University Press of Colorado, 2013.

GAMARRA, Jeffrey. "Filósofos y guerreros: nacionalismo, etnicidad y modernidad en el etnocacerismo". EN: Robin, Valerie y Carmen Salazar-Soler. *El regreso de lo indígena. Retos, problemas y perspectivas*. Lima: IFEA-CBC-CPRA-LISST-MASCIPO, 2009. Pp 105-135.

GARRET, David. *Sombras del imperio. La nobleza indígena del Cusco, 1750-1825*. Lima: IEP, 2009.

GELL, Alfred. *Art and Agency*. Oxford: Clarendon, 1998.

GOSDEN, Chris. "what do objects want?". En: *Journal of Archaeological Method and Theory*. Vol 12, N°3, 2005.

GRADOS, Fernando (ed). *Cuentos Andinos. Antología de nuestros autores*. Lima: Editora Chirre, 2009.

GRUPO HUASCARÁN. *Colección de láminas Huascarán, año 2014*. Lima: Grupo Huascarán, 2014.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Vol. I y II. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

GUBER, Rosana. *El salvaje metropolitano*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

GUBERN, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.

GUERRERO, Ricardo. *Desindianicemos el Perú. Fantasías en la construcción de la historia en las láminas Huascarán*. Tesis para optar el título de Magister en Estudios Culturales. Lima: PUCP, 2012.

GUEVARA, Antonio. *Historia del Perú 2. En el Proceso Americano y Mundial*. Lima: Ediciones Guevara Espinoza, 1996.

GUILLEN, Edmundo y Víctor López. *Historia general del ejército peruano, tomo II: el imperio del Tahuantinsuyo*. Lima: Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú, 1980.

GONZALES, Efraín y Cecilia Lévano. *El modelo centro-periferia en los andes*. PUCP: documento de trabajo N° 193, 2001. Formato electrónico disponible en: <<http://departamento.pucp.edu.pe/economia/images/documentos/DDD193.pdf>>. Fecha de consulta: Marzo del 2015.

INEI-INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICA E INFORMÁTICA. Censos nacionales 2007. Lima: INEI, 2007.

INSTITUTO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES. *Historia del Perú. Proceso económico, social y cultural*. Lima: Lumbreras Editores, 2001.

JULIET, Ingreet. "Imagen del cuerpo desnudo. Acercamiento a algunos dibujos y grabados del siglo XVI". En: *Revista Chilena de Antropología Visual* – N°3. Santiago, Julio 2003. Pp. 33-58.

KAUFFMAN, Federico. *Historia de los peruanos 1: el Perú antiguo*. Lima: PEISA, 1973.

LAROUSSE. *Historia de la humanidad Larousse. Asia, África y América*. Santiago: Morgan impresores S.A., 2002.

LITUMA, Leopoldo. *El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969-1975)*. Lima: UNMSM, 2011.

LUTZ, Catherine y Jane Collins. *Reading National Geographic*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

MACCHI, Fernanda. *Incas ilustrados. Reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: iberoamericana, 2009.

MAJLUF, Natalia. "De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1781-1900". En: *Los incas, reyes del Perú*. Lima: BCP, 2005. Pp.253 -319.

MAKOWSKI, Krystof. "Los personajes frontales de báculos en la iconografía Tiahuanaco y Huari: ¿tema o convención?". En: *Boletín de arqueología PUCP*. N°5, 2001. Pp.337-373.

MALI-Congreso de la Republica. *Una historia recuperada: los funerales de Atahualpa de Luis Montero*. Nota de prensa de Octubre del 2010.

MALLON, Florencia. *Campesino y nación: la construcción de México y Perú poscoloniales*. México D.F.: CIESAS, 2003.

MANNHEIM, Bruce y Dennis Tedlock. "Introduction". En: TEDLOCK, Dennis y Bruce Mannheim (ed). *The Dialogic Emergence of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1995.

MARCUS, George. "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnograph". En: *Annual Review of Anthropology*. Vol. 24, 1995. Pp. 95-117.

MARYLAND. *Colección de láminas Maryland, año 2014*. Lima: Ediciones Maryland, 2014.

MASSA, Luis y Luis Rosales. "De Cajamarca a Hollywood con Atahualpa en andas." EN: *Revista Chilena de Antropología Visual*. N°14. Santiago: CEAVI, 2009. Pp. 190-219.

MATOS MAR, José

1984 *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: IEP.

2012 *Perú. Estado desbordado y sociedad nacional emergente*. Lima: URP.

MÉNDEZ, Cecilia. *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Lima: IEP, 2000.

MÉNDEZ, Cecilia. "De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI)". En: *Rev. Histórica*, XXXV.1, 2011. Pp. 53-102.

MINEDU-MINISTERIO DE EDUCACIÓN.

2009 *Diseño Curricular nacional de Educación Básica Regular*. Lima: MINEDU.

2011 *Personal Social 4. Primaria*. Lima: Santillana.

Personal Social 5. Primaria. Lima: Santillana.

- 2014 *Personal Social 1. Primaria*. Lima: Santillana.
- Personal Social 3. Primaria*. Lima: Santillana.
- Personal Social 4. Primaria*. Lima: Santillana.
- 2015 *Rutas del aprendizaje versión 2015. ¿Qué y cómo aprenden nuestros estudiantes? Área Curricular: Historia, Geografía y Economía 1.º y 2.º grados de Educación Secundaria*. Lima: MINEDU.
- MITCHELL, W.J.T.
- 1986 *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago.
- 2003 “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”. En: *Estudios visuales*, Nº1, 2003. Pp. 17-40.
- MURÚA, Martín de.
- 2004 [1590] *Historia del origen, y genealogía real de los Reyes Ingas. Manuscrito Galvin, 1590 [facsimil]*. Madrid: Testimonio/ Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- 2008 [1614] *Historia general del Piru. Manuscrito Getty, 1614 [facsimil]*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- NORMA. *Historia, Geografía y Economía 2*. Lima: Editorial Norma, 2009.
- O'PHELAN, Scarlett. *La gran rebelión en los andes. De Túpac Amaru a Túpac Catari*. Cusco: CBC, 1995.
- ORTIZ, Alejandro. *La pareja y el mito. Estudios sobre las concepciones de la persona y de la pareja en los Andes*. Lima: PUCP, 1993.
- PACHECO, Karina. *Incas, indios y fiestas. Reivindicaciones y representaciones en la configuración de la identidad cusqueña*. Cusco: INC, Dirección Regional de Cultura de Cusco, 2007.

- PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- PEASE, Franklin. "Prólogo". En: Guamán Poma de Ayala, Felipe. "Nueva Corónica y Buen Gobierno. Vol. I". México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Pp. IX-XLVIII.
- PEIRCE, Charles. *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva visión, 1986.
- PHIPPS, Elena. "Rasgos de nobleza: los uncus virreinales y sus modelos incaicos". En: CUMMINS, Thomas (et al.). *Los Incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú. Pp. 67-91.
- PINK, Sara. *The Future of Visual Anthropology. Engaging the senses*. London-New York: routledge, 2006.
- PLANAS, María Elena y Néstor Valdivia. *Identidad étnica en el Perú: un estudio cualitativo sobre los discursos de auto identificación en tres zonas del país*. Mimeo. Lima: GRADE/UPCH, 2009.
- PLASENCIA, Rommel. "¿Existe la cultura andina?". En: *Revista de Antropología. Año 3, N° 3*. Lima: UNMSM, 2005.
- POHL Jhon y Adam Hook. *The conquistador. 1492-1550*. Oxford: Osprey Publishing, 2001.
- PONS MUZZO, Gustavo.
- 1961a *Historia del Perú. Periodo autóctono- épocas preincaica e incaica. Para el primer año de secundaria de acuerdo al programa oficial*. Lima: Colegio San Julián, 1961.
- 1961b *Historia del Perú. Descubrimiento – conquista – virreinato*. Lima: Colegio San Julián, 1961.
- PORTOCARRERO, Gonzalo y Patricia Oliart. *El Perú desde la escuela*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1989.
- PORTOCARRERO, Julio. "El uso del dibujo como medio de construcción de datos y modo de representación en investigación antropológica". En: *Imaginación Visual y Cultura en el Perú*. Lima: PUCP, 2011.

PRESCOTT, William H y Victor Von Hagen. *History of the conquest of Peru. Partly abridged and revised*. New York: Mentor/ New American Library. 1961.

QUIJANO, Aníbal. *La emergencia del grupo cholo y sus implicancias para la sociedad peruana*. Lima. PUCP. 1967.

RAMÓN, Gabriel. *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima. 1910-1940*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana-Sequilao editores, 2014.

RAMOS, Gabriela. "Los símbolos de poder inca durante el virreinato". En: CUMMINS, Thomas (et al.). *Los Incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú. Pp. 43-65.

REVISTA NATIONAL GEOGRAPHIC.

1938 Volúmen 73, No.2. *In the realm of the Sons of the Sun*. Washington: National Geographic Society.

2011 Volumen 28, No.4: *el genio de los incas*. Washington: National Geographic Society.

RIVA-AGÜERO, José de la. *Afirmación del Perú I. El Perú en su historia*. Lima: PUCP-IRA, 1960.

ROSALES, José Luis. *Heroica nación. Las imágenes de Túpac Amaru II y Miguel Grau en materiales escolares*. Tesis para optar el título de Magister en Antropología Visual. Lima: PUCP, 2014.

ROSTWOROWSKI, María. *Historia del Tahuantinsuyo*. Lima: IEP, 1999

SALINAS, Telmo. *Historia del Peru. Preincaica-incaica*. Lima: editor no especificado, 1961.

SÁNCHEZ, Flor. *Amaro y el enigma de la montaña*. Lima: Alfaguara, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.

SEKI, Yuji. "Configuración del autorretrato del Perú y el imperio inca: un acercamiento desde la arqueología peruana". En: SOMEDA, Hidefuji y Yuji Seki (ed). *Miradas al*

Tahuantinsuyo. Aproximaciones de peruanistas japoneses al Imperio de los Incas. Lima: PUCP, 2009. Pp. 61-90.

SERULNIKOV, Sergio. “La Insurrección Tupamarista: Historias e Historiografías” EN: *revista 20/10*, Vol 1. 2012. Disponible en: <<http://www.20-10historia.com/articulo14.phtml>> (fecha de consulta: noviembre del 2014)

SCHNEIDER, Arnd y Christopher Wright. “The challenge of practice”. En: SCHNEIDER, Arnd y Christopher Wright (ed). *Contemporary Art and Anthropology.* Oxford-New York: Berg, 2006.

SILVA, Juan Carlos.

2004 *El origen de los incas. Sketchbook.* Lima: Artcomics.

2006 *El origen de los incas. Incary—Incary.* Lima: Artcomics.

SOMEDA, Hidefuji. El discurso sobre el «imperio de los incas» y la idea de roma en los cronistas. En: SOMEDA, Hidefuji y Yuji Seki (ed). *Miradas al Tahuantinsuyo. Aproximaciones de peruanistas japoneses al Imperio de los Incas.* Lima: PUCP, 2009. Pp. 29-60.

STARN, Orin. “Antropología andina, "Andinismo" y Sendero Luminoso”. En: *rev. Allpanchis. No. 39.* Cusco: IPA, 1992. Pp.15 -71.

TAUSSIG, Michael. *Un gigante en convulsiones: el mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente.* Barcelona: Gedisa, 2000.

THURNER, Mark. “Genealogías peruanas de historia y nación”. En: SANDOVAL, Pablo (comp). *Repensando la subalternidad.* Lima: IEP, 2009.

TOLEDO, Elías y Alcides Chávez. *Historia del Perú 2. Segundo grado de secundaria.* Lima: Editorial Escuela Nueva, 1986.

ULFE, María Eugenia. “¡Sal de la rutina! Sobre cómo se imagina y se construye la imagen del Perú”. En: *Imaginación Visual y Cultura en el Perú.* Lima: PUCP, 2011.

VEGA, Juan José.

1963 *La guerra de los viracochas. Lima: populibros peruanos.*

1964 *Manco Inca, el gran rebelde. Lima: populibros peruanos*

VICH, Víctor.

2001 *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú.* Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

2007 "Magical, Mystical: 'The Royal Tour' of Alejandro Toledo". En: *Journal of Latin American Cultural Studies.* Vol 16, Nº1.

VILLARÍAS-ROBLES, Juan. "Los paños históricos de Francisco de Toledo, virrey del Perú: contexto e interpretación de una representación grafica indígena de la historia incaica. En: DEL PINO-Díaz, Fermín y Juan Villarías-Robles. *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América Indígena.* Madrid: CSIC, 2009.

VILLEGAS, Luis. *José sabogal y el arte mestizo. El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas.* Tesis de licenciatura. Lima: UNMSM, 2008. Disponible en: <<http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/4178>> (fecha de consulta: enero del 2015)

VITALE, Alejandra. *El estudio de los signos. Peirce y Saussure.* Buenos aires: Eudeba, 2004.

VON HAGEN, Víctor.

1957 *Realm of the Incas.* New York: Mentor Books, 1957.

1964 *Los incas, pueblo del sol.* México: Joaquín Mortiz S.A., 1964.

WESTIN, Jonathan. "Inking a Past: Visualization as a Shedding of Uncertainty. En: *Visual Anthropology Review.* Vol 30, Nº2, 2014. Pp. 139-150.

WISE, Terence y Angus McBride. *The Conquistadores. Men-at-arms series.* Londres: Osprey Publishing, 1980.

WUFFARDEN, Luis. “La descendencia real y el “renacimiento inca” en el virreinato”. En: *Los incas, reyes del Perú*. Lima: BCP, 2005. Pp.175 -251.

ZUIDEMA, R. Tom. “Guaman Poma and the art of empire: toward an iconography of inca royal dress”. En: ANDRIEN, Kenneth (ed). *Transatlantic encounters: europeans and andeans in the sixteenth century*. Berkeley: University of California Press, 1991. Pp. 151-275.



ANEXOS

ANEXO 1: Ficha técnica de los grupos focales del estudio.

Se definió ejecutar grupos focales con jóvenes entre 17 y 24 años provenientes de distintos puntos de la ciudad de Lima. El criterio principal de segmentación fue el siguiente: cada uno de los grupos focales estaría integrado por jóvenes entre 17 y 24 años de ambos sexos —en igual proporción— que provengan de uno o algunos de los distritos (zonas) correspondientes a cada uno de los cinco niveles socioeconómicos identificados por los más recientes estudios de medición de la desigualdad (APEIM, IPSOS, INEI).

Para definir estos grupos de distritos se usó el reporte sobre la evolución de los NSE en Lima metropolitana, emitido por APEIM el año 2014. Aquí se definen hasta 10 “zonas” conformadas por determinados distritos:

- Zona 1 (Puente Piedra, Comas, Carabaylo)
- Zona 2 (Independencia, Los Olivos, San Martín de Porras)
- Zona 3 (San Juan de Lurigancho)
- Zona 4 (Cercado, Rímac, Breña, La Victoria)
- Zona 5 (Ate, Chaclacayo, Lurigancho, Santa Anita, San Luis, El Agustino)
- Zona 6 (Jesús María, Lince, Pueblo Libre, Magdalena, San Miguel)
- Zona 7 (Miraflores, San Isidro, San Borja, Surco, La Molina)
- Zona 8 (Surquillo, Barranco, Chorrillos, San Juan de Miraflores)
- Zona 9 (Villa El Salvador, Villa María del Triunfo, Lurín, Pachacamac)
- Zona 10 (Callao, Bellavista, La Perla, La Punta, Carmen de la Legua, Ventanilla)

En cada una de estas zonas existe un porcentaje de la población que corresponde a cada uno de los NSE: alto/medio alto (A), medio (B), bajo (C), bajo inferior (d) y marginal (e). Para fines de nuestra segmentación, se escogieron aquellas zonas que hacia Junio del 2013 concentraban la mayor proporción de cada uno de estos cinco NSE, las cuales son las siguientes:

1. NSE A: Zona 7 (Miraflores, San Isidro, San Borja, Surco, La Molina)
2. NSE B: Zona 6 (Jesús María, Lince, Pueblo Libre, Magdalena, San Miguel)
3. NSE C: Zona 4 (Cercado, Rímac, Breña, La Victoria) y Zona 2 (Independencia, Los Olivos, San Martín de Porras)

4. NSE D: Zona 9 (Villa El Salvador, Villa María del Triunfo, Lurín, Pachacamac)
5. NSE E: Zona 9 (Villa El Salvador, Villa María del Triunfo, Lurín, Pachacamac) y Zona 10 (Callao, Bellavista, La Perla, La Punta, Carmen de la Legua, Ventanilla)

De acuerdo a esto, se buscó organizar los grupos focales con jóvenes del rango temporal definido (17 a 24 años) y que provenían de uno o varios de los distritos correspondientes a cada NSE según la zonificación encontrada. El reclutamiento de los participantes para cada uno de los cinco grupos focales tomó en cuenta estos dos criterios.



ANEXO 2: Fichas de participantes de los grupos focales.

GRUPO FOCAL Nivel Socioeconómico "A"

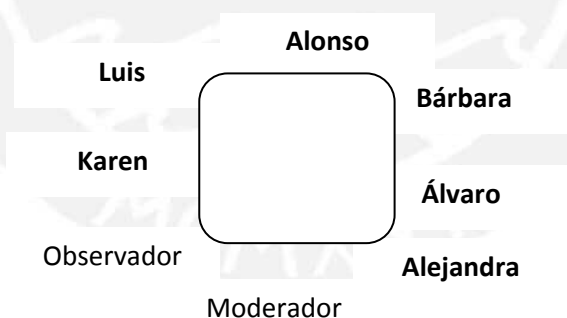
Fecha: 04/10/2014

Duración del grupo focal: de 12:10 p.m. a 02:00 p.m.

Listado de participantes y códigos de transcripción:

NOMBRE	EDAD	DISTRITO	DNI	TELÉFONO	Código
Karen López	22	Surco	47552864	947746992	KL22
Luis Enrique	22	Surco	70888149	980689667	LE22
Alonso Velarde	24	San Borja	44385494	999898172	AV24
Barbara del Aguila	23	Surco	72661658	969677776	BA23
Alvaro	19	Miraflores	70792172	940371490	A29
Alejandra de la Torre	24	San Isidro	46090398	949277171	AT24
MODERADOR (M): Juan La Cruz Bonilla					
OBERVADOR (O): Kelly Gómez Perochena					

Disposición:



I. Descripción del contexto

El grupo focal se llevó a cabo el día sábado 04 de octubre del 2014 en un aula de la facultad de Sociales de la PUCP, la misma aula donde anteriormente se llevó a cabo el grupo focal "B". El aula constaba de sillas y computadora con proyector, equipo que se usó al término de la sesión. Las sillas se dispusieron en círculo alrededor de otra silla en donde se ubicó la grabadora de audio. La sesión se registró también con cámara de video, la cual fue usada principalmente por la observadora, aunque también la usó por momentos el moderador. Los participantes dedicaron primero alrededor de 20 minutos para hacer sus dibujos. La sesión comenzó cuando todos terminaron sus dibujos.

GRUPO FOCAL Nivel Socioeconómico "B"

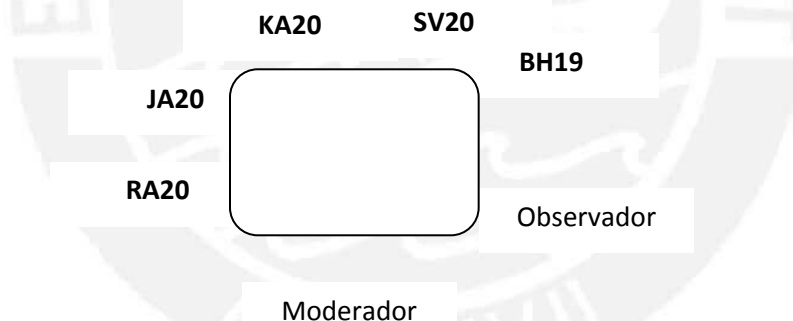
Fecha: 04/10/2014

Duración del grupo focal: de 9:30 a.m. a 11:30 p.m.

Listado de participantes y códigos de transcripción:

NOMBRE	EDAD	DISTRITO	DNI	TELÉFONO	Código
Roose Alva	20	Pueblo Libre	72632326	956715197	RA20
Karen Atencio	20	San Miguel	72084486	955603339	KA20
José Antonio Rojas	20	San Miguel	-	995735067	JA20
Shirley Ventocilla	20	Lince	70007966	993232456	SV20
Bryan Huarcaya	19	Pueblo Libre	-	991077968	BH19
MODERADOR (M): Juan La Cruz Bonilla					
OBERVADOR (O): Kelly Gómez Perochena					

Disposición:



I. Descripción del contexto

El grupo focal se llevó a cabo el día Sábado 04 de octubre del 2014 en un aula de la facultad de Sociales de la PUCP. El aula de reuniones constaba de sillas y computadora con proyector, equipo que se usó al término de la sesión. Las sillas se dispusieron en semi círculo alrededor de otra silla en donde se ubicó la grabadora de audio. Por problemas de coordinación no se pudo disponer de cámara —recién se consiguió para el grupo focal programado más tarde—, por lo que la sesión sólo pudo registrarse en audio. Adicionalmente, uno de los invitados nunca llegó, por lo que tuvo que iniciarse la sesión con sólo cinco de los seis participantes programados. Los participantes dedicaron primero alrededor de 20 minutos para hacer sus dibujos. La sesión comenzó cuando todos terminaron sus dibujos.

GRUPO FOCAL Nivel Socioeconómico "C"

Fecha: 20/09/2014

Duración del grupo focal: de 09:10 a.m. a 10:50 a.m.

Listado de participantes y códigos de transcripción:

NOMBRE	EDAD	DISTRITO	DNI	TELÉFONO	Código
Ray Anthony Rojas Molina	20	Rímac	74823713	3819139	RR20
Alexandra Gonzales	22	La Victoria	46977575	962306536	AG22
Gretel Paredes Monsalvo	20	La Victoria	48120240	992191918	GP20
Ronald García Taboada	20	Rímac	70672790	985375071	RG20
Evelin Mija Oré	22	La Victoria	47297738	996368731	EM22
José Manuel Álvarez Cárdenas	19	Breña	74069381	993452883	JA19
MODERADOR (M): Juan La Cruz Bonilla					
OBERVADOR (O): Paula Germaná Cornejo					

Disposición:



I. Descripción del contexto

El grupo focal se llevó a cabo el día Sábado 20 de Setiembre del 2014 en el local del Grupo de Análisis para el Desarrollo - GRADE. Se preparó para ello un aula de reuniones equipada con proyector, computadora, una pizarra y asientos para 12 participantes. Los participantes llegaron acompañados de la señora Miriam Salomé.

GRUPO FOCAL Nivel Socioeconómico "D"

Fecha: 20/09/2014

Duración del grupo focal: de 11:10 a.m. a 12:30 p.m.

Listado de participantes y códigos de transcripción:

NOMBRE	EDAD	DISTRITO	DNI	TELÉFONO	Código
Efigenia Briset	18	VES	-	No precisó	EB18
Mayumi Estrella	17	VES	77917097	988701501	ME17
Rolando Cesar	18	VES	-	993429500	RC18
Enith Yajaira	17	VES	-	969708999	EY17
Miguel Jibaja	19	VMT	74381171	986848336	MJ19
Aarón Ruiz	18	VMT	-	989020534	AR18
MODERADOR (M): Juan La Cruz Bonilla					
OBERVADOR (O): Paula Germaná Cornejo					

Disposición:



I. Descripción del contexto

El grupo focal se llevó a cabo el día Sábado 20 de Setiembre del 2014 en el local del Grupo de Análisis para el Desarrollo - GRADE. El aula de reuniones estaba equipada con proyector, computadora, una pizarra y asientos para 12 participantes (el mismo usado para el GF C, que se desarrolló horas antes). Los participantes llegaron acompañados de la señora Miriam Salomé.

GRUPO FOCAL Nivel Socioeconómico "E"

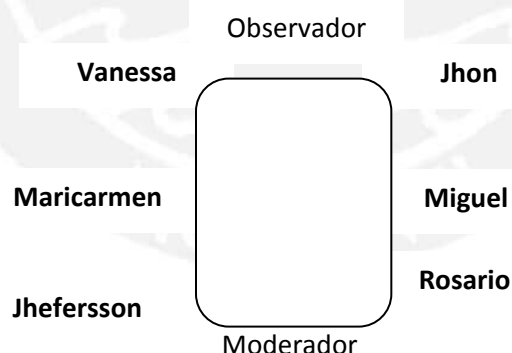
Fecha: 18/10/2014

Duración del grupo focal: de 11:10 a.m. a 01:00 p.m.

Listado de participantes y códigos de transcripción:

NOMBRE	EDAD	DISTRITO	DNI	TELÉFONO	Código
Maricarmen Rosario Bello Andrade	19	VMT	73241986	957568035	MB19
Jhefersson Oskar Oliva Jimenez	18	VMT	75014906	957551399	JO18
Vanessa del Milagro Quesquen Urfeque	24	SJM	46224152	985347303	VQ24
Jhon Cesar Choque Condori	17	VES	-	991722238	JC17
Miguel Enrique Grillo Orellana	18	SJM	70028334	966519621	MG18
Rosario Condori Flores	17	SJL	70027836	941400588	RC17
MODERADOR (M): Juan La Cruz Bonilla					
OBERVADOR (O): Kelly Gómez Perochena					

Disposición:



I. Descripción del contexto

El grupo focal se llevó a cabo el día Sábado 18 de octubre del 2014 en las instalaciones de una empresa de estudios de mercado ubicada en Miraflores. El aula de reuniones constaba de una mesa central, sillas, un proyector y un monitor LCD, aunque estos no funcionaban (se usó una laptop). También había un gran vidrio, por cuyo detrás se podía ver la acción. Los participantes llegaron acompañados de la señora Miriam Salomé.

ANEXO 3: Guía de grupo focal.

GUÍA DE GRUPO FOCAL

Población: jóvenes entre 17 y 24 años

Participantes: entre 6 y 7 participantes

INSUMOS:

- a) Hoja de asistencia de los participantes
 - b) Papelote y plumones.
 - c) Laptop con videos de las campañas publicitarias e imagen a usarse (si es posible también proyector)
 - d) Cámara de video para grabar.
-

II. ANTESALA: EL DIBUJO (10 min)

Antes de empezar el grupo focal, a cada participante se le dará una hoja de asistencia, papelote y plumones. Se les pedirá lo siguiente:

****por favor, en el papelote te pediré que dibujes a una persona o personas de la época de los incas. Puede ser lo que desees: el mismo inca, una mujer inca, una escena de la vida cotidiana de los incas, etc. Si crees que no dibujas bien no te preocupes, hazlo a tu manera**.**

Los dibujos deben rotularse con el nombre de su autor. Una vez que todos los participantes han hecho su respectivo dibujo puede comenzar el grupo focal.

III. PRESENTACIÓN DE LOS PARTICIPANTES (5 min)

Objetivo: romper el hielo

1. (Pregunta grupal) Buenos días con todos y gracias por participar. Para conocernos le voy a pedir a cada participante que diga: a) su nombre, b) de donde viene y c) cual es su pasatiempo favorito. Empezaré por mi (moderador se presenta)
2. (Pregunta grupal) ¿Cómo les fue con el dibujo? ¿alguna vez les habían pedido hacer algo así sobre los incas?

IV. IMAGEN DE LOS INCAS (25 min)

Objetivo: analizar imágenes e indagar en los imaginarios respecto de los incas

1. *(para esto, los dibujos deben estar pegados en una pared)* Ahora vamos a hablar sobre los dibujos que han hecho. Primero, pregunto en general, ¿qué “imágenes”, representaciones, se les vienen a la cabeza cuando piensan en los incas? ¿y qué se les vino a la mente cuando les pedí dibujar un inca o incas?
2. Ahora quiero que cada uno me explique qué es lo que vemos en su dibujo, comenzando por **[participante x]. danos una descripción general...**
 - ... ¿qué acciones realizan los personajes o el personaje? ¿por qué decidiste dibujarlo así?
 - ... ¿cómo está vestido el/ los personajes? ¿cómo es la ropa?
 - ... ¿qué adornos y/o implementos tiene(n)?
 - ... ¿cómo lleva(n) el cabello?
 - ... (de haber rasgos físicos explícitos en el dibujo) ¿qué rasgos físicos tiene?

Ir anotando cuales son los elementos comunes a todos los dibujos o los más destacables en estos cinco puntos para la siguiente pregunta.

3. Hemos observado los dibujos de cada uno y podemos ver que la mayoría han representado a los incas con... **[mencionar atributos comunes en la indumentaria, accesorios, acciones, etc.]**. Quiero que me digan ahora ¿en qué se basaron para dibujarlos así? ¿Dónde han visto o de donde imaginan que así eran los incas? (si hay dudas precisar: ¿libros, teatro, imágenes, posters, películas, televisión...?)

Ir anotando cuales son las fuentes de donde los participantes se han basado para su imagen

4. Me han mencionado entonces que se basaron en **[señalar las fuentes visuales de donde se basaron]** para imaginar a los incas. Pensemos ahora en esto: cuando ustedes ven una imagen de “hello kitty” o “superman” ¿qué les genera o qué les despierta? ¿en qué les hace pensar? Igual, cuando ustedes veían esas imágenes que me señalaron, ¿en qué les hacía pensar o qué ideas les generaba sobre los incas en ese momento? ¿qué características tenían los incas para ustedes?
5. ¿recuerdan ustedes alguna otra representación (en imágenes, películas, internet) de los incas que les generase una impresión distinta, diferente sobre ellos?
6. Ahora hablando en general, ¿qué opinan de los incas?, ¿como tema les aburre, les llama la atención o que les genera? ¿en qué les hace pensar?

IV. LA NACIÓN (20 min)

7. Ahora quiero preguntarles, más allá de lo que escuchan de profesores o de otras fuentes, sinceramente ¿qué tan cercanos sienten ustedes a los

- incas? ¿qué tanto sienten que se identifican ustedes con ellos? ¿o les parece que es un pasado muy remoto que ya no les genera nada?
8. Y cuando piensan en el Perú, ¿qué “imágenes” se les viene a la cabeza? ¿con que asocian ustedes a su país? **[anotar los referentes descritos]**
 9. ¿Quién es un referente de peruanidad para ustedes?, alguien “bien peruano”. ¿Por qué?
 10. Entonces ¿los incas o el pasado incaico son parte de esas imágenes del Perú que han mencionado o no tanto? Sinceramente ¿qué tan importantes son los incas para ustedes en su imagen del Perú? ¿en su identificación como peruanos?

V. PRODUCTOS AUDIOVISUALES (20 min)

1. Vamos a ver ahora unos videos e imágenes. Primero, veamos este video **(campana Perú imperio de tesoros escondidos)**
2. ¿en qué se parece y en qué se diferencian sus dibujos de los incas respecto de cómo son representados en este video?
3. ¿de qué forma creen que aparecen representados los incas aquí? ¿qué sensaciones, ideas les genera el video sobre ellos?
4. Ahora veamos este video **(campana “momentos de oro”)**
5. ¿en qué se parecen y en qué se diferencian sus dibujos de los incas respecto de cómo son representados en este video?
6. ¿de qué forma creen que aparecen representados los incas aquí? ¿qué sensaciones, ideas les genera el video sobre ellos?
7. Ahora veamos esta imagen **(dibujo del forista “deberet”)**
8. ¿en qué se parecen y en qué se diferencian sus dibujos de los incas respecto de la imagen que ven?
9. ¿de qué forma creen que aparecen representados los incas aquí? ¿qué sensaciones, ideas les genera esta imagen sobre ellos?

VI. CIERRE (5 min)

1. Para finalizar, habiendo visto y discutido estos videos, ¿ha cambiado en algo su percepción sobre los incas? ¿qué ideas o impresiones les ha generado esta discusión respecto de los incas y del Perú?
2. Gracias por su participación.

FIN

GUÍA DE ENTREVISTA DIRIGIDA A CREADORES DE PRODUCTOS AUDIOVISUALES

VII. TRASFONDO SOCIAL, CULTURAL Y LABORAL DEL ENTREVISTADO

1. Hablemos brevemente de tu trayectoria de vida ¿Dónde creciste y de dónde son tus padres?
2. ¿cómo surgió el interés de estudiar tu carrera y dónde te formaste profesionalmente? ¿qué destacarías de tu etapa de formación profesional?
3. ¿Cómo te encaminaste hacia el tipo de trabajo que hoy haces?
4. En general, ¿en qué círculo social dirías que te has movido a lo largo de tu vida? ¿sigue siendo el mismo hoy en día? ¿Cómo caracterizarías a las personas del círculo social que más frecuentas hoy en día?

VIII. PROCESO DE CREACIÓN DEL PRODUCTO AUDIOVISUAL

1. ¿De qué manera entraste a **[lugar/ espacio de producción del producto audiovisual en cuestión]**? ¿te interesaba previamente desempeñarte en ese lugar o en un lugar así? ¿por qué?
2. Hablemos de los antecedentes de la creación del producto **[nombre del producto]**. ¿fue solicitado originalmente como algo alusivo a los incas o fue propuesta de ustedes? ¿Qué se solicitó originalmente?
3. ¿En qué se basaron para crear su propuesta original? ¿cómo definieron....?
 - ... ¿el acabado visual del producto? ¿qué impresión buscaban generar en el espectador con los colores/tonalidad y efectos a usarse?
 - ... ¿el contexto o lugar? ¿en qué se basaron para crear los exteriores, interiores de las casas o los ambientes que aparecen? **[usar imagen]**
 - ... ¿la vestimenta de los personajes? ¿en qué se basaron o inspiraron para elaborar el traje del inca y otros personajes? **[usar imagen]**
 - ... ¿el lenguaje que usan los personajes? ¿Cómo definieron qué tipo de quechua se usaría?
 - ... ¿las acciones que realizan los personajes? ¿por qué representarlos haciendo **[usar imagen]**
 - ... ¿la música empleada en el producto? ¿Cómo la produjeron y qué buscaban resaltar con las tonalidades elegidas? **[en el caso de productos con musica]**

¹⁷³ La guía se construyó pensando en creadores de cualquier producto audiovisual de incas, sea cine, publicidad, ilustración gráfica, escultura, etc. Las preguntas se adaptaron durante las conversaciones para el caso específico de la ilustración gráfica.

4. ¿Cuál era el mensaje que querían transmitir con este producto? ¿sienten que lo lograron? ¿fue de satisfacción del cliente?
5. ¿Cómo evalúas el impacto que generó el producto más allá del objetivo final? ¿sientes que llegó a trascender? ¿Por qué?

IX. LOS INCAS

1. ¿qué tanto te interesaban los incas o el pasado prehispánico antes de abocarte a la creación de este producto? ¿el tema te generaba algún interés?
2. ¿Qué “imágenes” se te vienen a la cabeza cuando piensas en los incas? Descríbemelo en detalle. ¿de dónde crees que provienen estas imágenes?
3. ¿Y qué “imágenes” crees que tiene la gente común y corriente sobre los incas? ¿de dónde crees que provienen?

X. LA NACIÓN

1. Algunas personas dicen que el Perú es una nación y otras que aquí hay muchas naciones, ¿qué opinas sobre esto?
2. ¿qué “imágenes” se te vienen a la cabeza cuando piensas en el Perú? ¿con qué asocias al Perú?
3. ¿de dónde crees que provienen estas imágenes que tienes sobre el Perú?
4. ¿Y qué “imágenes” crees que tiene la gente común y corriente sobre el Perú?
5. Ahora, recordando lo que mencionaste sobre las imágenes que la gente tiene sobre los incas **[mencionar qué elementos se dijeron]** ¿cómo crees que esas imágenes se relacionan con las ideas o imágenes que tienen del Perú? **[repregunta]**
6. (alternativa) ¿Qué tan importantes crees que son los incas en la idea o imaginación que tiene el peruano promedio sobre el Perú?
7. (alternativa) Cuando el peruano promedio imagina al Perú, ¿Qué tan importantes crees que son los incas en su imagen del Perú?