

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**REPRESENTACIONES POPULARES CONTEMPORÁNEAS
DE TÚPAC AMARU II EN EL DISTRITO DE COMAS,
LIMA, 2021**

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en
Antropología Visual que presenta:

Luis Carlos Valdez Espinoza

Asesores:

***Gerardo Manuel Castillo Guzmán
Alonso Quinteros Meléndez***

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, ...Alonso Quinteros Meléndez....., docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado **REPRESENTACIONES POPULARES CONTEMPORÁNEAS DE TÚPAC AMARU II EN EL DISTRITO DE COMAS, LIMA, 2021**, del/de la autor(a) / de los(as) autores(as)

.....Luis Carlos Valdez Espinoza

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 4%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 09/06/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

.....Lima, 14 de junio, 2023.....

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Quinteros Meléndez, Alonso</u>	
DNI: 43671358	Firma: 
ORCID: 0000-0001-9958-3426	

RESUMEN

La presente investigación aborda, mediante la etnografía audiovisual, el abordaje intermedial y el lenguaje audiovisual, las interpretaciones sobre las imágenes de José Gabriel Condorcanqui ubicadas en el distrito limaño de Comas, que realizan diferentes sujetos vinculados a tales íconos a través de diferentes circunstancias. Estas interpretaciones recorren sus historias personales, familiares y colectivas como historias de migración, liberación, resistencia, independencia y dignidad, a partir de lo que definimos como representaciones populares contemporáneas. El estudio tiene como marco la conflictividad, omisiones y ausencias en la representaciones visuales coloniales y republicanas sobre el indio y sobre Túpac Amaru II, el líder indígena que se sublevó contra el poder colonial en el siglo XVIII, durante el Virreinato peruano. Si bien el ícono sobre el rebelde cusqueño fue promovido durante el gobierno de Velasco Alvarado (1968-1975) como elemento de propaganda gubernamental, teniendo desde entonces una continuidad en su producción visual desde los círculos oficiales del arte y desde diversos gremios y colectivos latinoamericanos e incluso como material educativo; sin embargo en el presente trabajo, se abordan las perspectivas actuales de pobladores de Lima, recogiendo las versiones de migrantes e hijos de éstos que habitan un espacio urbano de la capital peruana identificado mediante las categorías de *barriada*, *invasión*, *asentamiento humano*, *cono* y hoy denominado como Lima norte, términos que le dan la condición de urbe periférica producto de la autogestión y la no planificación urbana de la capital. De esta manera, se construye un campo desde los archivos y material bibliográfico para tentar una genealogía de las visualidades sobre lo indígena, que a su vez se convierte en el contexto para las investigaciones de campo desarrolladas en el distrito, que pueden establecer un acercamiento sobre las interpretaciones sobre las tres imágenes de Túpac Amaru II instaladas en Comas.

Palabras clave: Comas, etnografía audiovisual, Túpac Amaru II, visualidad indígena.

ABSTRACT

This research addresses, through audiovisual ethnography, the intermedial approach and audiovisual language, the interpretations of the images of José Gabriel Condorcanqui located in the Comas district of Lima, which are carried out by different subjects linked to such icons through different circumstances. These interpretations go through their personal, family and collective stories as stories of migration, liberation, resistance, independence and dignity, based on what we define as contemporary popular representations. The framework of the study is the conflict, omissions and absences in the colonial and republican visual representations about the Indian and Túpac Amaru II, the indigenous leader who revolted against the colonial power in the 18th century, during the Peruvian Viceroyalty. Although the icon of the rebel from Cusco was promoted during the government of Velasco Alvarado (1968-1975) as an element of government propaganda, since then it has had continuity in its visual production from official art circles and from various Latin American and Latin American guilds and collectives. including as educational material; However, in the present work, the current perspectives of the inhabitants of Lima are addressed, collecting the versions of migrants and their children who inhabit an urban space of the Peruvian capital identified through the categories of neighborhood, invasion, human settlement, cone and today. known as North Lima, terms that give it the status of a peripheral city as a result of self-management and non-urban planning of the capital. In this way, a field is built from the archives and bibliographical material to attempt a genealogy of the visualities about the indigenous, which in turn becomes the context for the field research carried out in the district, which can establish an approach on interpretations of the three images of Túpac Amaru II installed in Comas.

Keywords: Comas, audiovisual ethnography, Túpac Amaru II, indigenous visuality.

ÍNDICE

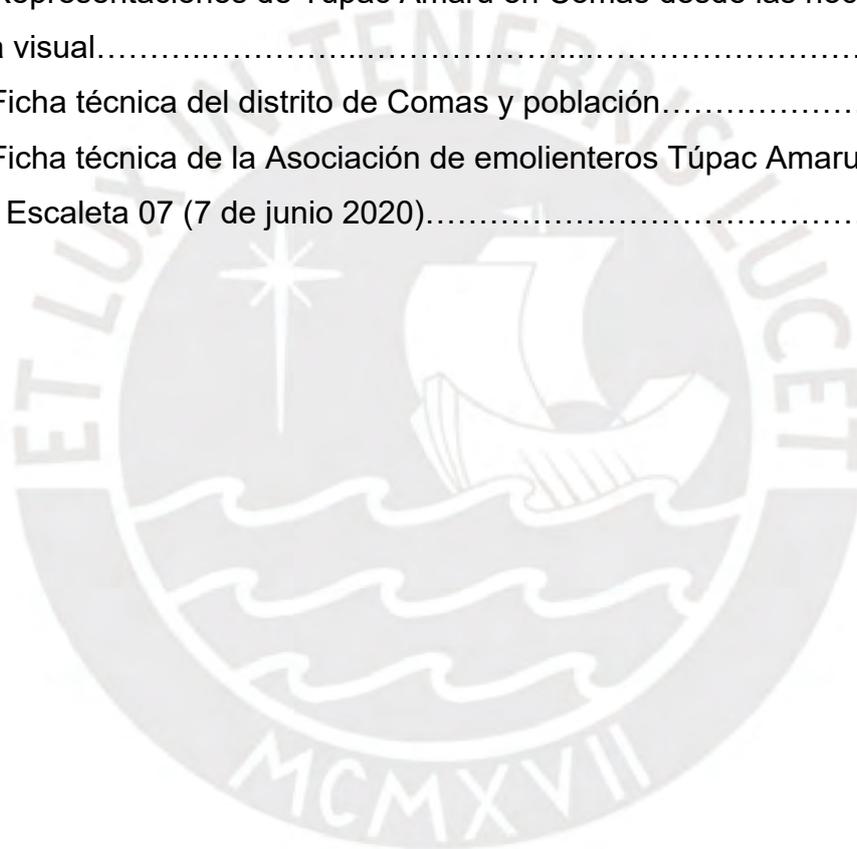
	Pág.
Informe de similitud	ii
Resumen	iii
Abstract	iv
Índice	v
Índice de Tablas	viii
Índice de Figuras	viii
Introducción	1
PRIMERA PARTE: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN	4
CAPÍTULO I	
PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN Y MARCO CONCEPTUAL	4
1.1. Presentación del problema de investigación	4
1.1.1. Preguntas	4
1.1.2. Problemática	4
1.2. Marco conceptual, visual y documental	7
1.2.1. Marco referencial: genealogía y discusión de las representaciones visuales de lo indígena y de Túpac Amaru II	7
1.2.1.1. La construcción y apropiación de la imagen del indio	7
1.2.1.2. La representación local de lo indígena	10
1.2.1.3. La representación de Túpac Amaru II	16
1.2.1.4. Representaciones y usos actuales	22
1.2.1.5. Resistencias visuales	23
1.2.1.6. Representaciones en Comas	25
1.2.2. Marco referencial: el distrito de Comas	26
1.2.2.1. Las invasiones en Lima	26
1.2.2.2. El distrito	28

1.2.3.	Marco teórico	30
1.2.3.1.	Sobre la representación visual	30
1.2.3.2.	Algunas consideraciones artísticas	40
1.2.3.3.	La imagen de Túpac Amaru II	42
1.2.3.4.	Migración urbana	44
1.2.3.5.	La ciudad como espacio simbólico y cultural	46
1.2.3.6.	Determinismo geográfico, geopolítica y mestizaje	49
1.2.4.	El documental etnográfico	50
1.2.4.1.	Referentes documentales	50
1.2.4.2.	Entre el cine relacional, el cine poético y las artes visuales	59
SEGUNDA PARTE: DISEÑO METODOLÓGICO Y RESULTADOS		65
CAPÍTULO II		
METODOLOGÍA Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN		65
2.1.	Deriva	65
2.2.	La etnografía audiovisual	66
2.2.1.	Las entrevistas	67
2.2.2.	Los retratos	69
2.3.	Entrevistas a comeños	70
2.3.1.	Entrevistas en la avenida España	70
2.3.2.	Entrevistas vía sesiones por Internet	71
2.4.	Observación participante	72
2.5.	Retratando el distrito	73
2.6.	Edición	74
TERCERA PARTE: REFLEXIONES Y RESULTADOS		81
CAPÍTULO III		
REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DOCUMENTAL		81
3.1.	El campo	81

3.2. Retratos	82
3.2.1. Teobaldo Ugarte Vega Centeno	82
3.2.2. Jesús Cáceres Flores	83
3.2.3. Víctor Espinoza Sudario	83
3.3. La cuarentena y otros problemas	84
3.4. Hallazgos	84
3.4.1. Geografía, racialización, etnicidad	84
3.4.2. Liberación, emancipación y dignidad	87
3.4.3. La identidad grupal, la colectividad	92
3.4.4. Las representaciones de Túpac Amaru II como referencias mnemotécnicas urbanas	95
3.4.5. Una visualidad para los no representados	96
3.4.6. Una genealogía visual del indio	102
3.4.7. Intertextualidad, intermedialidad	105
Conclusiones	106
Referencias bibliográficas	114
Anexos	134

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Construcción visual del indio.....	34
Tabla 2: Cuadro comparativo de estrategias de edición.....	75
Tabla 3: Cuadro comparativo a partir de narrativa de Jesús Cáceres.....	88
Tabla 4: Cuadro comparativo a partir de narrativa de Teobaldo Ugarte.....	90
Tabla 5: Cuadro comparativo a partir de narrativa de Víctor Espinoza.....	91
Tabla 6: Visualidad/contravisualidad de Túpac Amaru II en Comas	97
Tabla 7: Representaciones de Túpac Amaru en Comas desde las nociones de economía visual.....	101
Tabla 8: Ficha técnica del distrito de Comas y población.....	134
Tabla 9: Ficha técnica de la Asociación de emolienteros Túpac Amaru.....	135
Tabla 10: Escaleta 07 (7 de junio 2020).....	137



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Jesús Cáceres, dueño del cine Túpac Amaru II (Comas). Fotografía digital. Autora: Wendy Vega. 2020.....	Pág. 141
Figura 2: Teobaldo Ugarte Vega Centeno, creador de la estatua Túpac Amaru II-Comas. Fotografía digital. Autora: Wendy Vega, 2019.....	Pág. 141
Figura 3: Víctor Espinoza Sudario, presidente de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru, Fotografía digital. Autora: Wendy Vega, 2019.....	Pag. 142
Figura 4: Carta de Colón en la que anuncia el descubrimiento. Adaptado de Portada de la versión italiana de la carta de Colón en la que anuncia el descubrimiento. Xilografía. Autor: Giulano Dati. Primera edición, Roma, 18 de junio de 1493.....	Pág. 143
Figura 5: Tupinambás de la costa del Brasil. Adaptado de Tupinambás de la costa del Brasil. Hoja volante impresa en Augsburgo. Por Johann Froschauer, 1505, a partir del texto de Américo Vespucio.....	Pág. 144
Figura 6: De las nuevas tierras Grabado hecho en Amberes. Adaptado De las nuevas tierras, de Jan van Doesborch, 1511.....	Pág. 145
Figura 7: Los indios vierten oro líquido en la boca de un español. Grabado adaptado de Los indios vierten oro líquido en la boca de un español, de Theodorus De Bry, 1594.....	Pág. 147
Figura 8: Córtanle la cabeza a Atagualpa Inga. Umata Cuchun. Murio Atagualpa en la ciudad de Caxamarca. Autor: Huamán Poma, Felipe, 1615. (Dibujo) Biblioteca Real de Dinamarca.....	Pág. 147
Figura 9: BUENGOBIERNO ATOPA - AMARO-LECORTAN - LA - CAVESE ELCUZCO (Dibujo). Autor: Huamán Poma, Felipe, 1615. Biblioteca Real de Dinamarca.....	Pág. 148
Figura 10: Coregidor de minas: CÓMO LO CASTIGA CRVelmente a los caciques prencipales los corregidores y jueves con poco temor de la justicia con deferentes castigos cin tener misericordia por Dios a los pobres (dibujo). Autor: Huamán Poma, Felipe, 1615, Biblioteca Real de Dinamarca.....	Pág. 149

Figura 11: Retrato de Manuela-Túpac-Amaru. Autor: Anónimo,1777. Ex colección Francisco Stastny. Museo de Arte de Lima.....	Pág. 150
Figura 12: El rebelde Túpac Amaru 1880. Autor: Anónimo. ca. 1781-1800. Acuarela y tinta sobre papel, 33.5 x 21.4 cm. Colección particular, Argentina Foto: ©Nicolás Vega.....	Pág. 151
Figura 13: Bandera de San Martín, Huaura, 20 de diciembre de 1820. Atribuida a Charles Chatworthy Wood. Dibujo y acuarela sobre papel, 30 x 20 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.....	Pág. 151
Figura 14: Tercera bandera del Perú creada por Torre Tagle, mediante decreto del 31 de mayo de 1,822.....	Pág. 152
Figura 15: Gran Sello Estado Peruano. Ca. 1822 – 1823. Grabado en acero realizado en Londres. Archivo General de la Nación.....	Pág. 152
Figura 16: Escudo Nacional Peruano. Autor: Leandro Cortés. Óleo sobre madera.Museo Banco central de Reserva del Perú. 1832.....	Pág. 153
Figura 17: José Olaya. Autor: José Gil de Castro. Óleo sobre lienzo. 1828. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.....	Pág. 154
Figura 18: Los funerales de Atahualpa. Óleo sobre lienzo.Autor: Luis Montero. 1865, Museo de Arte de Lima.....	Pág. 155
Figura 19: Los funerales de Atahualpa (detalle), de Montero, Luis, 1865, Museo de Arte de Lima.....	Pág. 155
Figura 20: El indio alfarero. Oleo sobre lienzo. Autor: Francisco Laso, 1855. Museo de Arte de Lima.....	Pág. 156
Figura 21: Las tres razas o Igualdad ante la ley. Óleo sobre lienzo. Autor: Francisco Laso. 1859. Museo de Arte de Lima.....	Pág. 157
Figura 22: Inauguración de la Plaza Manco Cápac en La Victoria. Lima - abril 1926 / Foto: Álbum Colonia Japonesa Foto: Álbum Colonia Japonesa.....	Pág. 158
Figura 23: La Santusa. Óleo sobre tela. Autor: José Sabogal. 1928. Museo de Arte de Lima.....	Pág. 159
Figura 24: Indio cargador en Tinta. Fotografía, Autor: Martín Chambi. 1940.....	Pág. 160
Figura 25: La ejecución de Túpac Amaru. Öleo sobre lienzo. Autor: Fernando de Szyszlo. 1967. Colección privada.....	Pág. 161

Figura 26: Túpac Amaru II y Sol. Afiche. Autor: Jesús Ruiz Durand, 1984. Colección privada.....	Pág. 162
Figura 27: Túpac Amaru lo prometió Velasco lo cumplió. Afiche. Usado por el gobierno de Juan Velasco Alvarado. 1972.....	Pág. 163
Figura 28: Retrato de Túpac Amaru II. Óleo sobre tela. Autor: Néstor Quiroz López (PNP). 1972. Palacio de Gobierno.....	Pág. 164
Figura 29: Retrato de Túpac Amaru II. Óleo sobre lienzo. Autor: Mario Salazar Eyzaguirre (FFAA). 1974. Palacio de Gobierno.....	Pág. 165
Figura 30: Moneda de Túpac Amaru II. Moneda (relieve). Autor: Armando Pareja Landeo. 1972. Banco Central de Reserva del Perú.....	Pág. 166
Figura 31: Estatua ecuestre de Túpac Amaru. Bronce. Autor: Joaquín Ugarte. 1973. Distrito de Wanchaq, Cusco.....	Pág. 166
Figura 32: Bandera del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Años ochenta.....	Pág. 167
Figura 33: Local central del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros. Fotografía grupo Multimedia. 2020.....	Pág. 167
Figura 34: Banderola del Movimiento Tupamaro-Venezuela. Fotografía La Prensa, diario de Lara. 2020.....	Pág. 168
Figura 35: Organización Barrial Túpac Amaru, Córdoba-Argentina. Fotografía Diario La voz. 2010.....	Pág. 168
Figura 36: Banderola de la Organización Barrial Túpac Amaru, Argentina. Fotografía Noticias UNSAM. 2018.....	Pág. 169
Figura 37: Movimiento Barrial Túpac Amaru-Jujuy y otras localidades, Argentina. Fotografía Ideas Graves. 2016.....	Pág. 169
Figura 38: Cinturón tejido con ejecución de Túpac Amaru II, de Gregoria Pumayalli Awkakusi (Cusco). Museo de Arte de Brooklyn, Estados Unidos. 2002.....	Pág. 170
Figura 39: Cinturón tejido con ejecución de Túpac Amaru II (detalle), de Gregoria Pumayalli Awkakusi (Cusco). Museo de Arte de Brooklyn, Estados Unidos. 2002.....	Pág. 170
Figura 40: San Isidro. Temple sobre cuero de cabra. Atribuído a Tadeo Escalante.....	Pág. 171

Figura 41: José Gabriel Túpac Amaru II retrato ecuestre. Cacique interino de Tungasuca. Temple sobre cuero de cabra. Atribuido a Tadeo Escalante.....	Pág. 171
Figura 42: Escultura de Túpac Amaru II junto a palabra Comas. Fotografía. Autora: Wendy Vega. 2020.....	Pág. 172
Figura 43: Escultura de Túpac Amaru II en la entrada de Comas. Fotografía. Autora: Wendy Vega. 2020.....	Pág. 172
Figura 44: Detalle de escultura de Túpac Amaru II, de Teobaldo Vega. Fotografía. Autora: Wendy Vega. 2020.....	Pág. 173
Figura 45: Logotipo en puestos de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru, Comas. Fotografía. Autor: Carlos Valdez.....	Pág. 173
Figura 46: Detalle de logotipo en puestos de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru, Comas. Fotografía. Autor: Carlos Valdez.....	Pág. 174
Figura 47: Logotipo en uniformes de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru, Comas. Fotografía. Autora: Wendy Vega.....	Pág. 174
Figura 48: Cartel de Túpac Amaru en frontis del cine, Comas. Fotografía. Autor: Carlos Valdez. 2018.....	Pág. 175
Figura 49: Cartel del cine Túpac Amaru, ubicado en el frontis del local, Comas. Fotografía. Autor: Carlos Valdez 2019.....	Pág. 175
Figura 50: Cartel de Túpac Amaru, Comas. Fotografía. Autor: Wendy Vega. 2020.....	Pág. 176

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo propone, a partir de la contextualización visual amplia desde material de archivo, y desde la etnografía audiovisual, un acercamiento y problematización de interpretaciones y narrativas sobre representaciones visuales populares de Túpac Amaru II, ubicadas en el distrito de Comas. El documental se centra en tres personas, quienes mediante sus propios valores, identidades e historias personales y grupales, van definiendo nociones de *identidad*, *etnicidad* y *nación*. De forma paralela, van construyendo, además, la historia, conformación e identidad del distrito (Giménez 2010: 5). Para ello, me valgo de tres materialidades dispuestas a lo largo de la avenida Túpac Amaru, en el distrito de Comas, como lo son el cartel con la imagen de Túpac Amaru II en el cine del mismo nombre, el busto escultórico en la entrada del distrito y la imagen impresa del héroe usada en los uniformes y en los módulos de expendio de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru.

Al tratarse de representaciones visuales populares, el presente abordaje busca aportar con el acercamiento y la problematización señalada mediante el diálogo y en oposición con las versiones visuales oficiales, es decir, con aquellas promovidas desde las élites gubernamentales o desde las élites sociales (arte oficial), lo cual posiblemente ha circunscrito a la imagen del cacique cusqueño a una semántica asociada a las grandes narrativas sobre la patria y la identidad nacional, para usarse como propaganda gubernamental y validarse como una apuesta reivindicativa de sectores campesinos y populares de la población peruana (Buntix 2003: 315-318; Roca-Rey 2014: 172), o como objeto de arte contemporáneo.

Su tardía representación pública en la etapa republicana peruana, así como los conflictos con su iconografía y ubicación en los espacios públicos oficiales y de la élite limeña —tales como los manifiestos públicos de José Santos Chocano para generar su monumento público en 1924, que, finalmente, no obtuvieron respuesta favorable del gobierno impulsor acerca de muchas otras estatuas en el contexto de las celebraciones del Centenario; el concurso de escultura en 1969 en Cusco, cuyo objetivo no logrado era construir una pieza escultórica en la plaza de armas de dicha

ciudad; así como el frustrado concurso de pintura del mismo año, que pretendía contar con una obra que pasara a ocupar un lugar de honor en Palacio de Gobierno, y que, al final, se declaró como desierto— demuestran lo complicado que es la construcción y aceptación social de este ícono visual.

La denominación de *representaciones populares contemporáneas* acarrea dos dimensiones: un aspecto material —un cartel, una estatua, o un bordado sobre uniforme junto a una calcomanía sobre un puesto de venta— y otro como imagen visual. En el presente abordaje, no se ha considerado el aspecto de las técnicas o medios implicados, más sí lo que tiene que ver con su interpretación desde la visualidad. Esta dimensión tiene que ver con lo social, pues la visualidad ha estado vinculada a las élites o a grupos con acceso a la capacidad de ver más allá de lo cotidiano (Mirzoeff 2009: 70).

Las imágenes visuales de Túpac Amaru II abordadas se ubican en la avenida Túpac Amaru, una vía que, si bien atraviesa los distritos del Rímac, San Martín de Porres, Independencia y Carabaylo, está más identificada con el distrito de Comas, y que se convierte en su columna vertebral. Por ello, estos tres íconos se convierten en parte del paisaje y configuración urbana del distrito comeño, ubicado en la zona norte de Lima.

El análisis de las representaciones de la cultura popular urbana es una vertiente importante dentro de la antropología visual. En ese sentido, el documental etnográfico es una oportunidad para hacer un abordaje y crítica de las representaciones culturales, y acercarse mediante la etnografía y el trabajo teórico a qué necesidades sociales responde y a sus repercusiones en la construcción de identidades colectivas y derechos políticos (Ardévol 2006: 30).

Para ello, se proponen un relato audiovisual y una exposición de contenidos y narrativas de diferentes representaciones, desde el grabado, el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, las referencias en video y el diseño y desde las artes populares, que construyen, por un lado, relatos oficiales y, por otro, subalternos

sobre lo indígena, lo inca, lo mestizo, que hacen una revisión crítica de la representación visual del cacique cusqueño.

El documental ha sido realizado partiendo del trabajo etnográfico (Guber 2001: 56), por lo cual a lo largo del texto se describen una serie de actividades, métodos, técnicas, herramientas y procedimientos, muchos de ellos relacionados a lo audiovisual, por lo cual se desarrollan ciertas coincidencias con el “cine relacional o participativo” (Nichols 2013: 207), el “documental poético” (Nichols 2013: 189), la vinculación entre la pintura y el cine (Gimeno Ugalde 2011: 216 - 220), los estudios de intermedialidad (Rajewsky 2020: 1 -30), y el “cine etnográfico explorativo o reflexivo” (Ardévol 1998: 222), todo ello por la complejidad y combinación de perspectivas y técnicas.



PRIMERA PARTE: MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO I

PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN Y MARCO CONTEXTUAL

1.1. Presentación del problema de investigación

1.1.1. Preguntas

¿Cuáles son los valores y significados que los habitantes contemporáneos del distrito de Comas construyen sobre la imagen de Túpac Amaru II?

¿De qué manera los habitantes contemporáneos de Comas se identifican con los valores y los significados construidos sobre Túpac Amaru II?

1.1.2. Problemática

Si se hace un breve repaso de los hechos, intereses e interpretaciones alrededor de las representaciones visuales hechas en el Perú sobre Túpac Amaru II, se encuentra que el mismo ha sido motivo de negaciones, discusiones y de una constante tensión sobre su validez, pertinencia y vigencia.

Esto puede estar enmarcado, a su vez, en la conflictividad y problemática que han existido —y existen— sobre la representación visual de lo indígena para los imaginarios locales peruanos, desde la etapa del Virreinato, el periodo republicano y gran parte del siglo XX, pues se trata de un ser construido desde la modernidad europea bajo ciertos presupuestos políticos, de un ícono que representa a un sector que fue inferiorizado socialmente durante el Virreinato peruano, que no tuvo un lugar protagónico en la conformación de la República desde el momento de la Independencia, y que no ha terminado de integrarse al proceso de ciudadanía plena y de democratización de la sociedad peruana.

La Conquista de América significó la “invención del indio americano” por parte de los europeos; es decir, la invención de un tipo de ser humano “natural” de aquel nuevo continente, aunque luego se demostraría que los habitantes de este continente eran muy variados culturalmente, si bien, desde la mirada occidental, todos se igualaban en su condición de naturales americanos, es decir, de indios. Lamentablemente esta noción [imagen] tan lejana y generalizante fue asumida en los discursos de los mismos colonizados, y fue tan potente que fué necesario adjudicarle contenidos. (Bustamante 2017: párr. 3, 4).

Por ello, era necesario para la causa colonizadora crear imágenes visuales que pudieran ir de la mano de esta concepción de *indio*, pues no debe olvidarse que la modernidad va de la mano con los regímenes visuales, y es aquí donde la visualidad empieza a cobrar una relevancia política y social. Posteriormente, y si bien el “renacimiento inca” (Wuffarden 2005: 176) como fenómeno cultural sostenido por la aristocracia indígena significó el desarrollo de un conjunto de actividades culturales, como las desarrolladas por la escuela pictórica del Cusco, la escultura en piedra de Huamanga o la arquitectura mestiza, esto tuvo su final luego de la sublevación y muerte de Túpac Amaru II, en 1781, pues, en respuesta a las pretensiones de reconocimiento a linajes incas, las autoridades del Virreinato se encargaron de destruir las pinturas, esculturas y artefactos que los representaban como incas.

Al respecto, según comenta Lauer, “hasta mediados de la República, el indio es un personaje incidental en la pintura: pinta, pero rara vez aparece, y, cuando lo hace, es visto a través de ojos ajenos, cumpliendo invariablemente alguna función servil [...] Teodoro Núñez Ureta nos recuerda que los principales pintores de la República son mulatos” (2019: 87). Es decir, la presencia del indio es débil o nula tanto desde quién es el autor de las imágenes, como desde su forma de ser representado.

Es recién en las primeras décadas del siglo XX que es representado en pintura y escultura por académicos limeños o formados en la capital y el extranjero, como parte de retóricas provenientes de la arqueología, la literatura y otros campos, que dan forma al neoperuano y al indigenismo. Luego, en los años sesenta y setenta, gracias a discursos e intereses de académicos de las ciencias sociales, lo indígena toma centralidad en las artes plásticas, pero desde discursos de élite o de la burguesía local, lo que explicaría por qué ha sido tan complejo encontrar representaciones importantes de los indígenas aun en la etapa republicana.

En el caso de las representaciones de Túpac Amaru II, estas recién adquirieron una presencia visible a partir del gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975), el cual cambió la escena política y, también, la escena visual oficial del Perú. La imagen del cacique fue usada como propaganda política, y, por ende, fue pensado, materializado y difundido desde grupos de poder gubernamental, y, si bien en su mensaje se negocia culturalmente con la población a la cual fue dirigido, que eran campesinos y obreros principalmente, se puede discutir sobre qué significados y sentidos produjo el ícono del rebelde cusqueño en las localidades rurales, en los ciudadanos migrantes y en la clase popular urbana, más allá de ser parte de la propaganda reivindicativa de los programas del gobierno (Cant 2007: 309-310). Sobre ello, en una entrevista realizada por Roca-Rey, el escultor Víctor Escalante —que trabajó durante el gobierno de Velasco Alvarado—, al ser consultado sobre si dicha visualidad tuvo repercusión, señaló que:

Una vez con Pepe Bracamonte, que era el jefe de la división de los afiches, nos fuimos a Huaral, y nos contaron que los campesinos, sobre todo las mujeres, cuando veían un afiche de la Reforma Agraria, se tapaban la cara y decían: “Es el diablo”. No lo entendían [...] Pero, para la clase media de Lima, intelectual, esos afiches fascinaron. Lo ponían en sus casas, se puso de moda. Cuando alguien veía uno de los afiches de la Reforma Agraria, se lo robaba, porque eran bonitos (Roca-Rey 2014: 396).

Esto invita a la reflexión acerca de qué implicancias tuvo esta propaganda política y gubernamental, posterior al gobierno de Velasco Alvarado, en los sectores a los cuales estuvo destinada —pues, básicamente, se tienen las versiones de intelectuales y personas vinculadas a las élites sociales—, ya que la visualidad tiene como variables lo histórico, lo político y la clase social, entre otros.

La visualidad también puede ser asumida como una disputa de imágenes e interpretaciones de tales, en la que los sectores populares —en este caso, integrados por personas vinculadas al distrito de Comas— construyen significados propios, que no necesariamente coinciden con los metarrelatos o con la versión oficial del inca, pero pueden significar un acercamiento al imaginario popular contemporáneo, en tiempos en los que se necesita una mejor comprensión por parte de todos. El reciente proceso electoral peruano, sobre todo en la segunda etapa para elegir presidente de la República, ha mostrado que el racismo, los prejuicios y el desprecio hacia la población vinculada a lo andino, lo amazónico y lo indígena continúan vigentes e incluso reinventados desde diferentes imaginarios y visualidades.

1.2. Marco conceptual, visual y documental

1.2.1 Marco referencial: genealogía y discusión de las representaciones visuales de lo indígena y de Túpac Amaru II

1.2.1.1. La construcción y apropiación de la imagen del indio

La imagen visual siempre ha sido importante por su carácter comunicacional y, por tanto, estratégica para el proyecto colonizador de América, y, por ello, la representación visual fue determinante para crear las imágenes e información visual sobre la población amerindia, sobre todo dirigida a las sociedades europeas (Bueno 2010: 94).

El proyecto virreinal significó confrontar a dos sociedades opuestas en muchos sentidos, cada una con sus propios regímenes de la visión y con sus propias visualidades, es decir, con sus sistemas sociales de la mirada

(Mirzoeff 2009: 70). Esto significa que, en el territorio prehispánico, ya existían unas lógicas de lo visual, propias de sistemas sociales, religiosos y subjetivos complejos. Como manifiesta Milla (2004: 7, 17, 18), estas imágenes visuales y su sentido interpretativo simbólico fueron decisivos en la conformación, convivencia y mutualidad de las comunidades andinas, dadas las distintas lenguas y costumbres que caracterizaban a esta parte del mundo. Por ello, en diferentes lugares de América pre hispánica se habían desarrollado, a través de diferentes materialidades y medios,¹ no solo la arquitectura, sino también los murales, la pintura, la escultura, la cerámica, la textilería, la orfebrería, la imaginería, la pintura corporal, el arte en la naturaleza, así como muchas otras formas que hoy llamaríamos plasticidad y visualidad.

A la llegada de los conquistadores, llegaron también los formatos modernos europeos de arquitectura, escultura, pintura y las llamadas “artes aplicadas” o “artes menores”, que pasaron a ser las formas oficiales de constitución para las ciudades, edificios e instituciones públicas, siendo apreciados por las clases dominantes de estos Virreinos.

En ese encuentro visual (Mirzoeff 2009: 70), fueron el grabado y la imprenta, la litografía, la fotografía y el *offset* los medios europeos de difusión de imágenes acerca del indio americano (Bustamante), lo cual coincidió con las condiciones a las que se fue sometiendo a estas poblaciones ya no solo en la Colonia, sino después, durante la conformación de los países en Latinoamérica:

Parafraseando a Edmundo O’Gorman, la “invención de América” como un Nuevo Mundo implicó necesariamente la “invención del Indio americano”, es decir, la invención de un tipo de ser humano “natural” de aquel nuevo continente, resultado de la acción secular de su tierra y su cielo. Aunque la experiencia demostraría que sus representantes concretos eran física y culturalmente muy variados, incluso asombrosamente distintos unos de otros, desde el punto de vista occidental, todos

¹ Usaré términos europeos para hacer referencia a los medios de las creaciones materiales prehispánicas, pues carezco de definiciones locales validadas.

ellos se igualaban en su condición de naturales americanos, es decir, de Indios (Bustamante 2017: párr. 3, 4).

Esta noción lejana y contradictoria fue asumida en los discursos dentro de los mismos Virreinos, al trasladarse esta batalla al campo de las definiciones y, luego, a las imposiciones, y es en ese momento cuando la visualidad (Mirzoeff 2009: 70) del indio empieza a cobrar una relevancia política y social.

Portada de la carta de Colón anunciando el descubrimiento. Roma, 18 de junio de 1493. Xilografía creada por Giulano Dati, en 1493, para acompañar la carta del navegante, que rápidamente se propagó en copia por Europa. Se trata de la primera representación de América y de sus habitantes. La imagen está realizada bajo la lógica del *ekphrasis*, pues es la síntesis visual de la carta. El dibujo muestra por primera vez a estos seres de las nuevas tierras, que responden a la idea del salvaje europeo.

Tupinambás de la costa del Brasil. Grabado (coloreado) de Johann Froschauer, hacia 1505, realizado a partir del texto de Américo Vesputio. Esta segunda representación del indio americano responde a los imaginarios de un salvaje y primitivo: poseen una descripción consistente en los adornos de plumas, así como tocados en la cabeza, faldas, una especie de cubresenos y, también, objetos insertados en cuerpos. Al parecer, el dibujante ha dispuesto las plumas tapando partes del cuerpo para crear imágenes más decentes y, por tanto, más bellas y verdaderas sobre el Nuevo Mundo. Este grabado circuló por Europa con el texto al pie basado en la obra *Mundus novus*, de Vesputio. En esta época de reciente popularidad de la imprenta en Europa, era común que los tirajes de textos y/o imágenes impresos fueran distribuidos de forma independiente.

De las nuevas tierras. Grabado hecho en Amberes, por Jan van Doesborch (1511). En esta versión, se va consolidando la idea del salvaje primitivo, pues carece de civilización u organización social, y se reduce a la lógica de familia, casi como un animal mamífero feroz que cuida de sus crías. También se va

consolidando la construcción del americano antropófago. Esta construcción es sumamente arraigada, pues sigue siendo parte de diferentes imaginarios y representaciones.

Los indios vierten oro líquido en la boca de un español. Grabado que forma parte de la publicación de viajes recopilados, en 1594, en las Indias Orientales y las Indias Occidentales. Su autor, Johann Theodorus de Bry, fue un artista grabador y editor de libros que creó una de las mayores empresas de construcción de imágenes visuales (un total de 271 imágenes en 11 volúmenes) hechas en la lógica del *ekphrasis*, pues estaban creadas con base en relatos de viajes; y su poder de difusión de ideas fue decisivo en la manera en que Europa concibió a estos continentes y a sus habitantes. Los grabados del volumen “Grandes viajes” causaron gran demanda y popularidad a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, debido a su carácter terrorífico y sensacionalista (Bueno 2010: 94).

1.2.1.2. La representación local de lo indígena

CÓRTANLE LA CABEZA A ATAGUALPA INGA. UMATA CUCHUN. Murio Atagualpa en la ciudad de Caxamarca. Es un dibujo que forma parte de *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), realizado por el mestizo Felipe Huamán Poma de Ayala como una misiva dirigida al rey de España, al parecer, como una versión de parte del pasado incaico y como denuncia de abusos. Se puede observar la escena descrita en el título. Las versiones más aceptadas dicen que la muerte del último gobernante del Tahuantinsuyo fue llevada a cabo mediante el garrote (estrangulamiento), por lo cual este dibujo retrataría una versión mítica, de la cual los españoles temían la resurrección del soberano inca, motivo por el cual separaban su cráneo del cuerpo.

BUENGOBIERNO ATOPA - AMARO-LECORTAN - LA - CAVESE ELCUZCO. Es otro de los dibujos que forma parte de *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) del mestizo Felipe Huamán Poma de Ayala. Es llamativa la similitud en las formas, distribución de personajes y gestos de este gráfico

con el denominado *CÓRTANLE LA CABEZA A ATAGUALPA INGA*.... Se trata de la decapitación y muerte del llamado “último inca de Vilcabamba”, Túpac Amaru I, quien fue sentenciado a muerte en 1572 por el virrey Francisco de Toledo, en la plaza principal del Cusco, delante de los súbditos incas. En este caso, la decapitación sí fue llevada a cabo.

COREGIDOR DE MINAS: CÓMO LO CASTIGA CR*Velmente a los caciques prencipales los corregidores y jueces con poco temor de la justicia con deferentes castigos cin tener misericordia por Dios a los pobres.* Es otro dibujo que forma parte de *Nueva corónica y buen gobierno* (1615), realizado por Felipe Huamán Poma de Ayala, en el cual se grafican a indios e indias en diferentes castigos, con los que se demuestra abuso de poder y humillación extrema. El valor de estos dibujos radica en que el autor es descendiente indígena o mestizo, y, por ende, marca un lugar de enunciación.

Retrato de Manuela-Túpac-Amaru. Este lienzo anónimo, de 1777, pertenece al denominado “renacimiento incaico”, correspondiente al periodo de 1680 a 1780 (Wuffarden 2005: 176). La historia de este lienzo es interesante por cuanto el visitador virreinal Areche apuntó a destruir el simbolismo, la vestimenta y eventos públicos de incas, pero sobre todo se esmeró en la búsqueda y destrucción de las representaciones pictóricas de los incas (Cahill 2006: 98), más aún después de la rebelión tupacamarista. Por esta razón, estuvo cubierta (con imagen religiosa católica) durante casi dos siglos, pues muestra a quien afirmaba ser descendiente del Inca Felipe Tupa Amaro, por cuyo linaje y derecho al marquesado de Oropesa hubo una batalla legal entre varios aspirantes, incluido José Gabriel Condorcanqui (MALI s/f).

El rebelde Tupac Amaro 1880. Acuarela pintada hacia 1781-1800, ubicada recientemente en un archivo en Argentina, es aparentemente una copia de una serie de retratos que el propio José Gabriel mandó pintar como propaganda política para ser difundida en el sur andino y de forma posterior a

su muerte, como lo señala Majluf (s/f a: 3'18"), y muestra al cusqueño con atributos de inca y de rey: en caballo blanco, portando una espada desenvainada y con una corona inca que lleva el escudo otorgado por la Corona española. Fiel a las representaciones populares andinas, no es un retrato que describa rasgos individuales, sino que, más bien, resalta sus símbolos de poder, incluido el matiz de su piel.

Primeras banderas. Creadas de 1821 a 1826 como primeros símbolos de la nueva República, sus iconografías traslucen los pensamientos de las diferentes facciones o grupos que encabezaban los procesos de Independencia, cada uno con una identificación diferenciada. Mientras unos miraban con admiración y melancolía a España, otros abogaban por un modelo más liberal y de igualdad, a diferencia de otros líderes que defendían un nacionalismo basado en recuperar el pasado prehispánico, pero desde una nueva mirada. "Con la nueva ideología, criollos limeños y libertadores sintetizan tres estilos considerados excluyentes entre sí: el incaísmo criollo, el monárquico hispano y el liberalismo anglo-francés" (Leonardini 2009: 1260).

En las primeras, se plantea el blanco y el rojo, color al que se le liga con el color de la realeza del incanato, e incluso el Sol amarillo como elemento central, lo cual parecía darle un valor propio y encajaba con el sentido de rebeldía y distancia respecto al poder español, y, a la vez, provenían más de una visión sanmartiniana.

Los primeros escudos nacionales. Son una parte central en la visualidad y como símbolo de la nueva República. El primero fue realizado en 1821 y tiene al Sol, los Andes y al mar como iconografía muy referida al pasado prehispánico; el segundo es de 1825 y usa elementos de los tres reinos: mineral, vegetal y animal. Estos escudos, de hermosos acabados naturalistas, recurren a la riqueza geográfica y natural. Funcionaban como propaganda política que intermediaba entre la élite criolla y las clases populares, pues buscaban generar imágenes persistentes en la memoria

colectiva, que reemplazaran rápidamente los símbolos de la Corona española.

José Olaya. Pintado por José Gil de Castro a solo meses del fusilamiento del héroe (1828), es quizá el único retrato oficial de un mestizo, algo inusual en nuestra historia republicana. Sin embargo, la piel oscura y los rasgos fisionómicos, que lo definen en su condición étnica (Giménez 2010: 5) son presentados con una vestimenta propia de la clase social alta, lo cual resalta en sus zapatos, su sombrero, el traje y en otros detalles. Quizá, debido a que Gil de Castro fue formado para pintar imágenes religiosas, el mensajero de la causa independentista fue retratado con las formas en que se retrata a un santo, mostrando íconos que buscan identificarlo inequívocamente.

Los funerales de Atahualpa. Es la pintura academicista de corte más emblemática del siglo XIX, creada por el peruano Luis Montero, quien plasma las exequias del último emperador inca. Es un óleo sobre tela de dimensión monumental —de 4 por 6 m—, propio de los cuadros históricos que se venían haciendo en Europa. Fue pintado en Florencia entre 1865 y 1867, y llegó a Perú en 1868. Tiene un gran trabajo en todos los aspectos pictóricos, como la construcción de cada uno de los personajes, el espacio interior, el tratamiento del volumen y la perspectiva, así como la composición. La escena escogida y los diferentes detalles suscitan debates y posturas diferentes, y, sobre la primera, Roberto Miró-Quesada (1983) afirma:

Es interesante constatar que la nueva clase social que emerge y que necesita reordenar la historia, para afirmarse ideológicamente, lo haga mirando el pasado indígena. El primer cuadro de su tiempo sobre nuestra historia no se inspira en escenas de la Independencia, o anteriores o posteriores a la invasión española, sino en el momento mismo del encuentro de ambas culturas, que significa el triunfo de lo español sobre lo indígena, como claramente lo muestra el cuadro. Hay, pues, que enterrar lo indígena, que ya está muerto (2019, t. 2: 18).

El indio alfarero o *Habitante de las cordilleras del Perú*. Es un óleo de Francisco Laso (1855) bastante singular para la época, pues describe a un personaje indígena que sostiene con ambas manos un ceramio de estilo mochica. Es la primera representación de un indio (vivo) en el arte peruano republicano, lo cual creaba dos contradicciones: una es su contextura física y el vestuario, en el cual se identifica con rasgos europeos; y la segunda contradicción es la llamativa no definición del rostro, pues sus facciones se ocultan en una sombra que cubre casi todo el rostro y, por ende, su identidad (Giménez 2010: 6-7). Pareciera que el tema de retratarse desde lo indígena nuevamente crea tensión, contradicción e indecisiones, como lo sugiere este cuadro.

Las tres razas. Es otra pintura también muy llamativa realizada por Francisco Laso en 1859, en la cual aparecen tres personajes en una clara disposición o jerarquía de clase social y racial. Sobre esta obra, también llamada “La igualdad ante la ley”, Portocarrero dice:

El cuadro muestra a tres niños jugando cartas. Se trata de una imagen “incorrecta”, pues presenta hechos clandestinos, que no deberían existir según el espíritu (racista) de la época [...] Se trata de una imagen utópica, pues en el mundo representado por el cuadro el juego y la igualdad reemplazan a la jerarquía y a la violencia, que son los rasgos prevalentes en las relaciones interétnicas en el mundo criollo del siglo XIX. Un mundo donde los negros eran esclavos, los indios eran sirvientes y los blancos eran amos (2006: párr. 1).

Monumento Manco Cápac. Esta obra es muy significativa, pues se creó en el contexto de las celebraciones del centenario de la Independencia peruana. La colonia japonesa en el Perú donó al Estado —tras múltiples reflexiones de sus integrantes— el monumento que retrata en cuerpo entero al fundador del Tahuantinsuyo, “por ser un símbolo que vincula ambas culturas, por ser hijos del Sol”, según expresión de los propios asiáticos. Fue la única estatua gestada en 1921 que trató de identificarse con valores nacionales y la única también hecha por artistas peruanos, debido a que fue la condición que puso la colonia japonesa para su donación. Por ello, se debe su creación al

escultor peruano David Lozano, con la colaboración de los también escultores Benjamín Mendizábal y Daniel Casafranca (Hamann 2011: 294-295, 298).

En este caso, vale decir que un monumento público complementa su significación con las características del lugar de emplazamiento. A pesar de que era la primera representación nacionalista de todos los regalos otorgados por las colonias y embajadas, la “Comisión Pro Monumentos para las Fiestas del Centenario” y el gobierno no quisieron aceptar los pedidos de la representación japonesa, que convencida del valor simbólico del monumento al fundador del Tahuantinsuyo, solicitó que sea colocado en un lugar estratégico —tal como ocurrió con los otros monumentos donados—, y, por eso, propusieron la plaza de armas de Lima, en la Plazuela de la Exposición (Hamann 2011: 294-295, 298), o frente a la estatua a Simón Bolívar, aunque fueron rechazadas todas estas solicitudes. Debe considerarse que la capital de entonces era, en el imaginario público, bastante reducida, y el haber designado que se ubique en el distrito de La Victoria era expulsar a Manco Cápac y toda su carga semántica a las afueras del Centro de Lima.

Pintura indigenista: *La Santusa*. Realizada por José Sabogal Diéguez en 1928, marca los inicios del movimiento literario, artístico y político desplegado en la década de 1930. Fue casi en paralelo a movimientos similares en Bolivia, Ecuador y México, donde las mayorías indígenas o nativas no compartían el poder. El indigenismo visual peruano fue importante por asumir la representación del indio y el paisaje andino, aunque su visualidad tomó el rumbo de lo esteticista y elitista, antes que convertirse en un discurso político que convocara a los propios indios.

***Indio cargador en Tinta*.** Es una obra de 1940 del puneño Martín Chambi, que tuvo formación visual en Arequipa, pero se desarrolló profesionalmente en la escena cultural cusqueña; y destacó por su dominio del oficio y el arte de la fotografía, visible en su iluminación, enfoques y técnicas de revelado, pero también por la forma en que retrató al Cusco, sus paisajes, monumentos

y personajes. Es llamativo, en la construcción de sus retratos, cómo utiliza el recurso de los elementos del paisaje, la vestimenta u objetos propios de sus quehaceres, como lo es el caso de la vasija que lleva como pesada carga, construyendo así un retrato étnico y social de la condición del indio.

1.2.1.3. La representación de Túpac Amaru II

El presente apartado aborda una reflexión histórica de la imagen de Túpac Amaru II desde mediados del siglo XX hasta ciertas iconografías actuales. Para comenzar, vale decir que su figura tuvo una representación tardía en la etapa republicana, y, en ese sentido, conviene precisar lo que señala Asensio: “Durante el siglo XIX, Túpac Amaru era una figura secundaria en las narrativas nacionales peruanas. Aunque nunca llegó a ser olvidado, su condición indígena y periférica suscita incomodidad entre las élites limeñas. Solo unos pocos artículos aislados en la prensa cusqueña reivindican su figura” (2017: 30).

Esto explicaría porque no tuvo un impacto en el centenario de su levantamiento (1871), como sí lo tuvo el Combate del Dos de Mayo, y tampoco fue digno de ser representado en alguna escultura pública en el centenario y la “Patria Nueva” del presidente Augusto B. Leguía, pues, a pesar de que existe información de una maqueta realizada en 1924 por el escultor Luis José Agurto y una defensa pública del poeta José Santos Chocano a favor de este homenaje, no se llegó a concretar la construcción de ningún monumento público ni plaza a nombre del cusqueño. Esta omisión tiene el mismo sentido de prejuicio racial que recibió la donación de la estatua de Manco Cápac en aquellos años.

Estos gestos traducen una postura elitista, que extendió una visualidad (Mirzoeff 2009: 73) que negaba a lo indígena, negándole el derecho a la representación a una gran parte de la población identificada con su historia y los valores anticolonialistas: “solo yo (el aristócrata) tengo derecho a mirar. Y cualquiera que intente mirar está cometiendo una ofensa contra la soberanía, contra su majestad” (2009: 70) .

La ejecución de Túpac Amaru. Esta obra de 1967, realizada por el artista Fernando de Szyszlo, corresponde a la denominada “pintura abstracta” (Empresa Editora El Comercio 2010: 67). El abstraccionismo es un movimiento modernista europeo que surge ligado a la valoración subjetiva y espiritual de la pintura, por lo cual es contrario a la representación y al detalle figurativo. Cabe citar, al respecto, las propias palabras del pintor: “el único mensaje perdurable a través de la implacable constancia del tiempo es el mensaje profundo y humanísimo de la esencia del hombre revelada pictóricamente en los valores puros y universales de un arte que, representando o no objetos reales, se eleva por sí solo al plano de lo abstracto” (Empresa Editora El Comercio 2010: 49).

Es decir, la obra esta resuelta bajo los fundamentos del austriaco Vasili Kandinsky (1912: 17, 22), pero también despojando al tema y personaje de su contenido colonial o político.

Imagen de Túpac Amaru II creada por Jesús Ruiz Durand. Fue la visualidad icónica del gobierno militar y de la reforma agraria, tanto así que la silueta se usaba acompañando los logotipos del órgano gubernamental Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social - SINAMOS y para las Sociedades Agrícolas de Interés Social - SAIS, entre otros documentos oficiales.

Para lograr sus objetivos, el gobierno militar contrató al periodista político cusqueño Efraín Ruiz Caro para trabajar en la imagen gubernamental. Para ello, fundó la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria

(DPDRA) y convocó a Mirko Lauer, Emilio Hernández Saavedra, José Adolph, José Bracamonte y a Jesús Ruiz Durand. Produjeron afiches, folletos y volantes que se distribuyeron por todo el país para buscar apoyo e identificación con la reforma agraria.

El diseño gráfico se hizo estratégico, pues el analfabetismo era de 40%, sobre todo en los grupos beneficiarios de la reforma; por ello, Ruiz Durand, con formación de pintor en la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero con conocimientos de grabado, se preocupó por crear imágenes sencillas y de fácil recordación, es decir, creó un instrumento de comunicación de masas (Freire 1983: 21), pero diferente a los creados por el socialismo ruso, que eran considerados conservadores y poco atractivos. El modelo usado fue el de las revoluciones de Chile, Argentina y Cuba, que usaban estilos más vanguardistas en su propaganda política (Cant 2017: 282; Roca-Rey 2014: 181).

“Estatua de Túpac Amaru II en el Parque de los Próceres de la Independencia”. Hacia el año 1971, el gobierno de Velasco Alvarado, con motivo de las celebraciones del sesquicentenario de la Independencia (1821-1971), realizó un conjunto monumental a ciertos personajes históricos, en el parque que se llama, desde entonces, “Próceres de la Independencia”, en el distrito limeño de Jesús María.

El grupo está compuesto por estatuas de cuerpo entero de precursores y próceres de la Independencia, todos nacidos en territorio peruano. La composición consiste en cinco obeliscos, uno por cada personaje: un cóndor en la parte central y más alta, Juan Pablo Vizcardo y Guzmán, Toribio Rodríguez de Mendoza, Francisco Vidal y Túpac Amaru II. El conjunto escultórico es majestuoso, pues mide entre 17 y 25 m de alto. Completan el monumento público tres caballos de bronce en movimiento, colocados en medio de una pileta de agua. Todo es obra del escultor Joaquín Ugarte y Ugarte. Se trataría de la primera escultura del canebño ubicada en un parque o plaza pública en un lugar céntrico de Lima.

Retratos de Túpac Amaru II en Palacio de Gobierno. Fueron encargados por el general Velasco Alvarado. En el año 1969-1970, el gobierno, animado por la simbología que representaba el ícono cusqueño, convocó a un concurso de pintura para perpetuar la imagen de José Gabriel Condorcanqui. Lamentablemente, a pesar de las casi cien obras participantes, el jurado declaró desierto el premio y solo otorgó cuatro menciones honrosas. Al respecto, es revelador el fundamento del certamen: “no existe un retrato fidedigno de Túpac Amaru II y su iconografía tradicional aún está sometida a discusión histórica, razón por la que es necesario convocar a un concurso de pintura cuya finalidad sea perpetuar su imagen plástica, exaltar su memoria y rendirle homenaje” (Lituma 2009: 43).

A Velasco Alvarado tampoco le habrían convencido ninguna de las obras, por lo cual, en 1972, le pidió al empleado de Palacio de Gobierno Néstor Quiroz (un aficionado) que pinte el retrato de Condorcanqui según los rasgos dictados por él mismo.

Pasados dos años, y con motivo del sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho, encargó un nuevo cuadro, esta vez al capitán del Ejército Mario Salazar Eyzaguirre (otro aficionado). Es decir, recurrió a personal a su servicio para crear y colocar este símbolo de sus reformas en el salón Túpac Amaru de Palacio de Gobierno, sin recurrir a criterios históricos ni artísticos (2009: 45).

Moneda de Túpac Amaru II. Realizada en primera instancia con motivo del sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho (1971), se acuñaron en Lima monedas de diez y cinco soles, diseñadas por el grabador Armando Pareja Landeo. Tienen en el reverso el relieve del rostro de Túpac Amaru II y su nombre en la parte superior. Al parecer, fue el propio general Velasco quien dio su opinión precisa sobre cómo debía ser retratado el cacique (Lituma 2009: 45) (Contreras 2020: 483). Hay toda una serie de monedas y billetes con la imagen del líder indígena.

Estatua ecuestre de Túpac Amaru (Cusco). La estatua a caballo está ubicada en el distrito de Wanchaq, en las afueras de Cusco. Fue encargada con la intención de reemplazar a la escultura de un “piel roja” que había ocupado extrañamente la parte central de la plaza de armas del Cusco desde principios del siglo XX, y que fue destruida en septiembre de 1969 en sucesos no aclarados. Por ello, el gobierno militar organizó tres concursos sucesivos para colocar un monumento al cacique, y ofreció premios sustanciosos. Sin embargo, los jurados declararon desiertas las primeras competencias, con lo cual se frustró este intento. Esta intención había despertado fuertes cuestionamientos y divisiones en los propios cusqueños y personalidades que se manifestaron a favor de tal iniciativa y en contra de la misma, tanto desde discusiones patrimonialistas, indigenistas y neoindigenistas y desde la sensibilidad estética, entre autoridades, intelectuales y grupos interesados en el tema.

En la tercera edición del concurso, fue declarada ganadora la propuesta del escultor Joaquín Ugarte y Ugarte, e inaugurada en 1981 por el presidente Belaúnde Terry (1980-1985). A pesar de que la obra fue terminada en 1974, desde entonces no pudo ser ubicada en la plaza de armas de la ciudad imperial, Cusco -como se había pensado inicialmente desde el gobierno-, debido a las agudas discusiones señaladas.

Bandera del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Este surgió en 1982, y su líder fue Víctor Polay Campos. Esta bandera se enmarca en el uso del nombre e imagen del cacique de Tungasuca como símbolo reivindicatorio a nivel latinoamericano, incluso por grupos guerrilleros y el presente grupo terrorista MRTA:

Sus inicios estuvieron marcados por la tradición guerrillera de la izquierda latinoamericana, inaugurada con el triunfo de la revolución cubana en 1959. Aquellos que conformaban esta tradición aspiraban a la conquista del poder político mediante la lucha armada. En tal sentido, el MRTA se nutrió de las experiencias del Frente

Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), del salvadoreño Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y del colombiano Movimiento 19 de Abril (M-19). En el Perú, los partidos que dan origen al MRTA son el MIR El Militante (MIR-EM) y el Partido Socialista Revolucionario Marxista Leninista (PSR-ML); quienes se unen en una sola organización en 1980, fundando posteriormente el MRTA el 1º de marzo de 1982 (Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional 2003: 430).

El MRTA buscó diferenciarse del otro grupo terrorista: Partido Comunista del Perú (PCP), conocido como “Sendero Luminoso” (SL) —que se presentó como un ejército guerrillero—, con el nombre de Ejército Popular Tupacamarista, al estilo de la guerrilla latinoamericana. Organizó combatientes uniformados, suministrados de armas de guerra y concentrados en campamentos en zonas despobladas, al modo de las guerrillas de Centroamérica y Colombia. Sin embargo, el MRTA es responsable del 1.8% de violaciones a los derechos humanos cometidos durante los años 1980 a 2000 (Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional 2003: 431).

A fines de los ochenta y comienzos de los noventa, el MRTA enfrentaba un contexto desfavorable para sus pretensiones, lo cual genera su propia crisis. Asimismo, la captura del líder de SL, Abimael Guzmán Reynoso, debilitó al movimiento y ocasionó que desertores emerretistas se acogieran a la Ley de Arrepentimiento, lo que facilitó la posterior captura de otros líderes emerretistas. Su última acción fue la toma de la residencia del embajador japonés, con la intención de canjear a sus presos por los setenta y dos secuestrados. Luego de meses, fueron rescatados mediante el operativo Chavín de Huántar, en el cual todos los emerretistas murieron. Esto marcó el fin del MRTA (Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional 2003: 431).

Como nombre e ícono de movimientos sociales políticos y de guerrilla latinoamericana. El uso del nombre e imagen del cacique de Tungasuca como símbolo reivindicatorio a nivel latinoamericano fue y es usado por diferentes organizaciones sociales y políticas, y gremios, e incluso por grupos guerrilleros. Así, en el contexto de la guerra fría, y “cuando la imagen del Che Guevara no tenía aún la trascendencia que tiene hoy, el caudillo cusqueño

era el referente de los jóvenes latinoamericanos que querían cambiar el mundo” (Asensio 2017: 83). Como antecedente, se puede mencionar al Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T), que apareció a mediados de los años sesenta, y también al movimiento político Tendencias Unificadas Para Alcanzar el Movimiento de Acción Revolucionaria Organizada (TUPAMARO) de Venezuela fundado en 1979 (Al Rojo Vivo, s/f: 1).

Un caso referencial es la Organización Barrial Túpac Amaru, un movimiento socioterritorial y político que se originó hacia finales de la década de 1990 en la ciudad de San Salvador de Jujuy, Argentina, en una de las provincias con mayor cantidad de descendientes de pueblos originarios (aymaras, quechuas, guaraníes), adoptando elementos de demandas sociales diversas y no centralmente indígenas, pero utilizando elementos indígenas como discurso de beligerancia (Ríos 2013: 1, 3). La compleja y amplia trayectoria de esta organización la hace un caso valioso para mirar los movimientos sociales en Latinoamérica (Tavano 2016: 147), y es un indicador de la vigencia de la connotación política que puede tener el nombre y la imagen del líder indígena.

1.2.1.4. Representaciones y usos actuales

Siguiendo lo propuesto por Leonardini (2009: 1259), en el sentido de que, en la iconografía republicana peruana, existen periodos definidos en los cuales los símbolos y héroes juegan el rol principal, se destaca que en la etapa que sucede durante el gobierno revolucionario del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975), se rescató la imagen indígena mediante la figura de Túpac Amaru II, como símbolo de identidad e independencia nacional, siendo esta lucha iconográfica planificada y exitosa (Leonardini 2009: 1268).

Esta persistencia visual ocurre en medio de otras imágenes y tensiones, como la criolla-costeña y la andina-serrana, tal como lo señala Rosales (2014: 13) siguiendo a Portocarrero (2007: 17), respectivamente. Se ha dado

tanto a nivel oficial, como en el caso de los monumentos públicos, monedas y billetes que se emitieron con posterioridad al gobierno de Velasco Alvarado, así como a nivel independiente, como en el caso de expresiones correspondientes a artistas, creadores y colectivos.

En ese sentido, tal como lo señala Rosales, al referirse al planteamiento de la historiadora Cecilia Méndez de que “Túpac Amaru II es un héroe proscrito, pues, en distintos momentos de nuestra historia, la figura de Túpac Amaru II ha oscilado entre la legitimidad y la ilegitimidad en el mundo oficial”, “por el contrario, la imagen del héroe se ha arraigado fuertemente en el mundo popular” (Rosales 2014: 13), y esto se plasmaría en que, frente a otros héroes, la visualidad del cacique cusqueño evidencia una menor jerarquía sumada a cierta exotización, como su ropa, el fondo de su retrato, su fenotipo y otros rasgos, y sobre todo se marca la oposición Miguel Grau (héroe criollo) y Túpac Amaru II (héroe andino).

Se puede afirmar, entonces, que las imágenes de Túpac Amaru II circulan en distintos campos: como material educativo (láminas educativas, pósters, libros, suplementos de diarios), como ícono político (en marchas, movilizaciones, eventos de corte político, organizaciones civiles), como efigie militar, como objeto artístico y otros. Hoy, sus efigies siguen siendo reproducidas y reinventadas, prueba de ello es la reciente exposición en el Lugar de la Memoria y Reconciliación ([LUM] 2020-2021), denominada “Túpac Amaru y Micaela Bastidas: memoria, símbolos y misterios”, curada por Charles Walker donde, además de un repaso visual histórico, se muestran interpretaciones de la pareja mediante piezas de arte contemporáneo (Walker 2021: 14).

1.2.1.5. Resistencias visuales

Túpac Amaru en textiles andinos. Existe una relación entre la práctica textil y la memoria colectiva (Arnold 2009). En esa lógica, uno de los íconos centrales plasmado en piezas textiles es el caballo, el cual está relacionado

con el apóstol Santiago, quien a su vez tendría una vinculación con la entidad *illapa*. A su vez, la representación del equino en los textiles andinos ha tenido vinculación con diferentes sublevaciones a lo largo del tiempo y en diferentes geografías, que incluyen las encabezadas por Túpac Katari en el Alto Perú, entre otras, siendo uno de sus representaciones actuales la simbolización del propio Túpac Amaru II; llegando por ello a constituirse en un dispositivo de memoria colectiva de los levantamientos y búsquedas de una reinstalación del orden andino:

La influencia muy diseminada del diseño del caballo y jinete, según los expertos en el textil de la región de Cusco consultados por la estudiosa norteamericana Katherine Seibold (1992: 191), comenzó en los inicios del siglo XX, cuando fue asociado con la muerte de Túpac Amaru II en 1781 en la Plaza de Armas de Cusco [...] Los expertos en textiles de Cusco llaman a éste un diseño “político”, creado y actualizado continuamente en cada levantamiento nuevo [...] . Seibold menciona también cómo las imágenes de Túpac Amaru II eran evidentes en los afiches políticos en la región durante el gobierno de Velasco en los años 70, y de allí se ha vuelto un diseño común en los textiles de la región de Chinchero (Cusco). En todos estos diseños, la regeneración gradual de la cabeza de Túpac Amaru II parece recurrir a las ideas en el mito de Inkariy... (Arnold 2009: 231, 232)

Estas representaciones que entonces son estrategias visuales de resistencia, que acuden a la geometrización de sus diseños como una carga estilística andina, lo cual hace que no sean llamativas para muchos, pero es un lenguaje común y vigente en las comunidades andinas.

Túpac Amaru II y San Isidro. Según Macera (2007: 16-21), existiría un nexo entre la devoción campesina a San Isidro y Túpac Amaru II. Para ello recurre a argumentos complejos aunque razonables para tal vinculación, como la fecha de la ejecución del cacique, que fue un día posterior a las festividades del santo (17 de mayo) y el doloroso suplicio (martirologio) de Condorcanqui, que equivaldría en el imaginario colectivo a los sacrificios que se atribuyen a los santos católicos. Un aspecto adicional lo constituye la celebración del Pentecostés (mayo), que estaría asociado a la entidad tutelar Amaru.

En el terreno visual el vínculo entre el cuzqueño y el santo es la vestimenta roja, que es atribuida a ambos personajes y que esta representada en pinturas murales del artista Tadeo Escalante (Macera 2007: 21).

Todo ello nos lleva a señalar que los atributos del santo, su mirada a los pobres y al mundo rural, así como la equivalencia entre el espíritu santo (pentecostés) y la serpiente cósmica Amaru, nos invita a pensar en estas posibles estrategias de resistencia visual, que ha consistido en cubrirse de piel blanca y un nuevo nombre, para la continuidad y supervivencia de la memoria del cosmos andino.

1.2.1.6. Representaciones en Comas

Busto escultórico de Túpac Amaru. Ubicado en los cruces de la avenida del mismo nombre y la avenida Naranjal, en la entrada del distrito, es, por tanto, un elemento mnemotécnico del paisaje que indica el inicio del distrito. Está instalado en una rotonda y sobre un pedestal de aproximadamente 2 m de altura. La parte frontal mira hacia el sur, para recibir a quienes ingresan a Comas. Tiene rasgos muy pronunciados, que tratarían de identificarlo con un “fenotipo indígena” o “andino”, y lleva ropa y sombrero españolizado, que le otorgan un código de clase social. La pieza ha sido repintada con tonos dorados y cobrizos, en sucesivas ocasiones.

Logotipo en los puestos y uniformes de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru. Esta agremiación -caracterizada por una fuerte organización- está compuesta por casi doscientos socios, quienes trabajan mediante la venta en diferentes calles y avenidas. Así en cada puesto rodante de preparación y expendio, está estampada la efigie del inca a todo color, teniendo mucha similitud con los retratos de láminas escolares, las cuales parecen haber sido la referencia usada por los diseñadores.

En el uniforme de los asociados, está bordado en la parte de la espalda de los mandiles y en la parte frontal del sombrero que usan para trabajar, que también parecen haber tenido la misma referencia.

Por tanto, lleva el clásico sombrero de ala amplia y saco oscuro, y, al igual que la estatua en Comas, se perciben nítidamente rasgos fenotípicos y color de piel que remarcan una identidad indígena o andina. También grafica un gesto serio, casi enfadado, que también es parte de la iconografía popular con la cual identifican y construyen su imagen.

Cartel del cine Túpac Amaru. Ubicado en el frontis del local, en la avenida

del mismo nombre, es de aproximadamente 2 m de altura, en material acrílico, y es una réplica del diseño que Ruiz Durand creó para la propaganda velasquista, por lo cual es básicamente una silueta en negro. Fue realizada por un aficionado o estudiante, a quien el dueño del cine no logra identificar. A diferencia de las otras dos efigies, aquí no hay rasgos fenotípicos, sino que es, más bien, una figura bastante estilizada.

1.2.2. Marco referencial: el distrito de Comas

1.2.2.1. Las invasiones en Lima

Llamadas también “invasiones populares”, fueron fenómenos sociales surgidos alrededor de los años 1950 en Lima, a partir de la falta de planes gubernamentales y municipales para incorporar a gran cantidad de población desprovista de morada y a los migrantes provenientes de diferentes lugares a planes formales de vivienda. Estas invasiones eran organizadas por pobladores carentes de recursos económicos, liderados por los pobladores de mayor edad o los de mayor audacia, quienes, junto a mujeres y niños, participaban activamente en la toma de terrenos (Táccunan 2000: 281).

Una vez que tomaban terrenos, los “invasores” se organizaban en grupos: unos encargados de la distribución equitativa de los espacios, mientras otros

constituían la defensa en caso de intento de desalojo por parte de las fuerzas policiales y otros (Táccunan 2000: 192-193).

A estos conjuntos de viviendas, debido a su precariedad y falta de servicios básicos, los denominaron “barriadas”, nombre de tono despectivo que se refiere al barrio popular no oficial, y luego fueron denominados “asentamientos humanos” o “pueblos jóvenes”.

La Ley N° 13517, conocida como Ley de Barrios Marginales o Ley de Barriadas, expedida durante el gobierno de Manuel Prado (1956-1962), dictaminó medidas referidas a la legalización y la regularización de la tenencia de la tierra de las barriadas y respecto al acceso al suelo. En cuanto a la regularización de la tierra:

Declaró de necesidad, utilidad pública e interés social la remodelación, saneamiento y legalización de los barrios marginales. Estos fueron definidos claramente como aquellos agrupamientos de vivienda constituidos por invasión y al margen de las disposiciones legales sobre propiedad, con autorización municipal o sin ella, sobre lotes distribuidos sin planes de trazado oficialmente aprobados y que carecieran de algunos de los servicios básicos (Calderón 2009: 224).

El gobierno militar creó la Junta Nacional de Vivienda (JNV) para la organización de las habilitaciones urbanas, remodelación, lotización, trazado de calles y equipamiento urbano. Sin embargo, el gobierno de Velasco Alvarado asumió a conciencia su rol de promotor institucional de barriadas, que, por decisión oficial, pasaron a denominarse “pueblos jóvenes”, y se estableció una Política Nacional de Integración de Pueblos Jóvenes. Esta política significó la reorganización de las “asociaciones de pobladores” y su reemplazo por las Organizaciones Vecinales, la entrega de títulos de propiedad y el establecimiento del Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (SINAMOS), en 1971, como órgano centralizado de las demandas.

Este inicio fue permitiendo un lento acceso a servicios de agua, desagüe y energía eléctrica, así como a la pavimentación de avenidas, calles, pistas y veredas.

1.2.2.2. El distrito

Creado el 11 de diciembre de 1961, está ubicado en el lado norte de la ciudad de Lima. Su nombre no está relacionado con una persona, héroe o mártir, pues, cuando se creó el distrito, estaba prohibido por ley denominar con nombres de personas a regiones, ciudades, pueblos, rutas y otros. Asimismo, hay datos históricos que refieren la existencia del término *Comas* antes de la llegada de los españoles al valle del Carabayllo, por lo cual se puede deducir que dicha palabra está vinculada a la zona desde hace siglos. Está conformado a mediados del siglo anterior a partir de una determinante autoorganización de los propios pobladores, quienes, entre otras cosas, lograron la creación del distrito. Su población es fruto de procesos migratorios y reubicaciones de zonas tugurizadas, con las consecuentes invasiones o asentamientos humanos y la constitución de barriadas. Desde décadas atrás, venían desplazándose desde diferentes regiones del país hacia Lima grandes masas de personas, que, atraídas por las ventajas de vivir en la capital de un país centralista, llegaban sobre todo a las zonas periféricas de la ciudad y conformaron los actuales distritos de Comas, San Juan de Lurigancho y Villa el Salvador, entre otros, los cuales apelaron a la autoorganización para poder establecerse (Matos Mar 2004: 110 -115).

Si bien el distrito es creado mediante la Ley N° 13757 en 1961, el mismo surge y se reproduce en la dinámica de las invasiones (Táccunan 2000: 290-293). Por ello, a dos años de su fundación y encabezado por su primer alcalde, Comas comienza a expandirse mediante sucesivas invasiones de terrenos, debido a fuertes tensiones y necesidades de grupos de pobladores.

Como datos relevantes, cabe mencionar que Comas tiene una superficie total de 48.72 km², que representa el 1.7% de la superficie de Lima Metropolitana

y es el cuarto distrito más poblado del Perú y uno de los 43 que conforman la provincia de Lima, región Lima. Actualmente, el distrito tiene aproximadamente 525 000 habitantes, de los cuales el 57% está concentrado en los pueblos jóvenes y asentamientos humanos, ubicados en las partes altas, de acuerdo con información de la página web de la municipalidad distrital.

La avenida Túpac Amaru. Fue creada durante el gobierno militar de Velasco Alvarado (1968-1975), pues “En la década del 70 los gobiernos militares buscaban corporativizar el movimiento de pobladores [...] en esos años se construye la Av. Tupac Amaru...” (Municipalidad de Comas s/f). En ese sentido, en el año 1970 se promulgó el Decreto Ley N° 18388 (Congreso de la República), “que aprueba el contrato por treinta millones de dólares entre el gobierno peruano y el Banco Mundial para la construcción y el mejoramiento de carreteras”. Así también, se promulga el Decreto Ley N° 18211 (Congreso de la República), mediante el cual “se declara a 1970 año de los Precursores de la Independencia del Perú”. El gobierno usó estratégicamente este nombre como símbolo de su régimen en una avenida que une distritos y poblaciones marginales (Oliven 1980: 50).

Está emplazada sobre un camino prehispánico que era parte de la red vial incaica llamada “Capac Ñam” (‘camino principal’) o “Gran Camino”, que abarca territorios de Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador y Perú: “La importancia de Qhapaq Ñan no solo radica en su magnitud, ya que es el monumento más grande de América, sino en la capacidad que se tuvo para el manejo efectivo de las poblaciones asociadas, uniendo las diferentes regiones del Tawantinsuyu. Incluía, sobre todo, poblaciones con tradiciones propias que hasta hoy siguen vigentes” (Ministerio de Cultura s/f: párr. 2).

Anteriormente denominada “carretera a Canta”, fue construida en el gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930), quien dio impulso a la construcción de carreteras mediante la implantación de la polémica “Ley de Conscripción Vial o del Servicio Obligatorio de Caminos” (Bar 2013: 40, 41), que fue publicada

el 28 de junio de 1920, pero que ya venía discutiéndose desde el segundo gobierno de José Pardo. Esta ley dictaminó que, para la construcción y mantenimiento de vías, se haría uso de mano de obra campesina, y, en específico, de varones comprendidos entre los 18 y los 60 años de edad, que serían llamados a trabajar en turnos de 12 días, en compensación por los tributos monetarios que no podían pagar.

A pesar de las impugnaciones que José Carlos Mariátegui y Jorge Basadre ante la nueva ley, porque iba contra las libertades del campesinado, la misma fue vigente hasta el año 1930, cuando fue abolida por el presidente Sánchez Cerro (Bar 2013: 40, 41).

Actualmente, es una de las principales avenidas de la ciudad de Lima. Constituye una de las arterias más importantes de la parte norte de Lima, y, quizá, la principal arteria del distrito de Comas. Atraviesa los distritos del Rímac, San Martín de Porres, Independencia, Comas y Carabaylo, por lo que por ella se desplazan una gran cantidad de limeños día a día.

1.2.3 Marco teórico

1.2.3.1. Sobre la representación visual

El presente estudio parte de tres representaciones de Túpac Amaru II ubicadas en Comas, cada uno con su propia materialidad, lenguajes y formatos, por lo cual se hace necesario definirlos. Estas características nos sitúan en un terreno amplio, pues por un lado requieren definiciones que nos permitan entenderlas desde sus dimensiones contextuales, y también desde sus valoraciones y contradicciones que surgen por estar situadas en el espacio público.

En esa lógica, se hace necesario un marco que involucre un espectro amplio de artefactos visuales, más allá de los presentados en las instituciones de arte, por lo que acudiré a algunas definiciones:

Cultura visual. Aunque Mitchell diferencia entre Estudios Visuales -definido por él como el campo de estudio- y la cultura visual, definida como el objeto de estudio; en gran parte de estudios y abordajes en castellano, se viene usando este término para un emergente e inmenso campo de estudio sobre lo visual. El término cultura visual implica la aceptación de que la visión es una construcción cultural; que es aprendida y cultivada, no simplemente dada por la naturaleza; por ende está relacionada “con la historia de las artes, pero también con la historia de las tecnologías y de los media. Es decir que se encuentra insertada en el tejido social, en las éticas y las políticas; con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto; es decir que la cultura visual está vinculada a las prácticas sociales de representación y recepción.

Es decir que se puede definir como un campo interdisciplinar, que recurre a investigaciones filosóficas en torno a la fenomenología de la visión, a la semiótica de la imagen, a la investigación psicoanalítica de la conducción escópica, a los estudios fisiológicos y fenomenológicos del proceso visual, a los estudios sociológicos, y como no también a la antropología visual (Mitchell 2003: 18 - 20).

Teniendo en cuenta la referida construcción social de lo visual (Mitchel 2003: p. 18), es lógico pensar en el poder y la jerarquización como parte de sus cuestiones problemáticas.

Una noción importante en la cultura visual es el concepto *visualidad*.² Mirzoeff menciona una referencia al siglo XIX, en la cual se la describe como a una visión “desde arriba, cuasi divina del mundo, que no está disponible para

² Al respecto, recurrí al diccionario en línea de la Real Academia Española (RAE), el cual describe así la palabra *visualidad*: “Efecto agradable que produce el conjunto de objetos vistosos” (<https://dle.rae.es/visualidad?m=form>).

cualquier persona común y corriente. La persona común y ordinaria está perdida...” Es decir que, la persona “común” no participa de esta visualidad, pues estaría constantemente distraída por los fantasmas de la modernidad. (Mirzoeff 2009: 70). Aquí se describe que, el sujeto “común” si puede observar lo visible, pero ni cien personas juntas pueden acceder a visualizar lo que está mas alla, que es lo importante. Tambien vincula la visualidad con la vigilancia, con la opresión y con lo militar, es decir la relaciona con el poder.

En ese marco, una respuesta a la visualidad aristocrática que niega el derecho a mirar a la población mayoritaria; sería una “contravisualidad”, una “posibilidad de afirmar una ciudadanía que puede crear un mapa de lo social, un mapa visual de lo social” (Mirzoeff 2009: 74).

Es innegable que en el mundo actual, se entiende la necesidad de un uso democrático de la imagen, que se pueda ampliar y diversificar el sentido de la producción, circulación e interpretación de lo visual; pero ello implica varias discusiones.

La construcción visual del indio. Cuando se dio la colonización de Latinoamérica, los medios europeos de registro visual eran muy limitados y más aún era complicado traerlos hasta los Virreinos. Por ello, según Bustamante (2017: párr. 5, 6), se recurrió a dos recursos para suplir tal limitación, que fueron el *ekphrasis* y la “idea mental”. Ambos remiten a la descripción hablada de algo que no tiene una referencia presente. Fue usada por el humanismo y el Renacimiento en el sentido inverso, para crear estatuas y pinturas a partir de relatos orales o literarios. También fue usado para los relatos e historias que llegaban al Viejo Mundo acerca de las lejanas Indias americanas.

Es decir, se produjo un equiparación entre la descripción verbal y la visual, y el principio de *ekphrasis* —en sus dos sentidos— es la plasmación de una

idea mental, y es esta lógica la que ha venido construyendo al indio en Europa, pero también en nuestras propias sociedades.

Las maneras de representación hegemónica en Europa —por una tradición aristotélica— decretaban a científicos y a artistas la imitación de la naturaleza mediante la observación, pero, al mismo tiempo, por respeto al pensamiento platónico, estas representaciones debían ser mejoradas, embellecidas, buscando la perfección y, por ende, la verdad.

Las representaciones visuales creadas bajo estas lógicas tienen como esqueleto las teorías y narraciones previas, pues, como afirma Bustamante, al citar a Gilles Boëtsch y Jean-Noël Ferrié, “lo que se representa son las hipótesis y no los objetos. Y son las hipótesis lo que se mira [...] la imagen se hace más verdadera que el indicio y, entonces, el indicio es interpretado a la luz de la imagen” (Bustamante 2017: párr. 11).

Todo lo descrito ha sido decisivo o al menos ha podido ser determinante en la construcción visual y cultural del indio americano o amerindio; es decir, este sujeto no debe su relato a su condición natural, sino que es una construcción externa, extranjera, producto de la colonización europea, ejemplo del cual es el nombre de *indio*, que continúa vigente en la etapa republicana e incluso es usado en nuestros días, con lo que desaparece toda posibilidad de relato propio, en primera persona.

Este régimen colonial de la visualidad fue eficaz, al punto de que es fácilmente identificable y recordable. Incluso fue asumido por el propio habitante de América, indio y criollo, y —lo que es peor— permanece vigente en ciertos discursos hasta nuestros días.

Esta construcción evidenciaba una falta de cultura y capacidad de organización social, y, por ende, es un sujeto apolítico. El canibalismo fue y sigue siendo asociado con ciertos pueblos indígenas de las Américas, y es la

justificación para despreciar su espiritualidad, sus valores éticos y sus conocimientos en pro de lo católico y de los valores de la civilización europea.

Tabla 1: Construcción visual del indio

La construcción visual del indio	
- semidesnudo	Estas imágenes de precariedad corresponden con el arquetipo de salvaje europeo, y es muy efectivo para otorgar una condición primitiva, incivilizada, que tiene un efecto político social.
- sociabilidad primaria	Es graficado junto a su pareja e hijos, casi como un animal con su manada.
- casi inexistente cultura material	En muchos grabados y pinturas, no hay vestigios ni datos de arquitectura, cocción de alimentos, elementos religiosos o herramientas. Esto, aparentemente secundario, propone un ser sin sistema social, sin civilización, sin moral ni organización política.
- antropófago	Justamente a esta visualidad se debe el término <i>canibal</i> , pues descende de la palabra <i>caribalismo</i> y luego <i>canibalismo</i> , en razón de que quienes hacían ello eran los habitantes del Caribe (determinismo geográfico). Es la principal justificación de la colonización civilizar y evangelizar a una población supuestamente desalmada, inhumana.

Adaptado de *Construcción visual del indio*, Bustamante. 2017

La economía visual. Es el concepto propuesto por Poole para el estudio de las imágenes en los Andes, al repensar sus “dicotomías representacionales, políticas y culturales; así como las fronteras discursivas que operan en el encuentro entre los europeos y el andino postcolonial” (2000: 4). Dada la diversidad de imágenes e imágenes-objeto que circulan en los Andes y en torno a ellos, se opone a la idea de una historia de las imágenes y, más bien, menciona el término *mundo de imágenes*, tratando de incorporar también los aspectos social y material de las representaciones y cómo estas circulan entre personas, culturas y de un continente a otro.

Poole (2000: 5) marca distancia de utilizar la noción de *cultura visual* por considerar que su uso es demasiado amplio, ya que involucraría la conformación de comunidades al generarse códigos y significaciones compartidas. Ante ello, justifica el uso del concepto de *economía visual* por cuanto este campo posee de por sí una organización y sistema: relaciones sociales, desigualdad y poder, así como relaciones políticas y de clase social, y se despliega mediante la producción e intercambio de bienes materiales y mercancías (modernidad).

Para el abordaje de su estudio propone como principios: la producción, la circulación y el consumo y posesión de imágenes. Estudia las economías visuales correspondientes a los Andes y a los pueblos andinos desde el siglo XVII hasta inicios del XX.

En la producción, mira la organización de las tecnologías y las personas que fabrican imágenes, desde pensadores europeos, fotógrafos, dibujantes andinos y europeos, y desde las construcciones ideológicas de las imágenes hasta las elaboraciones más íntimas del sentimiento y el deseo.

En el nivel de la circulación, lo técnico es relevante para las imágenes-objeto. Desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XIX, era el grabado el medio más usado. Luego, fueron la litografía y la fotografía, y esta última amplió en cantidad y accesibilidad las imágenes andinas.

En el nivel de consumo y posesión, se mira los sistemas culturales y discursivos para la apreciación y la interpretación, intentando comprender cómo se les otorga valor a las imágenes. Otro aspecto estudiado es el de la imagen desde su valor de cambio, pues es parte de una economía general de la visión. Es importante aquí la materialidad —lo que Poole describe como imagen-objeto—, pues ello determina su portabilidad, tamaño, capacidad de reproducción y la posibilidad de ser mercancía, ya que “las imágenes también adquieren valor a través de los procesos sociales de acumulación, posesión, circulación e intercambio” (2000: 9).

Visión y racismo. Estos dos conceptos, están estrechamente vinculados a partir de la empresa colonizadora y como extensión del interés colonial sobre nuestros territorios. Esta vinculación es descrita por Deborah Poole, nos plantea ciertas lógicas sobre las imágenes que han circulado entre Europa y Sudamérica desde el siglo XIX, permitiendo comprender que las imágenes reproducidas masivamente mediante la litografía y la fotografía, adquirieron en los consumidores un valor independiente de su referencia, es decir que esta masividad provocó cambios en sus interpretaciones:

De particular importancia han sido los ensayos de Walter Benjamin acerca de la revolución producida por la fotografía y el cine en el ámbito social del arte. [...] reproducir imágenes mecánicamente y en serie, ha desmantelado el aura (o "valor") que se había atribuido a la obra de arte como una representación singular. En el lugar de ésta, allí emergió lo que Benjamin describe como una economía visual en la cual las reproducciones de las obras de arte circulan libre y más democráticamente en la sociedad. (Poole 2000: 11)

En el lado de lo racial, si bien este concepto puede ser cambiante y usado desde diferentes intereses, se aborda desde los discursos europeos de identidad de finales del siglo XVII e inicios del XIX, “desde lo que Foucault caracteriza como un interés "aristocrático" por la sangre y el linaje, hacia una preocupación "burguesa" en la progenie, la reproducción y la población” (Poole 2000: p. 13). Así, se usó también como instrumento de expansión colonial, pues el concepto de "raza" bajo un discurso científico permitió describir, clasificar y subordinar a los no europeos como "nativos" moralmente inferiores.

En esas lógicas, durante las relaciones poscoloniales entre Europa y Sudamérica, la acumulación e intercambio de imágenes terminan siendo útiles a la teoría racial y al discurso fisiognómico de los “tipos”. Al enunciar la identidad mediante la biología, la teoría racial del siglo XIX convierte el dominio colonial en un sistema, tecnología y discurso visual que afirma diferencias visuales, y por tanto naturales.

Es decir que los discursos visuales y raciales están relacionados; pues la teoría que sustenta la idea de la raza fue leída por pocos, mientras las fotografías circularon abundantemente; reflejando y formando la cultura racial como componente de la modernidad europea.

El problema histórico de raza y colonialismo como una tecnología visual, instaurada desde la equivalencia y la comparación, para funcionar como la estadística, y como discurso moral, para convertirse en un poder regulador (Poole 2000: 9 - 14). Es ineludible la relevancia del concepto raza en los estudios de la cultura visual.

Lo popular contemporáneo. Para abordar esta categoría compleja e incluso aparentemente contradictoria, es necesario debatir ciertas definiciones. Primero podemos plantear la noción de cultura popular, para lo cual existen varios debates:

En sus estudios sobre la cultura popular del medioevo y la que convivió al mismo tiempo con la alta cultura renacentista europea, y que era comúnmente tildada -por comparación y oposición a ésta- de primitiva, cándida, insensible, grotesca, tosca, vulgar o incorrecta; “Bajtín nos enseñó a ver la cultura popular como la manifestación de la cosmovisión de un mundo, que requería para su correcta interpretación, el conocimiento de los cánones de la cultura donde fue creada...” (mencionado por Gonzáles 2018: párr. 6).

En vinculo con esta primera afirmación, podemos ver cómo lo popular encuentra una definición vinculada a las revoluciones del siglo XVII y XVIII, en la cual habría surgido aunada a lo político, pues los Románticos interpretan lo popular como una reacción tanto estética como política frente a la ilustración: la estética popular como un regreso de lo subjetivo y espontáneo, y el lado político de lo popular como respuesta al racionalismo, apostando por lo primitivo y lo no racional (Martín-Barbero, 1991 - mencionado por Zapata 2016: 790, 791).

Por otro lado, también es común asociar ampliamente lo popular a las tradiciones locales o regionales, lo cual también puede significar reducir su definición y entendimiento, pues con ello se estaría obviando o colocando en segundo plano las influencias y aportes culturales no tradicionales, modernos o actuales, así como sus inacabables mezclas: “Para Stuart Hall la cultura popular no está conformada por las tradiciones populares, para él, es el terreno sobre el que se elaboran las transformaciones sociales” (González 2018; párr. 24). Tampoco sería justa la idea en la cual simplemente es el resultado del consumo de la cultura de masas, impuesta por las industrias culturales; sino como una compleja relación o transacción cultural entre lo que produce la élite dominante y cómo se consume popularmente:

“...Certeau agrega que para comprender el mundo de la cultura popular es necesario comprender los usos que hace la gente de la producción masiva; es decir con los productos que impone el orden económico dominante. [...] La capacidad recreativa que posee la cultura popular hace que presente un carácter multiforme, lo que para Certeau permite emparentarla con el bricolaje; es decir, con prácticas combinatorias y anónimas. Se desconocen sus fuentes, esta diseminada pero su recepción, transformación y apropiación por parte de los grupos sociales les proveen de una legitimación, la cual no da cabida a cuestionamientos” (mencionado por Zapata 2016: 796, 797).

Es decir, que si bien existen dos grandes miradas a la cultura popular, una en la cual posee un imaginario y símbolos autónomos e históricamente heredados, mientras que para una segunda mirada nace desde la imitación y el consumo pasivo de los imaginarios y símbolos de la cultura dominante. Sin embargo González plantea una mirada más compleja en la cual “Ambos modelos podrían sintetizarse [...] si logran ser reconciliados. Si bien, la cultura popular no posee una plena autonomía simbólica, tampoco sufre una dependencia total acerca de la cultura dominante” (2018: párr. 27).

Partiendo de ello, podemos afirmar que dado su carácter complejo y de constante apropiación o bricolaje; los símbolos y sus representaciones

populares no necesariamente responderán a categorías validadas desde lo institucional académico, lo político partidario o lo mediático.

En ese sentido, la cultura popular que surge a partir de la población que reside en entornos urbanos, también pueden definirse como “... las diferentes formas de vivir de la gente en la Ciudad, en principio más libre que un medio social cerrado, usualmente sometido éste a la dictadura moral de una corporación religiosa, militar, empresarial o alguna perversa combinación de éstas, totalitarias por naturaleza” (Acosta 2015: párr. 5).

En el ámbito local peruano, el concepto también se entrecruza con temas de colonialismo, clase social y raza, lo cual es visible en las clásicas definiciones del historiador Francisco Statsny, cuando sustenta la diferencia entre “arte popular y arte de élite”:

“...desde el Renacimiento, los artistas de los grupos cultos ponen en juego su personalidad como elemento básico en el proceso de asumir y reinterpretar la tradición de sus mayores, a fin de otorgar una versión propia, subjetiva, de los enunciados filosóficos, religiosos y estéticos de su tiempo. [...] De ese proceso de instrucción, el artista de talento extrae por lo común un eximio dominio manual de su oficio que lo destaca entre sus colegas y que le servirá para expresar el mensaje personal de su creación artística. [...]. En el arte popular [...] en sus principales aspectos es diametralmente opuesto a los procedimientos creativos de los grupos de las élites letradas. Ante todo, el arte popular es una expresión anónima. La personalidad del productor pasa desapercibida. Se trata de un intérprete, más que de un creador con voluntad personal. [...] El hecho de que ocasionalmente el artista se identifique o llegue a firmar sus obras -como sucede recientemente-, no varía la situación del carácter anónimo del arte popular. La forma y el contenido de la obra no han sido imaginados por él como algo nuevo” (Statsny 1981: 41)

En este marco, -que parece lejano al marco teórico abordado al inicio, pero que sin embargo mantiene cierta vigencia en el imaginario cotidiano y en ciertas instituciones- resulta interesante ubicar las producciones abordadas en el presente estudio.

1.2.3.2. Algunas consideraciones artísticas

Las representaciones en artes plásticas y visuales tienen un marco propio del arte, que define, en gran parte, su sentido y significación.

La pintura académica. Se define a través de la observación directa de modelos o de la naturaleza para su resolución, bajo ciertos cánones y reglas, como, por ejemplo, reglas en el dibujo, la perspectiva, la modulación de la luz y las sombras para lograr efectos de volumen y tridimensionalidad en los personajes, objetos y paisaje representado, así como el color que debe presentar ciertos matices, entre otros. Tiene como referencia la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de naturaleza muy similar al modelo parisino (neoclásico y clasicista), consecuente con la reforma borbónica, que centralizaba así incluso los parámetros de lo que debía considerarse o no como bello. Esta corriente de finales del siglo XVIII llegó al Virreinato del Perú en los grupos que podían contar con esa información, ya sea a través de escritos o grabados. Con el paso del tiempo, si bien se han sumado diferentes estilos a través de artistas locales y de artistas venidos del Viejo Mundo, mucho de la pintura y escultura oficial quedó marcado por el academicismo como estilo de representación.

El arte abstracto. Este movimiento artístico fue encabezado por el pintor ruso-francés Vasili Kandinsky. Su desarrollo hacia la abstracción se respalda en su libro *De lo espiritual en el arte*, el cual publicó en 1912, donde describe los fundamentos teóricos del movimiento abstracto y habla de una nueva época de gran espiritualidad y de la contribución de la pintura a ella. Por ello se mostraba a favor de un arte que ofreciera una belleza basada en la esencia de las formas, los colores y el espacio, sin necesidad de figuras que imiten la realidad, asunto que también se había desplazado hacia la fotografía:

El arte, que entonces vive humillado, es empleado únicamente con fines materiales. Busca su realidad en la dura materia, pues ignora la exquisita. Los objetos, cuya reproducción piensa que es su única meta, continúan inmutables. El qué del arte desaparece eo ipso. La pregunta exclusiva que les preocupa es cómo se representa

determinado objeto en relación con el artista. El arte pierde su espíritu. (Kandinsky 1912: 10, 11)

En el Perú, durante los años cincuenta hubo un fuerte debate a nivel intelectual sobre la corriente abstracta al considerarla “arte burgués”. Pintores y escritores como Alfredo Ruiz Rosas, Edgardo Pérez Luna y Sebastián Salazar Bondy, se ubicaron en contra del abstraccionismo, pues para ellos el arte debía basarse en la transmisión de un mensaje, lo que el estilo abstracto impedía. Hacia 1934, en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), comenzó el debate sobre la relación entre arte abstracto y la burguesía; sin embargo, en Cuba ya no era considerado como arte burgués, sino que podía ser usado para acercar a poblaciones analfabetas con los movimientos artísticos modernos. Según Roca Rey, tanto Víctor Escalante así como Mirko Lauer afirman que el uso de un estilo abstracto en la realización de los carteles de la reforma agraria de Velasco, fue por una influencia de los afiches cubanos, que eran una referencia política importante (Roca-Rey 2014: 179, 180).

El *op art* (arte óptico). Es un movimiento artístico que plantea ilusiones ópticas mediante la pintura y la escultura. Por lo mismo, las obras *op art* usan recursos visuales muy sintetizados y contrastantes, tales como líneas definidas, contornos de formas y colores planos y muy intensos. Sus imágenes pueden generar en el ojo una sensación de movimiento, hinchazón, deformación, parpadeo o vibración en la superficie de la obra. Las formas y colores son usados por sus cualidades ilusorias, no por un mensaje concreto o emocional. Además, los artistas ópticos utilizan espacios positivos y negativos para crear las ilusiones deseadas (González 2019: párr. 1, 2). Sus artistas más emblemáticos son Víctor Vasarely, Yaacov Agam, Bridget Riley, Jeffrey Steele, Michael Kidner. También están Jesús-Rafael Soto, Carlos Cruz Diez, Julio Le Parc, Zanis Waldheims y Matilde Pérez. Surge en el contexto de un segundo abstraccionismo, que esta vez tiene como centro a Estados Unidos.

El pop art (arte popular británico y norteamericano). Fue un movimiento que nace a finales de los años cincuenta en Inglaterra y Estados Unidos como reacción ante el consumismo. El arte pop se caracterizó por apropiarse de imágenes y objetos de la cultura popular y de los medios de comunicación de masas (anuncios publicitarios, revistas, cómics, televisión, cine) o de la realidad más cotidiana (IFEMA MADRID 2021: párr. 1, 2, 3). Los artistas pop miran objetos cotidianos como los símbolos de "civilización" en la cultura de consumo: ídolos mediáticos, íconos políticos, cosas creadas industrialmente, carteles publicitarios. Los artistas emblemáticos son Roy Lichtenstein, Andy Warhol, y Keith Haring. También se puede mencionar a Takashi Murakami y Yayoi Kusama.

1.2.3.3. La imagen de Túpac Amaru II

Si bien la figura del cacique es reinterpretada y difundida durante el gobierno militar de 1968, ya era parte del imaginario público desde mucho antes. El propio Asensio sostiene que esta identificación a Túpac Amaru no puede entenderse aisladamente como una creación repentina del gobierno militar.

Como sostiene Ascencio, Tupac Amaru es el rebelde anticolonial más popular de toda América Latina, lo cual crea disputa sobre su historia [y su imagen]. A diferencia de otras rebeliones anticoloniales, su rebelión fue sumamente sangrienta. Desde su muerte aparecieron distintas versiones e interpretaciones; presentándose a veces como precursor de la independencia, como un cacique burgués hispanizado, como profeta de la restauración inca o como un aristócrata mestizo presionado por las demandas de las masas campesinas. Luego, su figura convocaba a la lucha antiimperialista, la lucha de clases, o a posturas más regionalistas y regeneradoras. (2017: 13 - 29).

En el plano nacional, el uso del término *culto* [fervor, devoción] sirve para definir la importancia de Túpac Amaru en la escena pública cusqueña en los años sesenta y setenta, pues los propios cusqueños emplean conceptos

sustraídos de la religiosidad para referirse al héroe, tales como: *mártir*, *reliquia*, *cruzada* y *holocausto*; y los usos de su figura son similares, lo que incluye tradiciones seguidas para los santos cristianos. La imagen de Túpac Amaru era un ícono protector de organizaciones sociales, empresas e incluso de equipos deportivos, y estaba presente en acciones colectivas, como marchas, ocupaciones de tierras y mítines, entre otras, y destacaban su ética y línea de vida y sacrificio (Ascencio 2017: 53 – 81).

Es a partir de este contexto, que debemos comprender cómo Velasco Alvarado convirtió a José Gabriel Condorcanqui Noguera en la figura central de sus discursos políticos reivindicativos:

...se convirtió en una figura central en la narrativa y en el discurso iconográfico del autodenominado Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada. El héroe andino simbolizaba las cualidades de rebeldía, sacrificio, vigor masculino, peruanidad y patriotismo con las que los militares querían presentarse ante la población. Era también un emblema de lucha social y de reivindicación del Perú profundo, un territorio mítico con el que muchos de los nuevos gobernantes se sentían identificados, tanto por ideología como por sus propios orígenes personales. Túpac Amaru era una imagen omnipresente en las concentraciones oficiales, en la propaganda gubernamental y en los discursos. Era imposible asistir a un evento organizado por el gobierno militar y no ver su silueta altiva y desafiante (Ascencio 2017: 12).

El culto a Túpac Amaru era una herramienta gubernamental para lograr cohesión y apoyo a sus medidas reformistas. Era el emblema de sus reformas y el ícono histórico y conceptual de su proyecto, y era una imagen de gran fuerza visual y alto contenido emocional.

El material gráfico creado desde el gobierno de Velasco Alvarado puede considerarse **propaganda política visual** porque esa visualidad fue una herramienta de comunicación que buscó influir en los campesinos a nivel nacional, con un tercio de la población analfabeta, con una pobreza extrema y ubicados en zonas rurales, la visualidad de los afiches era un medio directo,

siendo la imagen de Condorcanqui una de las principales figuras (Roca-Rey 2014: 162, 166, 167).

Luego de esta etapa, si bien “la imagen de Túpac Amaru se inserta dentro de la iconografía republicana oficial como la de un importante líder indígena precursor de la independencia peruana” (Leonardini 2009: 740); también puede mencionarse que, existe cierto cuestionamiento acerca de la eficacia comunicativa y receptiva, de los afiches de la reforma agraria hacia los campesinos peruanos. Sánchez (2016: 93 - 96) menciona que Ruiz Durand al decidir crear en clave de arte moderno la propaganda visual para el contexto rural peruano, así como la priorización de aspectos técnicos; convirtió a estos afiches y panfletos en fetiches que hoy circulan en los grupos de élite:

Creemos también que es necesario observar qué pasó en el plano de la recepción. Hasta ahora se ha hablado de circuitos de valor, los cuales han mostrado una relación con una oficialidad de la institución de arte. Falta, y quizá esa sea la omisión más peligrosa, pensar no en lo que significaron los afiches para una clase media-criolla sino qué significaron para el público para el que estos fueron ideados —la comunidad campesina— y en su eficacia, o su inexistencia, en el sentido práctico de su misión (Sánchez 2016: 96).

En esa línea, es innegable que en las últimas décadas, las apropiaciones y nuevas interpretaciones de la imagen de Condorcanqui vienen siendo variadas y muy creativas, es decir que podemos ver una continuidad o renacimiento de muchos Túpac (Walker 2021: 15); no solo en el espacio de las élites artísticas, sino en diferentes circuitos como en el plano popular.

1.2.3.4. Migración urbana

Las urbanizaciones y las llamadas barriadas limeñas, han surgido en base a las migraciones desde la sociedad rural, sobre todo en la década de los sesenta. Collier menciona tres alternativas centrales en el mejoramiento del nivel de vida de los campesinos:

- reforma agraria promovida por el Estado;
- invasiones de tierras y movimientos campesinos; y
- migración hacia las ciudades.

Siendo la migración el medio mas importante para superar la pobreza de los campesinos del centro del Perú. Los estudios sobre migración confirman que la migración ha funcionado como valvula de escape, para problemas insostenibles tales como crecimiento poblacional, crisis agrícola, precarización del nivel de vida en el área rural, (Collier 1978: 26, 27).

Al respecto, Matos Mar define la migración provinciana a la ciudad de Lima como un proceso de modernización y urbanización que afecta toda la estructura de la sociedad peruana. En consecuencia a ello, los sectores emergentes usaron una serie de estrategias y reacomodos para insertarse a la modernidad. “Carentes de recursos, los migrantes invadieron áreas libres en las ciudades y dieron paso a barrios populares o barriadas, como forma de solucionar su problema de vivienda” (Matos Mar 1990: 2).

El concepto de *migración* reflexiona el contexto urbano en donde se ubica la población o los actores sociales de Comas. El distrito fue producto de las migraciones provincianas, y, desde mediados del siglo pasado, se vino consolidando en la ciudad (Matos Mar 1990: 14). A partir de 1940, la sociedad peruana recibe las influencias de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), como la crisis en el agro y la mayor dependencia del mercado capitalista.

Esto conllevó a masivas movilizaciones a las ciudades, sobre todo a las ciudades de la costa, las cuales desarrollan un crecimiento industrial atendiendo a las necesidades del capital extranjero, así como a las actividades extractivas, como la minería. Por ello, las masas migrantes cambiaron repentinamente sus relaciones sociales y constituyeron nuevas capas sociales, integradas por artesanos, subempleados, comerciantes ambulantes, desempleados y otros.

A ello se suman las invasiones constantes, las cuales proveían de viviendas a personas que, una vez instaladas en sus nuevos predios, “jalaban” a nuevos familiares para que viajen a la ciudad e invadan nuevos terrenos, lo cual configura una dinámica inmensa de grandes grupos de personas desplazándose a las grandes ciudades del Perú (Collier 1978: 34).

Así, el concepto de *migración urbana* pone en perspectiva histórica el contexto urbano, los procesos seguidos que construyeron la ciudad y cómo los pobladores del lugar se integraron a lo económico y social.

1.2.3.5. La ciudad como espacio simbólico y cultural

Gran parte de la provincia de Lima está compuesta por distritos periféricos a los cuales se les ha denominado “barriadas”, “asentamientos humanos”, “pueblos jóvenes” y “conos”. Actualmente, estos distritos poseen características urbanas y sociales que continúan marcadas por su ubicación, historia, características de su población y dinámicas económicas (Collier, 1978: 31-32), todo lo cual genera, a su vez, ciertos elementos culturales y simbólicos que, para la presente propuesta, merecen describirse.

Desde una perspectiva histórica, la creación de la ciudad-Estado —cuyos paradigmas son Atenas y Roma— significó la lucha contra el mundo feudal, es decir, una mejora en la dependencia del hombre hacia el trabajo sobre la tierra. La ciudad representó, por ende, una idea de sociedad que brindaba renovación, apertura y la oportunidad para organizar intercambios económicos y culturales, y para la atención de demandas políticas. En el caso limeño, esta idea de *sociedad* es descrita por Ricardo Palma en sus textos literarios [y por Pancho Fierro en sus acuarelas, pues en ambos aparecen encuentros de hombres y mujeres, criollos blancos, mulatos, indios de diferentes clases sociales, interactuando bajo diversas circunstancias]. No obstante, la industrialización habría provocado que el Estado perdiera el control de la economía y que la ciudad perdiera el control sobre gran parte de la población, lo que ocasionó procesos de segregación y separación, en lugar

de la posibilidad original de mezcla de clases sociales y grupos dentro de la ciudad (Ballón 2006: 22, 23).

Según Ballón, en Lima se puede observar la existencia de cuatro segmentos visibles:

- **Segmento uno**, articulado a circuitos financieros a través de la tecnología y el consumo. Se trata de gente bilingüe y sofisticada, y forma parte de los capitales globales. Vive en comunidades aisladas, no necesariamente en Lima, en viviendas u empresas que parecen guetos modernos.

- **Segmento segundo, o intermedio**. Constituido por los comerciantes, burócratas y vendedores de servicios, se ubica alrededor de los centros de Lima.

- **Segmentos tercero y cuarto**. Formados por la gran masa de migrantes, diferenciados por sus procesos migratorios y su grado de inserción y adaptación a la ciudad. Los exitosos son el tercer segmento y son denominados como los “emergentes”, mientras que gran parte del cuarto segmento son los “miserables” de la ciudad.

Entonces, estos grupos no se cruzan en nuestra capital, por tanto tampoco se conocen. Ello hace que Lima (la ciudad) sea más una idea, pues las personas de los segmentos tercero y cuarto no se cruzaran con las del primer grupo. Por eso, la ciudad tangible, la urbe palpable para el habitante de Lima hoy es cada distrito o barrio más que la ciudad en su totalidad. Es decir, para el ciudadano, la localidad más inmediata adquiere un valor más tangible y genuino porque permite identificaciones más claras y puede articularse más fácilmente a una memoria histórica y a materialidades reconocibles que percibe cotidianamente (Ballón 2006: 23, 24, 25).

Por otro lado, Ludeña plantea un punto de vista muy crítico en relación con esta posibilidad de encontrar en barriadas, pueblos jóvenes o conos una

construcción simbólica propia. Según señala, la sociedad peruana marcó negativamente sus rasgos estructurales cuando se hizo el reajuste neoliberal del gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000), pues acentuó su “economía informal, con un Estado débil, una trama social no cohesionada, hiperindividualizada sin conciencia de ciudadanía activa y tolerante” (2013: 185-186). Asimismo, señala que esto tuvo su correlato en la institucionalización de una ética y estética impregnada de populismo, visualidad estridente, miseria moral y manipulación estética:

debido a lo masivo de la migración andina a un mundo urbano precario como el peruano, la ideología de lo urbano nunca pudo convertirse hasta hoy en ideología dominante. Lima puede tener [...] millones de habitantes, pero sigue siendo una especie de metrópoli-pueblo, provinciana, tribalizada en estructuras comunitarias ancladas en el imaginario rural. La vigencia cada vez más extensiva de la chicha/huachafería (presentada por algunos como fusión *cool*) es la prueba fehaciente de que el Perú, antes que urbanizarse cabalmente, se ha ruralizado en diversos sentidos. El arte público es una manifestación que valida precisamente este complejo fenómeno de enchichamiento nacional (Ludeña 2013: 171).

Es decir, su descripción de los distritos de cono es negativa y pesimista, en el sentido de que sus pobladores y por consecuencia sus valores estéticos y culturales carecen de ética y moral.

Sin embargo, una visión totalmente opuesta es la que plantea Huerta (2006: 131-136), quien manifiesta que Lima ya no es una ciudad aristocrática y colonial, sino que se muestra acorde a lo “popular”, con las contradicciones y negociaciones de las manifestaciones culturales peruanas. Esta cultura popular, también denominada “cultura chicha”, o “cultura popular urbana”, es expresión nacional de la cultura de masas, enriquecida por lo tradicional y lo moderno.

En ese sentido, “García Canclini sostiene que, en la modernidad latinoamericana, hay una convergencia de lo popular (folklore y lo tradicional como lo auténtico), lo masivo (fruto de las industrias culturales, asociado con

la comunicación de masas) y lo culto (asociado con el discurso oficial sobre historia, arte, literatura y el conocimiento científico)” (Huerta 2006: 134). Añade, además, que lo masivo, lo popular y lo culto no se encuentran separados en Latinoamérica y que es un desafío para una ciencia social abierta a otras disciplinas el poder entender este proceso de “hibridación”.

Estas manifestaciones culturales urbanas son influidas por las diferencias de clase social, que, contradictoriamente, también interconectan diferentes estratos, no necesariamente de forma directa, pero sí a través de símbolos. Estas jerarquías simbólicas están asociadas a los sectores de poder económico, pero también al aparato ideológico estatal, el discurso de la Iglesia y la educación formal.

1.2.3.6. Determinismo geográfico, geopolítica y mestizaje

El determinismo geográfico, propuesto por el geógrafo y biólogo alemán Friedrich Ratzel, es una teoría que afirma el rol determinante de los fenómenos naturales sobre los fenómenos sociales, es decir que propone una relación de causa y efecto en las interrelaciones medio-hombre y naturaleza-sociedad.

Estos postulados tenían como antecedente estudios clásicos y modernos, los cuales afirmaban lo decisivo que es el medio ambiente en la sociedad, llegando a su pico máximo en la teoría del evolucionismo de Darwin, que rápidamente se trasladarán al darwinismo social, es decir a la aplicación de las leyes naturales a la evolución de la sociedad. Ello influirá a su vez en el pensamiento geográfico de fines del siglo XIX e inicios del XX, el cual traslada a la política las ideas evolucionistas, la relación entre el organismo y su hábitat, la selección natural, así como la aplicación del sentido determinista en las relaciones causa - efecto (López 2011: 159).

Cánepa por su parte, señala que en el contexto peruano está vigente una clasificación étnica y racial que esta determinada por el paisaje y la ubicación

geográfica, lo cual configuraría identidades pertenecientes a determinados lugares. Este determinismo geográfico valida a Lima como centro del Estado-Nación, frente al resto del territorio que se percibe entonces como fragmentado. Esta percepción hace que el desplazamiento a las ciudades se vea como una invasión, un salir de los lugares que les pertenecen. También configura la presencia del Estado y la pertenencia al mismo “A mayor altura geográfica no solo se es más indio y más pobre, sino además menos ciudadano” (Cánepa 2007: 29)

De esta manera, el indigenismo propugnó un vínculo entre el indio y el paisaje, asignando la pureza o legitimidad de la cultura y el indio puro a su ubicación. Las narrativas de las migraciones de la segunda mitad del siglo XX reinterpretan la dependencia geográfica, para afirmar que el desplazamiento da lugar al mestizo (Cánepa 2007: 32, 33).

El término *cholo emergente*, formulado desde la capital para describir a los migrantes andinos en Lima, homogeneiza a todos ellos independientemente de sus localidades de origen o de su condición socioeconómica, lo cual es reproducido por ellos mismos, (Cánepa 2007: 41). De esta manera, los propios migrantes aceptan la supremacía y referencia de Lima en relación con otros lugares del Perú.

1.2.4 El documental etnográfico

1.2.4.1. Referentes documentales

Dadas las características sociohistóricas y culturales del distrito de Comas y las significaciones de la imagen de Túpac Amaru II que se abordan en la producción documental, elegí repasar ciertas referencias latinoamericanas y nacionales.

El cine militante. Se desarrolla en los años sesenta, caracterizado por la aparición de líderes y movimientos sociales y políticos que reclamaban sus

propios espacios y discursos reivindicativos. En ese contexto, se empezó a valorar al cine como el medio cultural ideal para informar y cuestionar los modelos hegemónicos. Este cine surge en el contexto de la cuestionada guerra de Vietnam, las luchas de los afroamericanos en Norteamérica, la descolonización en África y una crisis de las izquierdas tradicionales en Europa frente a una saliente nueva izquierda roja influenciada por las ideas de Mao Tse-Tung. En Latinoamérica, la revolución de Fidel Castro y el Che Guevara contra Estados Unidos, acusándolo de imperialista y colonialista, generaba una innegable influencia en los otros países de Latinoamérica.

Asimismo, en esta década, la televisión local y los nuevos cines nacionales comienzan a ser alternativas a la hegemonía ideológica del cine de Hollywood, en gran medida gracias al desarrollo tecnológico que permite el abaratamiento de los equipos e iniciativas independientes.

A nivel de pensamiento, aparecen el estructuralismo, el marxismo y el psicoanálisis como nuevas corrientes que producirán grandes cambios, y son los tres ejes centrales para la teoría cinematográfica. Aparece la semiótica fílmica y la preocupación por entender y construir el lenguaje cinematográfico.

Todo ello permite el desarrollo de dos cinematografías fuera del sistema de producción comercial: una esencialmente estética, conocida como “cine independiente, experimental o de vanguardia”; y la segunda es el “cine militante”, que cultiva todos los factores abordados para producir un cine que aporte en la lucha de clases.

Los filmes del cine militante tienen como características: la posición contrahegemónica —considerando como hegemónico el sistema de producción del cine comercial— y el compromiso ético y político con el mundo que les rodea; es decir, el cine es una herramienta para la transformación social (Getino y Solanas 2009: 85, citados en Galán 2012: 1091-1102).

Por ello, el discurso fílmico se ve alterado a nivel temático y estético. A nivel temático, desarrolla problemáticas de los sectores populares. Se produce un discurso audiovisual para agitar las conciencias de los espectadores. Para ello, se deja de lado contenidos “bellos” que ayudan al espectador a evadir sus problemas y se muestra la cruda realidad que les rodea.

Now! (o ¡Ahora!). Es un film documental del cineasta cubano Santiago Álvarez (1965). Su influencia y reconocimiento tiene dos ingredientes: su temática que es una denuncia contra la discriminación y represión contra la comunidad afroamericana en esos años; y su componente estético, pues fue realizado mediante la técnica del **montaje** compuesto por filmes y fotografía de archivo, que se superponen al ritmo de una pieza musical proveniente de una canción judía llamada Hava Naguila (Guindi 2010: 2), interpretada por la actriz, cantante y activista de derechos civiles Lena Horne. La canción denuncia lo que ella denomina el fracaso de los Estados Unidos en la construcción de los ideales de igualdad y justicia para todos, que aparecen en la Constitución.

El montaje fílmico proviene del *collage* ('pegote') y el *objet trouvé* ('objeto encontrado') usado por los artistas plásticos de la vanguardia europea, los cuales aprovechan los contenidos o elementos estéticos de materiales ya producidos o materiales encontrados.

Como material audiovisual es un referente de cómo las “remezclas”, *collages* o ensamblajes pueden replantear, redefinir y resemantizar las imágenes encontradas o ya existentes en otros contextos, para proponer narrativas que funcionen con vínculos o referencias previas. Otro aspecto fue el uso del contraste alto, que importa de las estéticas de las portadas de diarios o del cómic.

Cine indigenista y la Escuela del Cusco. Propuso, en la década de 1950, una lectura desde el documental de fiestas y tradiciones de los Andes, sobre todo cusqueños, con una clara fijación antropológica. Aparentemente, no tuvo

mucha preocupación por desarrollar una propuesta estética elaborada, sino que, más bien, pareciera un trabajo exploratorio del medio en varios casos. Lo integran Luis Figueroa, los hermanos Manuel y Víctor Chambi, Eulogio Nishiyama y César Villanueva.

El historiador francés George Sadoul habló de este grupo como si fuera una escuela cinematográfica, de allí el nombre de “ecole de Cusco”, aunque nunca tuvo postulados estéticos o un dogma de producción, pero sí la intención común de develar el mundo andino que hasta ese entonces aparecía oculto [...] Como señalara el crítico Ricardo Bedoya, “estos trabajos apostaron a capturar la potencia del gesto y la belleza del paisaje para presentarlos como una deshilvanada sucesión de cuadros o una acumulación de viñetas coloristas (Delgado 2019: 65).

Surgen con el antecedente del indigenismo en artes plásticas, fotografía y literatura, y en pleno auge de los estudios del folklore, la arqueología y la antropología en Cusco, quizá por ello no desarrollaron los criterios estéticos como la composición o sintaxis cinematográfica.

La Escuela de Cusco significó también, un desfase con lo que se venía proponiendo en el resto de Latinoamérica, con un cine que apostaba por la crítica combativa de las desigualdades e injusticias en los países. En contraste, los cusqueños apostaron por un tono observacional, que mostraba al indio exotizado, idílico, que pasaba la vida en festividades, dejando de lado cualquier cuestionamiento a su opresión por parte del gamonal (Delgado 2019: 65, 66, 67). Es por ello que podemos decir que el problema de la tierra y de la opresión del gamonal estaba fuera del discurso audiovisual en esta escuela, quizá demasiado melancólico en relación con la pintura indigenista de la élite limeña.

Cine testimonial y de denuncia. Se perfila en concordancia con el nuevo cine latinoamericano y la revolución cubana, y en relación muy directa con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Como su nombre lo indica, acuden a la narrativa de denuncia de las injusticias, desigualdades y la opresión suscitada en grupos y pueblos de esta parte del continente. En

Latinoamérica aparece hacia 1970, cuando se convoca la categoría testimonio como parte de concursos internacionales cubanos.

Según Seguí, si bien los estudios testimoniales son el marco teórico utilizado para el abordaje de los productos culturales testimoniales de Latinoamérica, pueden ser limitados por dos aspectos: por un lado, generalmente los emisores provienen de grupos subalternos (hemisferio sur) y sus receptores son grupos occidentales (u occidentalizados). Además, no tienen en cuenta su cualidad transmedial, pues se centran en los testimonios escritos o literarios (Seguí 2016: 57, 58).

Entonces, la aparición de un género testimonial en forma de textos y filmes desde líderes sociales como Saturnino Huillca o Domitila Chungara, dirigido a obreros, campesinos y trabajadoras de sus propios países, es decir dirigido a su propia comunidad de clase, etnia o hemisferio; puede interpretarse como la creación de una esfera pública contradiscursiva o un género testimonial decolonial. Al ser estos públicos en gran parte no letrados, su misión era concientizadora y freireana en su sentido emancipador.

Sin embargo también se produjo un material dirigido a la clase media local e internacional, pensado para la incidencia política.

En lo que respecta a lo transmedial, lo testimonial latinoamericano puede adaptarse sin mayores problemas a diferentes formas o lugares: un libro, audiovisual, obra de teatro, canción, misa, marcha, cómic y otros, lo cual es gracias a sus cualidades liminales (Seguí 2016: 57 - 59).

Esta vertiente del cine es sumamente interesante por las enormes posibilidades que brinda a partir de los testimonios, los cuales pueden reconstruir nuevos sentidos y otras vigencias, en una realidad tan cambiante como la nuestra.

Runan Caycu. Es un filme de Nora de Izcue (1973) en el contexto de la reforma agraria peruana. Se convirtió en un paradigma por ser de los

primeros materiales cinematográficos que registra un testimonio en idioma quechua, y un indio mirando directamente a la cámara, como símbolo de identidad, de lucha y de resistencia. “Soy un hombre” muestra el testimonio del líder campesino Saturnino Huillca, quien describe los enfrentamientos de los campesinos cusqueños con los hacendados antes de la reforma agraria planteada por el general Velasco Alvarado.

A pesar de que el documental fue financiado con fondos estatales, fue vetado por el gobierno pues contenía denuncias de abusos de las Fuerzas Armadas. Runan Caycu resulta siendo un testimonio de las problemáticas desde la mirada de un campesino y líder quechuanblante (Delgado 2019: 85, 86).

Este film, no presenta una voz mediadora o un entrevistador; solo se escucha el monólogo del testimoniante. A nivel visual se complementa con escenas de su vida cotidiana y fiestas populares locales, ello alrededor del busto en primer plano mirando a la cámara.

A pesar de todo lo descrito, no se puede negar la no unidireccionalidad del testimonio, pues Nora de Izcue y el aparato del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) imprimen su huella mediante una tecnología y estética propia de una intelectualidad y poder bastante diferentes al entorno y la realidad narrada por Saturnino Huillca. (Segui 2016: 69, 70)

El cargador. De Luis Figueroa (1974), es un film registrado en el Cusco, que muestra la dolorosa condición del trabajo de Gregorio Condori Mamani, quien llega desde el pueblo de Acopía huyendo de la extrema pobreza. Se dedica durante largas jornadas diarias a ser estibador, trasladando sobre su espalda todo tipo de cargas de los clientes, pese a lo cual gana muy poco, por lo cual no logra salir de su condición miserable. El cortometraje es un testimonio en lengua quechua, traducida para su exhibición, teniendo una buena recepción, lo que llevó a la publicación del libro autobiográfico de Gregorio Condori Mamani (1979) (Huachohuillca 2020: párr. 4, 5, 6).

El retrato de tipo fotográfico, en el cual recuerda al fotógrafo Martín Chambi, en el detalle del rostro, manos y la ropa. Otro aspecto llamativo es la economía de recursos audiovisuales empleados: desde el uso del blanco y negro, y el uso de un solo protagonista, mientras que las otras personas que aparecen son también cargadores o unos cuantos clientes. También la elección de pocos escenarios contribuye a generar un ritmo constante y una regularidad que evoca posiblemente el día a día del personaje. La descripción de las texturas dramatiza y acentúa la denuncia, son elementos que testimonian visualmente lo que dice el protagonista.

Este personaje vinculado al pongo, ha sido abordado en la producción latinoamericana con sus variantes de país y de realizador. Está representado en films como *El arapita* (Bolivia), *Araya*, *Chircales* (Colombia) o *Los hieleros del Chimborazo* (Ecuador); y, en nuestro propio país, en versiones más recientes.

Las producciones del grupo Chaski. Esta década trae una gran crisis económica y la violencia desatada por los grupos terroristas SL y el MRTA, que aceleraron los procesos migratorios a Lima (Matos Mar 2004: 15), con el consecuente crecimiento de las barriadas.

Pese a ello, estos años también significaron un periodo de democracia y una expectativa de diferentes reivindicaciones sociales. En este contexto, se conforma el **Grupo Chaski**, que crea filmes en donde se retrata a personajes marginales, acordes con los problemas sociales que se vivían en la ciudad. Algunas de estas producciones son, a la vez, un retrato de aquel país, y, por ello, son icónicos los largometrajes *Miss Universo en el Perú* (1982), *Gregorio* (1984) y *Juliana* (1988). (Quinteros 2019: 142).

Estas películas marcan una narrativa diferente con respecto a mucho de la producción anterior, pues se refiere a temáticas y estéticas de una

marginalidad urbana, que muchos vivíamos en el día a día, pero que no era visible en otros formatos visuales o audiovisuales.

Túpac Amaru. A pesar de ser una producción no vista como documental y que, en todo caso, se puede identificar con la Escuela de Cusco o el cine de los años setenta. Siendo mi propuesta audiovisual sobre el rebelde cusqueño, es ineludible que me refiera a la película *Túpac Amaru* dirigida por Federico García (1984).

Como describe Máequez, es producto de una coproducción entre el estudio Cinematográfica Kuntur S. A. (Cusco) y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfico - ICAIC. Gracias a esta colaboración, se pudo rodar con cintas de 35 mm en colores, y la musicalización fue gracias a músicos tradicionales peruanos. La película se centra en la- rebelión del cacique y el juicio dirigido por el visitador José Antonio de Areche. Como su fin era resaltar el hecho histórico, se realizó una reconstrucción de los hechos, apoyados por la Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Túpac Amaru, dirigida por Luis Valcárcel.

El film desarrolla una trama acorde al conflicto narrado por el gobierno de Velasco, que exacerbaba una confrontación entre cierto poder político - económico y sectores pobres ruralesagrarios. Por lo mismo este enfoque de la película pudo ser la metáfora perfecta para transmitir toda una tradición basada en el indigenismo, pero también las ideas del gobierno, lo cual se evidencia en el cierre de la película, que muestra la organización gremial campesina y una marcha por la reforma agraria. (Márquez 2021: párr. 2, 5, 9).

Podemos considerar esta obra como un referente por la dimensión histórica reivindicativa que construye, sobre el conflicto colonial y en la relación de lo criollo versus lo andino. La urgencia de una narrativa desde esta mirada mas cercana a lo andino, campesino y obrero, explica su impacto en aquel momento y en el tiempo. Quizá es la cúspide en la representación de una visión política y un momento histórico que necesitaba de una imagen visual

con alcance nacional que encarne lo social revolucionario traducido en la imagen de Túpac Amaru, que no pudo materializarse ni en el concurso de Pintura ni en el de Escultura convocados ambos por el gobierno de Velasco en aquellos años.

La etapa reciente, posdictadura. Con posterioridad a la dictadura fujimorista, se genera un clima de mayor libertad que permite la producción en universidades e institutos, lo que fue facilitado por el acceso al video digital, que abrió la posibilidad de un mayor número de creaciones audiovisuales, en las que sobresalen los géneros subjetivo y autobiográfico. En ese sentido, no es posible dejar de mencionar producciones con contenido antropológico, pero con los recursos del cine poético y subjetivo, tales como: *Sigo siendo* (2013), *Madeinusa* (2005), *La teta asustada* (2009), *Retablo* (2017), *La revolución y la tierra* (2019) y *Canción sin nombre* (2019).

Hoy la masificación tecnológica permite la creación interminable de mucho material audiovisual, que, en cierta ascendencia o vínculo con el cine indigenista, incluye cine regional, videoclips, *spots* publicitarios, telenovelas locales y cómicos ambulantes (Quinteros 2011: 415 - 418), y registra fiestas patronales, reuniones y rituales familiares, programas y reportajes en redes sociales, entre los nuevos formatos, que, seguramente, seguirán apareciendo.

El cine etnobiográfico. Si bien el audiovisual etnográfico latinoamericano de las últimas décadas encontró en el cine participativo a una digna heredera del tercer cine, con una mirada desde el hemisferio sur -pues cuestiona al mediador y los ecos de colonialismo que ello conlleva- también podemos encontrar en el cine etnobiográfico una postura con un sentido social y cuestionador del papel de quien registra y la forma e implicancias del registro audiovisual (Chávez 2017: párr. 18).

Al respecto, Prelorán nos dice que este sub género o tipo de documental es “Lo que deseo proponer es una forma de documentación que se ha dado en

llamar etnobiográfica. La palabra implica el filmar/grabar a las personas en su lugar de origen [...] y hacerlo estructurado alrededor de la biografía de un individuo que pertenece a la cultura que se decidió documentar” (2013: 13).

El ve a las etnobiografías como una conjunción del elemento visual que sería el cuerpo, y el sonoro que es propuesto como alma (2013: 39).

El autor describe tres puntos centrales en este tipo de documental: Primero, el respeto por el protagonista, el cual a pesar de su aparente obviedad, el autor nos invita a pensar en lo que implica, mencionando el trato cordial y honesto, así como el derecho a decidir sobre la versión final del producto, como una forma de respeto al ser humano protagonista de la biografía. Como segundo eje, el trato abierto y honesto, con todos los que participan del documental: familiares, amigos, compañeros de trabajo. Es decir el realizar una evaluación conjuntamente con ellos, de cómo puede afectar su vida cotidiana la participar en el trabajo. Como tercer aspecto, Prelorán defiende una compensación económica para quienes participan como entrevistados en los registros (Prelorán 2013: 70, 71), algo que entra en consideración dadas las condiciones de muchas de las personas que terminan siendo el centro de películas etnográficas, pero que no cambian su situación.

La posibilidad de la biografía como punto de partida para el trabajo etnográfico, me parece viable sobre todo para quienes no son antropólogos o especialistas en el método etnográfico, pues permite un método o estrategia identificable y centrada en lo biográfico que es muy cercana a lo cotidiano, pero que puede tener alcances amplios, según se maneje. Otro aspecto muy importante es la consideración hacia los “nativos” o entrevistados, que si bien no llega a los alcances del cine participativo, permite un manejo de alta proximidad y ética con las personas.

1.2.4.2. Entre el cine relacional, el cine poético y las artes visuales

Teniendo como marco las teorías de Nichols (2013: 183 - 187), en la lógica de que las películas y videodocumentales se pueden definir en modos de representación o subgéneros del género documental, y, entendiendo que cada subgénero no significó un progreso o mejora en el cine, sino que, más bien, cada uno de ellos aumentó los márgenes en los que los productores podían trabajar, propongo que el presente trabajo tiene como espacios comunes las perspectivas del documental participativo, el poético y las artes plásticas y visuales.

El cine relacional o participativo. Es propio de la antropología visual, e implica y relaciona al investigador social en los eventos filmados, en los que expresa su experiencia y aportes a través del cine. El registro audiovisual funciona definitivamente como herramienta etnográfica, y, por ello, su impulso está determinado por el acceso a las tecnologías de registro visual, sonoro y audiovisual —lo que tiene sus antecedentes en la radio, que, desde temprano, usó la entrevista sonora directa—, así como por la fotografía antropológica.

En la interacción, las preguntas que el investigador realiza a los nativos, pasan en el tiempo y la convivencia a convertirse en entrevistas o extensas conversaciones. Es interesante lo que plantea Nichols acerca de que “lo que ocurre frente a la cámara se convierte en un índice de la naturaleza de la interacción entre el documentalista y el sujeto. Este modo conjuga la formulación ‘Les hablo de ellos a ustedes’” (Nichols 2013: 207).

Adicionalmente, las ciencias sociales han promovido desde hace tiempo el estudio de grupos sociales por medio de la interacción y la investigación directas. Tal investigación requiere de observación participativa, que, sin embargo, no es el único método por seguir, pues también se acude a los recursos de las narrativas y a la sintaxis audiovisual.

El documental relacional recurre a la conversación, la entrevista, los testimonios y al registro de ritualidades o eventos. El creador audiovisual y el

antropólogo visual, desde sus perspectivas, contribuyen al impacto general de la película.

De este modo, si bien el portar el equipo de registro otorga una autoridad, así como una definitiva influencia en la manera de accionar y en lo que declaren los entrevistados, siempre existirá una negociación entre ellos y los investigadores. Se espera que la información —que, al ser mediada, ya sea de forma escrita o audiovisual, siempre tendrá un grado de parcialidad y manipulación— pueda tener los presupuestos que tanto el antropólogo como los nativos puedan concertar, pero no de forma voluntaria, sino mediante la reflexividad y la convivencia. La entrevista y el testimonio son las formas más comunes de encuentro entre documentalista y sujeto en el documental participativo. Las entrevistas y testimonios constituyen una forma del encuentro social. Son más profundas, reflexivas y emotivas que una conversación común, y se alejan de un espíritu coercitivo propio del interrogatorio. Los documentalistas, de este manera, utilizan la entrevista para enlazar diferentes narrativas, versiones o recuentos de una historia o temática (Nichols 2013: 207 – 219).

El documental poético. Tiene espacios comunes y de encuentro con las vanguardias modernistas, pues rompe con las convenciones en la edición que busca el efecto de continuidad y la referencia inequívoca de tiempo y lugar, rompiendo también con las relaciones convencionales del autor con los actores sociales; pues desde el punto de vista del creador poético, los segundos no asumen un punto de vista muy profundo o subjetivo sobre los temas o situaciones. En este modo, las personas funcionan como elementos estéticos, los cuales forman parte de los otros componentes audiovisuales. El cine poético es básicamente exploratorio, juega con asociaciones y patrones en búsqueda de valores estéticos propios de la vanguardia: ritmos, yuxtaposiciones y subjetividades.

Este modo brinda medios alternativos de conocimiento, como la transmisión directa de información, la prolongación de una tesis o argumento, pues al

apelar a argumentos visuales, sonoros y temporales puede conmover o perturbar en una escala diferente a una exposición convencional de conocimiento. Es decir que puede complementar lo retórico con lo expresivo y lo emocional. Sin embargo, no parten del mundo imaginativo:

La dimensión documental del modo poético de representación, surge en gran medida del grado en que las películas modernistas se basan en el mundo histórico como fuente material. Algunas películas de vanguardia, como *Komposition in Blau* (1935) de Oskar Fischinger, usan patrones abstractos de forma o color, o figuras de animación, y tienen una relación mínima con la tradición documental de representar el mundo histórico, más que un mundo de la imaginación del artista (Nichols 2013: 189).

El modo poético permite que el documentalista exprese sus perspectivas y decisiones, mediante las técnicas y experimentos de montaje; logrando un mayor dominio de lo estético y narrativo.

La aparición de la fotografía y el cine, ponen en crisis los paradigmas y principios que habían regulado las artes plásticas por siglos, con lo cual la subjetividad comienza a tomar fuerza. Ello se hace evidente con las teorías de Kandinsky (1912: 13, 36), que apuesta por la espiritualidad y subjetividad en el arte. La imagen fotográfica asume el papel central que tenía la pintura de representación objetiva de la realidad, con lo cual las artes extienden su campo de acción. Como consecuencia de ello, surgen el abstraccionismo, el cubismo, el expresionismo, el surrealismo y el dadaísmo; así como la música y las artes corporales asumen posturas más subjetivas, no lineales y experimentales.

Las artes visuales en el cine. Para poder comprender la relación entre pintura y cine, Gimeno Ugalde nos brinda un enfoque teórico intermedial, analizando las funciones narrativas y estéticas dentro de films. Lo interesante de ello es que, si bien desde los inicios del cine la pintura tuvo una influencia innegable sobre todo a nivel representativo; las influencias bilaterales entre estas dos artes se enmarcan en los estudios de la intermedialidad:

... En su profuso estudio titulado *Intermedialität*, esta autora [Rajewsky 2002] distingue la intermedialidad de la intramedialidad, siendo el primero un fenómeno en el que se combinan distintos medios (literatura y cine, teatro y cine, etc.) y el segundo un fenómeno en el que, por el contrario, no se produce una transgresión de medios (2002:12). Una de las formas más conocidas de la intramedialidad es la intertextualidad, entendiendo por este la referencia de un texto en otro texto [...]. Así pues, cuando una película hace referencia a otra película o un cuadro hace alusión a otro cuadro nos encontramos ante referencias intramediales. *Las meninas* (1957) de Pablo Picasso son un ejemplo paradigmático de intramedialidad. (citada en Gimeno Ugalde 2011: 217, 218)

Es indudable que lo pictórico y lo fílmico guardan en común la posibilidad de representar una realidad ensalzada, sensorializada. Ello es visible por ejemplo en la resolución del encuadre, la composición y el color. Así también, las variantes para integrar la pintura en una película son amplias, pues por un lado el cine puede usar una pintura con fines compositivos, o como inspiración para recrear ciertos espacios y épocas. También pueden integrarse con una intención narrativa, aprovechando la potencia comunicativa de lo pictórico (Gimeno Ugarte 2011: 216 - 220), pues una obra o artefacto visual dentro de un filme puede reforzar o ampliar la narración cinematográfica.

Otro aspecto interesante, es el rol de objeto o sujeto que puede cumplir un lienzo dentro de un filme:

Barck establece una distinción muy importante en cuanto a la función que puede cumplir la pintura en el cine. Según esta estudiosa, los cuadros pueden desempeñar la función de "objeto" o de "sujeto" dentro del relato cinematográfico (2008:9) o, dicho de otro modo, el cuadro puede tener una simple función objetual ayudando a interpretar una escena concreta o la totalidad de la película o bien puede "activarse", convirtiéndose en sujeto y asumiendo así el papel de un personaje más de la diégesis (citada en Gimeno Ugalde 2011: 219).

Si bien el texto se refiere al rol que puede cumplir una pintura, se puede extender estas cualidades a otras piezas de las artes visuales, para poder

entender cómo se configura el tratamiento que se da en el presente trabajo documental.



SEGUNDA PARTE: DISEÑO METODOLÓGICO Y RESULTADOS

CAPÍTULO II

METODOLOGÍA Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN

2.1. Deriva

Partí de un vínculo emocional geográfico: la antigua fábrica donde había trabajado mi padre, ubicado en el cruce de las avenidas Naranjal y Túpac Amaru. Entre otras cosas, la ubicación de esta empresa de alguna manera determinó una especie de pertenencia al cono norte a toda nuestra familia, pues por su amplitud cada zona o cono en Lima es como una ciudad aparte. Así, una vez ubicado en este cruce, decidí hacer caminatas largas, extensas, una práctica que es otro vínculo con mi padre, pues eso compartíamos en las salidas domingueras, en otros lugares.

Estas derivas o caminatas extensas, aventureras, pueden también explicarse desde el situacionismo, que fue un movimiento de vanguardia europea, en el cual la psicogeografía se propone como una posibilidad de percibir la ciudad como un lugar que pueda activar o ampliar sus vínculos con las personas, más allá de las lógicas consumistas y macronormativas.

Básicamente, las estrategias culturales situacionistas se pueden dividir en dos: la deriva y el *détournement* (desvío). La primera es una evolución del deambular surrealista y se define como “técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos”. Sin embargo, lo que se pretende no es, como en el caso surrealista, la activación del inconsciente que produzca encuentros fortuitos o iluminaciones (como en el caso de Nadja, de Breton), sino plantear una relación subversiva con la vida cotidiana en la ciudad capitalista contemporánea. La idea es la crítica a las formas acomodaticias y rutinarias de relación con la ciudad tanto en el trabajo como en el tiempo libre, las dos caras de la misma alienación. (Ontañón 2012: párr. 6)

Así, se realizaron caminatas amplias y sin un rumbo preestablecido, pero con los poros abiertos, con los sentidos atentos a percibir, tratando de entender

las calles, edificios y geografía y su relación con posibles historias del lugar, la organización y lógicas de las personas, las posibles evidencias culturales migrantes, los esfuerzos individuales, los esfuerzos colectivos, entre otras potenciales lógicas. Fue un descubrimiento amplio, encontrando una serie de elementos con los cuales me fui conectando, lo cual no descubría por completo en el momento, sino al recordar, días después, estos recorridos. Estas relaciones o capas de sentido se revelaban mediante dibujos o fotografías del celular, de los espacios, objetos e imágenes que me habían despertado atracción.

En una segunda etapa, volvía a hacer los recorridos, identificando rutas de colectivos de taximotos, concentraciones, hitos e imágenes con ciertos códigos de lugar, lo que me ayudo a ir sincerando las posibilidades. Al final, estos hallazgos vinculados a estas categorías, me condujeron al inicio, que no había sido tomado en cuenta, hasta después de comenzar a entender a esta parte de la ciudad, a la estatua con la que se ingresa a Comas.

2.2. La etnografía audiovisual

Considerando que la realización de un documental de corte antropológico posee sus propias lógicas, se hace útil revisar la definición de cine etnográfico.

Tanto la fotografía, el cine, el registro sonoro y el vídeo, han sido herramientas para documentar distintos aspectos de la cultura de distintos grupos, siendo parte importante del trabajo de campo de científicos sociales. Es innegable la referencia metodológica de los trabajos de Margaret Mead y Gregory Bateson, destinado al estudio de los componentes no verbales de la cultura, desde la cual se han desarrollado nuevas rutas para la observación y el análisis cultural, imposibles sin la ayuda de estos recursos tecnológicos.

Siguiendo lo planteado por Ardévol, el cine etnográfico implica la suma del análisis etnográfico y la técnica cinematográfica. Por ello, si bien existe la postura en la cual la producción de cine etnográfico es posterior a la investigación antropológica, y por tanto responde a ella; así como la postura participativa y próxima de los actores en la cual ellos asumen decisiones de

producción y contenidos (Ardévol 1998: 220 - 223); el presente trabajo ha ido por una tercera lógica que apostó por hacer de la cámara parte del trabajo indagatorio en campo:

Jay Ruby cambiará el eje de reflexión del producto al proceso, y propondrá que el antropólogo rompa con la tradición del cine documental para crear su propio lenguaje cinematográfico (Ruby 1980). En el cine etnográfico reflexivo, la cámara pasa a formar parte del propio proceso de investigación, no es independiente de la mirada del antropólogo que la sujeta y participa con él en el proceso de exploración cultural. [...] Este tipo de cine, inmerso en el proceso de investigación, será denominado por Claudine de France como explorativo, en contraposición al cine explicativo o documental (de France 1989) (mencionado por Ardévol 1998: 222)

Así, a diferencia del cine etnográfico documental, donde la etnografía es anterior al trabajo fílmico o audiovisual, la presente propuesta ha considerado a la cámara como el propio proceso de investigación, como una forma de pensar los objetos de estudio. Por tanto podría estar cerca del cine etnográfico explorativo o reflexivo.

2.2.1. Las entrevistas

El trabajo etnográfico, definido como “la descripción de lo que una gente hace desde la perspectiva de la misma gente. [...] tanto las prácticas (lo que la gente hace) como los significados que estas prácticas adquieren para quienes las realizan (la perspectiva de la gente sobre estas prácticas)” (Restrepo 2016: p. 16), así como las relaciones entre ambas perspectivas, depende en gran medida de los intereses en la investigación, para aplicar modos, técnicas e instrumentos.

Siendo el presente proyecto referido a las representaciones mediante imágenes visuales y materiales, interpretadas desde diferentes personas a su vez con diferentes roles sociales, se planteó una investigación exploratoria e interpretativa, y por tanto se hizo necesario un amplio acercamiento en el campo:

Desde el naturalismo y variantes del interpretativismo, los fenómenos socioculturales no pueden estudiarse de manera externa pues cada acto, cada gesto, cobra sentido más allá de su apariencia física, en los significados que le atribuyen los actores. El único medio para acceder a esos significados que los sujetos negocian e intercambian, es la vivencia, la posibilidad de experimentar en carne propia esos sentidos como sucede en la socialización. Y si un juego se aprende jugando una cultura se aprende viviéndola. Por eso la participación es la condición sine qua non del conocimiento sociocultural. Las herramientas son la experiencia directa, los órganos sensoriales y la afectividad que, lejos de empañar, acercan al objeto de estudio. (Guber 2001: 60)

En el caso de la relación que se produce entre las personas entrevistadas y quien hace las veces de académico, son elementos que se han tenido en cuenta en todo momento, pues marca posiciones que afectan el trabajo de campo y el trabajo final, tanto por ser un investigador de una universidad, por el equipo de filmación que se lleva o por ser quien plantea las preguntas y decidirá finalmente la edición de la información recogida, como por la reflexividad que se genera en los entrevistados, lo cual es una reacción natural ante una persona extraña que invade su tiempo, sus espacios y su información. Esta reflexividad (Guber 2001: 65) es propia de estos abordajes, y por ello es un aspecto presente en las entrevistas.

Una vez identificados los objetos sobre Túpac Amaru II con los cuales iba a partir la tesis, contacté directamente con el autor de la escultura del cacique, ubicada en la entrada del distrito de Comas, con el dueño del cine de igual nombre, y con el presidente de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru, y todos accedieron a poder conversar sobre el proyecto. Mi sensación es que, en realidad, ellos no entendieron muy claramente hacia dónde apuntaba el documental, pero les atraía la idea de que se estuviera interesado en ellos y en sus representaciones del rebelde cusqueño.

En el sentido de asumir estos vínculos como una exploración etnográfica, se optó por generar entrevistas amplias, con muchas preguntas parecidas, pero

con la intención de generar una conversación empática, al encontrar puntos e intereses comunes. Así, se procedió con las interrogantes sobre las imágenes, pues iba incorporando en el cuestionario preguntas y abordajes que salían de sus intereses, ante lo cual se sentían mucho más animados y se les percibía contentos. Cabe decir que la experiencia etnográfica ha tenido como interés la oportunidad de conocer a cada una de las personas convocadas, acorde a lo arriba manifestado en el sentido de la etnobiografía (Prelorán), en el cual hay una consideración y postura que intenta una cercanía que cuestione el método científico y por ende ciertas formas de conocimiento, como por ejemplo ver a las etnobiografías como una conjunción del elemento visual que sería el cuerpo, y el sonoro que es propuesto como alma (2013: 32 -71).

2.2.2. Los retratos

Son una práctica muy vinculada al quehacer del artista pintor. Este arte tiene, en la versión más clásica, una forma de ir interpretando al ser humano más allá de su forma externa. Consiste en dibujar con precisión su fisonomía, su tono y matiz de piel, ojos y cabello, pero que tendrán ciertas cualidades resaltadas con el fin de lograr representar su carácter, sus rasgos psicológicos u otros datos de su personalidad. También se puede recurrir a elementos que puedan complementar el temperamento del retratado, como objetos o el propio espacio.

En el caso del retrato fotográfico, es pertinente referirnos a una característica importante denominada la fotogenia. Según Barthes, este concepto se refiere a los aspectos connotativos de la propia imagen fotográfica, cuyos alcances vienen dados por estrategias o cualidades de iluminación, impresión y revelado (1,961: 14). Según este enunciado, la fotografía no solamente tiene el componente mecánico o de relación de verdad con lo registrado, sino que puede tener aspectos significativos como la iluminación y por ende el

tratamiento de sombras, la profundidad del campo, la composición o distribución de espacios entre otros aspectos.

En este sentido era un reto construir “retratos audiovisuales” no solo a nivel de captar la referencia física o fenomenológica de las personas, sino ir hacia los aspectos expresivos o connotativos; por lo cual algunas soluciones brindadas en retratos pictóricos como el retrato psicológico, el retrato expresivo y la fotogenia fotográfica fueron elementos importantes en la grabación y edición, que permiten transmitir aspectos importantes y profundos sobre los tres protagonistas retratados (Cardona, Usma y Vargas 2017: 49-51).

La realización de entrevistas extensas ha permitido ir construyendo narraciones de sus propias biografías, de sus trabajos, sus luchas e ideales y, por supuesto, su temperamento y valores, e ir incorporando las preguntas sobre las representaciones de Túpac Amaru II, la forma en que habían llegado a crear esos íconos, lo que podían significar para ellos.

Todo ello parte de una condición inicial, referida a la posición ética hacia las personas que participan en el proyecto, en el sentido de que la investigación proteja la dignidad de las personas con quienes se trabaja o investiga (Asociación Antropológica Americana 2003: 4). Mi objetivo era conocer a las personas y, por tanto, sus valores, cómo se iban construyendo a sí mismas mediante sus relatos, para llegar a saber también cómo cada una se construía a sí mismo desde los relatos y desde las interpretaciones de Túpac Amaru II.

2.3. Entrevistas a comeños

2.3.1. Entrevistas en la avenida España

El proyecto requirió de un número significativo de entrevistas a pobladores y transeúntes del distrito, quienes debían opinar, valorar e interpretar una de

las representaciones de Túpac Amaru II. Lo ideal era que estén observando a la estatua o el cartel. Debido al estado de emergencia nacional y cuarentena, esperé a que se abriera parcialmente la cuarentena y logré hacer 14 entrevistas a hombres y mujeres adultos y a adultos mayores en los alrededores de la avenida España, en pleno Comas, para lo cual utilicé un banner (impreso en tamaño de 2 x 1.50 m) con la imagen fotográfica de la estatua de Condorcanqui como elemento motivador de las preguntas.

Al ser un número amplio y contener respuestas diferentes entre sí, utilicé como

solución un aglomerado sonoro de voces, mediante los principales retazos de frases de cada uno, que junté para lograr un audio con interpretaciones múltiples y diferentes entre sí; y deseché una edición de imágenes, pues considero que, con tan poco tiempo de voz, no tenía un retrato lo suficientemente construido para mostrarlo en audiovisibilidad.

2.3.2. Entrevistas vía sesiones por Internet

Otra estrategia fue convocar a entrevistas vía virtual en el grupo de Facebook “Unidos por Comas”, a las que acudieron cuatro personas, todas de 25 a 30 años de edad. Fue una entrevista realizada el 4 de junio de 2020, y estuvo dividida en dos partes: la primera fue para tres integrantes: Aurora Liseth Caruajulca Olazábal (periodista y comunicadora), Edith Rocio Callalli (psicóloga) y Daniel André Hurtado Marino (ingeniero informático), quienes respondieron preguntas durante una hora en total.

La segunda parte fue el mismo día, de 8:00 a 9:00 p. m., y fue con Edgar Flores Mego, a quien identifiqué como una voz autorizada, debido a que dirige un colectivo de arte y cine comunitario en el distrito, y porque ha trabajado documentales sobre Comas.

Asimismo, dado que ha sido y era peligroso reunirnos presencialmente, realicé una entrevista grupal por Internet a los dirigentes de la Asociación de

Emolienteros Túpac Amaru, en la noche del 2 de junio de 2020 a las 7:00 p. m. Accedieron a dicho encuentro virtual los señores Víctor Manuel Espinoza Sudario (presidente de la Asociación), Víctor López Gonzales (fiscal de la Asociación), Luz Marina Velásquez Rivera (secretaria de la Asociación) y Bruce Li de la Cruz Abancay (secretario de Economía).

Debido a la calidad y contenido del video de estas entrevistas, decidí no incluirlas, pues la calidad de imágenes que estoy planteando desde las artes visuales y de toda imagen del documental es otra y cumplen con ciertas cualidades.

2.4. Observación participante

Como es sabido, el trabajo etnográfico no tiene un único procedimiento o técnica de abordaje en el campo, siendo la definición “observación participante” un marco suficientemente amplio para albergar una diversidad de actividades como métodos, técnicas, herramientas o procedimientos para la comprensión de su objeto de estudio (Guber 2001: 56). A su vez, la observación participante busca que la percepción y experiencia directa ante los hechos de la vida cotidiana de las diferentes poblaciones o comunidades permitan construir cierta confiabilidad de los datos obtenidos, insertándolo en las dos alternativas epistemológicas, la objetividad positivista y la subjetividad naturalista (Holy 1984 mencionado por Guber 2001: 57).

A ello se debe agregar que, siendo gran parte del abordaje acompañado o mediado por los recursos audiovisuales, sonoros o de cámara fotográfica, es pertinente convocar a Ardévol en la idea de que el investigador acompañado por una cámara, logra un registro audiovisual de los sonidos, imágenes, espacios y relatos, convirtiéndose en una indagación audiovisual, no escrita. La cámara se vuelve una técnica de registro que ayuda, aporta, pues se suma a la aprehensión y apuntes del etnógrafo (Ardévol 1998: 226).

Partiendo de estas premisas, el trabajo abordado ha implicado una serie de actividades, algunas ya mencionadas como las derivas, el registro fotográfico constante (propio de la sociedad actual), las entrevistas al paso (tanto presenciales y virtuales) y las extensas, así como el registro de la materialidad de los íconos de Túpac Amaru II en el distrito. A ello se suma el recojo de material de archivo visual y audiovisual.

En lo referente a la observación participante pensada como una dualidad que acoge a la observación positivista y neutra, y la participación naturalista o subjetivista; en el presente trabajo queda marcada mi cercanía con la comunidad abordada, con las personas entrevistadas mediante mi identificación con el distrito de Comas, pues es parte de la llamada "Lima norte", también conformada por el distrito de San Martín de Porres, lugar donde resido. Otro aspecto de identificación es la cuestión sociocultural, debido a que mis padres son también migrantes que han debido luchar y trabajar para obtener bienestar y dignidad; sin embargo mi rol de investigador o académico marcan inevitablemente una distancia hacia los involucrados.

2.5. Retratando el distrito

Como se ha descrito anteriormente, las características de la creación y conformación de Comas lo convierte en un espacio compuesto por distintas culturas y tradiciones traídas por los migrantes y sus descendientes, las cuales negocian sus significados y estéticas con las dinámicas de cierta modernidad limeña, generando un entorno híbrido, con muy interesantes aportes tradicionales y modernos. En esa idea, Huerta afirma que la cultura popular que conforma la Lima de hoy se vive con los cinco sentidos, refiriéndose a la interminable cantidad de estímulos y evidencias culturales que conforman el paisaje limeño (2006: 132, 133). En ese sentido Comas es un vivo ejemplo de esta conformación que algunos definen como popular.

Entonces, el reto que se presenta es la necesidad de hacer un “retrato” distrital, suficientemente amplio para ubicar y tener nociones específicas del lugar, pero sin llegar a su exotización como barrio popular.

Se utilizaron entonces una serie de posibilidades: registro fijos en los propios entornos de los tres protagonistas, y desde en puntos estratégicos del distrito. También se experimentó desde un auto en movimiento (recorriendo la avenida Tupac Amaru), mediante cámara instalada en dron, para enfoques de la estatua, pero también para tomas panorámicas y para registros amplios del distrito. Con referencia a lo sonoro, si bien la cámara filmadora funcionaba bien con un micro incorporado, también se hacía necesario realizar de manera separada el registro sonoro, es decir, mediante grabadora de sonido de buen alcance, para una descripción más fidedigna de los lugares, de cada uno con sus propios componentes de sonido.

Comas es el espacio que acoge a las personas, las representaciones materiales, las historias y las significaciones que se construyen y reconstruyen sobre el inca, y por tanto su descripción es importante para comprender y contextualizar el proyecto.

2.6. Edición

La realización del documental si bien se compone de aspectos orgánicos e inseparables entre sí, ha implicado dos tareas: por un lado la labor de construir un argumento de investigación enmarcado en lo antropológico; y por el otro las demandas estéticas y técnicas que implica una producción audiovisual, a las cuales se suman las demandas conceptuales de la plasmación audiovisual. Por ello hay un porcentaje previsto por una estrategia antropológica, pero con una gran tendencia al cine reflexivo (Ardévol 1998: 222), pues el campo siempre se realizó provisto del recurso audiovisual.

Lo antropológico. Como se ha mencionado anteriormente, una estrategia fue abordar a sujetos en diferentes roles, que al final conformaran diferentes

niveles de interpretación, como si se tratara de estudiar rituales o hechos religiosos. Por ello, en la edición se ha buscado mostrar la mirada de interpretantes con autoridad (sacerdotes) e interpretantes más cotidianos (fieles) además de una contextualización o mirada especializada (investigador) (Turner.1980: 21).

Desde allí, los testimonios de los tres interpretantes con autoridad son amplios, y son el eje central del trabajo, por lo cual se fue incorporando material visual para contextualizar y enriquecer sus relatos y argumentos.

El otro nivel de interpretación que debía incorporarse viene dado por las entrevistas a comeños recogidas en la vía pública, las cuales se presentan a nivel individual en una expresión muy sintetizada, pero a la vez unidas entre sí, para hacer sentir un carácter común, y por tanto agrupado, colectivo, coincidente y contradictorio a la vez.

El nivel especializado, es propuesto de varias maneras. En el caso de los testimonios largos, mientras estos discurren, se busca evidenciar aspectos antropológicos o de la cultura visual mediante la superposición con piezas de fotografías, pinturas, banderolas, secuencias de documental, entre otros.

Este nivel especializado, se plasma también mediante el contexto de la representación de lo indígena y de Túpac Amaru II en las narrativas visuales coloniales, republicanas y actuales nacionales. La idea es que estas representaciones visuales sean antecedentes que problematicen las distintas estéticas y enfoques sobre el ícono indígena.

Tabla 2: Cuadro comparativo de estrategias de edición

Cuadro comparativo de estrategias de edición			
A. Estructura y propiedades de los símbolos rituales (La selva de los símbolos, Víctor Turner)			
Objeto: árbol mudyi Interpretaciones: asociados al árbol, rituales, religión. Grupo: Pueblo ndembu	1) Interpretaciones especializadas ofrecidas por sacerdotes (especialistas religiosos)	2) Interpretaciones de fieles, acerca del árbol y los rituales por los simples fieles	3) Contextos significativos, enmarcados en teoría antropológica escritos por el investigador
B. Representaciones Populares Contemporáneas de Túpac Amaru II en Comas			
Objetos: estatua, cartel, logotipo de T.A. II Interpretaciones: Relatos, construcciones, subjetividades Grupo: Comeños	1) Interpretaciones especializadas ofrecidas por el creador de la estatua, el dueño del cine y el presidente de la asociación	2) Interpretaciones de fieles, acerca de T.A. II ofrecidas por comeños entrevistados al paso, en secuencia "multivoces"	3) Contextos significativos, mediante parte inicial y parte final, mediante collage de imágenes de artes visuales

A partir de conceptos del libro "La selva de los símbolos" de Víctor Turner (1980)

Lo audiovisual. Implicó partir de material reflexivo (Ardévol 1998: 222), que debía ser compartido hacia un público de ciencias sociales, pero también hacia la propia comunidad protagonista o abordada. La pregunta es ¿cómo compartir estas microhistorias, pero entenderse a su vez como parte de una historia distrital, y al mismo tiempo bajo un contexto histórico, social étnico y "postcolonial" (Hernández 2005: 26)?. Además la intención es vincular las artes visuales con el audiovisual, pues como se ha señalado partimos de las consideraciones del cine relacional y el cine de corte más poético (Nichols 2013: 187, 207), para lo cual planteamos lo que algunos denominan una estructura narrativa u orden de elementos comunicativos.

Secuencia de Inicio. En el caso de la presente tesis audiovisual, era necesario situar y contextualizar las problemáticas en una dimensión amplia, quizá ambiciosa pero necesaria, dada la naturaleza del ícono y de sus interpretantes. Para ello se apeló al uso del recurso denominado *collage* o "remezcla", por su capacidad para referenciar imágenes fijas, que permiten una lectura diferente y destinada a acentuar la capacidad semántica del documento visual, como en el caso de la referencia *Now!*, donde la fotografía es aprovechada como un documento verídico y de denuncia (Guindi 2010: 2)

dotándola con un grado de autoridad. En el mismo sentido, Árdevol y Muntañola afirman que:

El poder de la fotografía para fijar el instante, su carácter de instantánea, se hace presente referencialmente en la práctica cinematográfica cada vez que se utiliza el recurso del congelado (...) la inamovilidad del fotograma evoca esta aprehensión ficticia de fragmentos de la existencia, operación que interviene poderosamente en las mentalidades y que se traduce en una interiorización del carácter testimonial de la fotografía (2004: 180-181).

Considero que esta cualidad que se explica de las imágenes congeladas igualmente puede ser aplicable para las artes visuales como la pintura, el grabado, el cartel o la estatua, cuando tienen cierta normalización u oficialidad al ser usadas como representaciones de nuestra historia.

Las artes visuales funcionan entonces desde su rol de “sujetos”, es decir que se apela a sus inmensas propiedades histórico sociales, a su nivel de aceptación y autoridad que les otorgan su condición de arte y la agencia de sus autores.

Para ello -como se ha descrito en un capítulo anterior- podemos enmarcar este diálogo bilateral entre pintura y documental, acudiendo al enfoque teórico intermedial descrito por Gimeno Ugalde (2011: 216 - 220). Esta parte inicial recurre a las posibilidades narrativas de lo pictórico y de las piezas visuales expuestas, como los dibujos, grabados, carteles, escultura y moneda, pues cada pieza visual dentro del presente documental intenta poner en perspectiva las problemáticas implícitas en la representación de lo indígena y en las narraciones de los entrevistados, convirtiéndose cada una en sujeto o elemento con sus propias narrativas.

Los recursos utilizados como los acercamientos – alejamientos, la secuencialidad, ritmo y tiempos, buscan la lectura visual acuciosa de sus características “representacionales” o reconocibles, como los gestos y vestimenta de los personajes; de sus cualidades “abstractas” [estéticas],

como la iluminación, los colores, la textura, las formas, la perspectiva, la composición, y de su “simbolismo” (Dondis 1998: 83 -100), con el fin de conferirles la función de sujeto, es decir que cada una hable.

Este tratamiento a su vez permite plantear en tiempo audiovisual al tiempo propio de cada obra pictórica [arte visual], es decir al tiempo en el cual un espectador mira toda la superficie y detalles de los lienzos o superficies gráficas o escultóricas. Así, tanto la imagen estática (pictórica, gráfica, escultórica) como la cinematográfica (con movimiento) han sido resueltas con las lógicas de la imagen tiempo y la imagen movimiento, para formar una unidad sintáctica y argumentativa (González Coves 2019: 369, 370).

Secuencia Final. Esta parte ha sido resuelta tratando de acercarnos a cierta tradición que afirma que el tiempo andino es cíclico, por lo cual he optado por usar la misma secuencia inicial de *collage*, pero en orden exactamente inverso, para el final de la estructura. Esto le puede otorgar varias lecturas, pero lo estoy proponiendo para romper cualquier referencia a una temporalidad lineal y acercarme al concepto de *paqcha* o tiempo en espiral (Milla 2004: 21), lo cual tiene sentido si tenemos en cuenta que en quechua el vocablo *ñawpa* se refiere al tiempo pasado pero a su vez a un espacialidad que señala el adelante o al frente.

Esta narración inversa de las imágenes fijas, nos brinda la posibilidad de expresar las temáticas y abordajes conceptuales de una manera especial, en la cual se pueden marcar continuidades, retornos y bucles problemáticos o resurgimientos constantes. Esto es reforzado con una sonoridad diferente al inicio, pues se recurre a voces de diferentes personas, que dialogan con el collage de manera que se abren mayores posibilidades de significación subjetiva.

Secuencia multivoces. Recogidas en las calles de Comas mediante entrevistas cortas, se sustrajeron las palabras más concretas respecto a sus opiniones sobre las representaciones de Túpac Amaru en Comas. Por la cantidad de personas involucradas, se optó por descartar las imágenes

visuales y solo usar el audio, uniendo a una serie de testimonios en una sola composición sonora, en lo que se empezó a denominar la “secuencia multivozes”, dado que hablan muchos, pero sin imagen ni identidad individual. El resultado es interesante, pues le otorga una latitud mucho más extensa y amplia, pudiendo ser la voz de un sinnúmero de personas o un cuerpo compuesto por diferentes timbres y opiniones orales. Esta sonoridad dialoga con el collage final, para generar así un contraste entre interpretaciones populares y metanarrativas visuales.

Entrevistas. Se ha mencionado la intención de construir “retratos audiovisuales” (Cardona, Usma y Vargas 2017: 49), es decir retratos con aportes del retrato artístico tanto pictórico como fotográfico. Así, aspectos como la profundidad de cada espacio dotan a cada personaje de un contexto que los complementa y los enriquece, pero también permite ver como sus cuerpos se vinculan con sus propios espacios. De igual manera la yuxtaposición de imágenes y sonidos en la propia edición, permitieron recoger aspectos significativos para acercarnos a cada sujeto (Cardona, Usma y Vargas 2017: 49-51), aunque en un sentido diferente al utilizado en la parte inicial y final, pues aquí se usan imágenes como recursos intertextuales (que pueden ser conectores con referencias biográficas o antropológicas) como las fotografías de Chambi, la secuencia fílmica de Luis Figueroa u otros recursos de archivo para complementar los testimonios.

A nivel visual, cada palabra está acompañada de gestos y movimientos corporales, describiendo cómo iban narrando algunas cosas con más atención y detalle que otras, así como iban variando sus emociones según lo que iban compartiendo.

Se plantean secuencias del escultor Ugarte-estatua, el empresario Cáceres-cartel del cine y el presidente de la asociación Espinoza-logotipo bordado, las cuales se presentan intercaladas entre sí en tres o cuatro segmentos cada uno para dar dinamismo y cierto ritmo al trabajo.

El aspecto sonoro. En lo que respecta a las entrevistas, el aspecto sonoro no solo recoge las narraciones orales de las personas protagonistas, sino que también conviven con otros sonidos del propio espacio laboral y del lugar. El otro ingrediente sonoro es la musicalización, en el que es importante el aporte melódico y simbólico de la pieza “Agonía del danzante de tijeras”, del violinista ayacuchano Máximo Damián (Ministerio de Cultura 2015: párr. 3). Esta composición instrumental para violín tendría su origen en el cuento “Agonía de *Rasu Ñiti*”, de la cual su interpretación nos parece que sí evoca de alguna manera a la significación o expresión de la pieza musical:

La agonía de *Rasu Ñiti* (1963), de José María Arguedas, se inscribe en el marco de un proyecto literario de resistencia cultural ampliamente trabajado por el autor a lo largo de su obra. En este relato [...] se proponen el espacio y el tiempo andinos como coordenadas en las que es posible lo imposible para la mirada occidental y el mundo moderno. En ello radica lo subversivo del texto y lo político de su planteamiento. Aquí el *dansak* transita, sin cuestionamiento alguno, desde la muerte a la vida, restaurando escenas anteriores y anticipando otras por venir ante la mirada de unos personajes-espectadores, habitantes de este espacio ritual común multisensorial y polifónico planteado a través de una escritura evocadora de oralidad y teatralidad (Henríquez-Puentes y Ostria-González 2019: 65).

Las otras piezas musicales: “Nostalgia suave, triste” o “*Qori qollque*” (arpa y violín), “Nostalgia alegre” o “Agonía” (arpa) y “Alegre orgullo” o “Herranza” se trabajaron para usarse como “fondos” de los testimonios y de la secuencia final.

Finalmente, el uso de tipografía como recurso textual, así como el uso de material gráfico ha sido importante para hacer señaléticas en el corto documental, que permiten brindar información necesaria para identificar personas, espacios y otros detalles. Así, se utiliza el texto para señalar ubicaciones; mientras que, para identificar a los entrevistados, material fotográfico y de video.

TERCERA PARTE: REFLEXIONES Y RESULTADOS

CAPÍTULO III

REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO DOCUMENTAL

Si bien inicialmente el proyecto estaba dirigido a plantear una tesis escrita con un producto audiovisual complementario, surgió la recomendación del asesor Gerardo Castillo para cambiar al formato de tesis audiovisual como estrategia de trabajo para poder llevar adelante la investigación. Sin embargo el presente trabajo es una propuesta mixta o híbrida, compuesta por un abordaje teórico y la parte documental.

A partir de la nueva ruta centrada en lo audiovisual, y a medida que el registro fotográfico y audiovisual que ya poseía, me fue proporcionando una forma entendible y aprehensible de recoger información, se generaron varios sentidos para poder organizarlo y darle sentido mediante los textos y abordajes teóricos.

3.1. El campo

Aunque su definición es bastante abierta y por tanto compleja, tanto como la observación participante, se puede partir de la afirmación de que el campo no es un terreno delimitado natural y tampoco coincide necesariamente con alguna limitación política o normativa, sino debe pensarse como una decisión del investigador. Otro acercamiento a la comprensión del campo es el doble aspecto que posee: uno observable de parte de quien investiga, y las interpretaciones de los sujetos abordados. Otro aspecto importante es el de la reflexividad, la misma que se evidencia durante los encuentros entre investigador y comunidad o sujeto estudiado, provocando diferencias culturales que generan una sensación de desacomodo, desconfianza mutua y reacciones que problematizan la comunicación. Sin embargo el objetivo del trabajo de campo radica en reunir información y material empírico singular,

entender la organización y las dinámicas de los grupos sociales desde la lógica nativa, y desde allí poner en crisis el modelo teórico inicial. Por ello esta reflexividad permitirá respuestas estratégicas no solo del académico, sino de los actores también (Guber 2005: 47-51).

En ese sentido, si bien el espacio central es la avenida Túpac Amaru, especialmente en el tramo que comienza en el cruce con la avenida Naranjal hasta el cruce con la avenida Belaúnde (aproximadamente cinco kilómetros de distancia), también es cierto que hay ciertos aspectos que van más allá de esta geografía. Uno de ellos es el caso de el domicilio del señor Ugarte Vega Centeno, quien es entrevistado por su escultura, la cual se encuentra en el distrito, pero él vivía y tenía su taller en Ventanilla. Otro detalle es el caso del emolientero Espinoza, en quien el factor tiempo era determinante, pues si bien mantiene su lugar de trabajo en una sola ubicación, solo trabaja a ciertas horas, entre las cuales había que saber los tiempos más accesibles para no entorpecer sus actividades. En el caso del cartel del cine, siendo el mismo una copia del afiche de la reforma agraria setentera, igualmente es necesario ampliar los criterios acerca de su ubicación geográfica y temporal.

En cuanto a las estrategias o técnicas de abordaje, se acudió a la observación participante traducida en las mencionadas derivas, las entrevistas de paso y las extensas, el registro audiovisual amplio y a una amplia investigación de archivo visual.

Un segundo campo, es el ámbito de los archivos y material bibliográfico, que han permitido la recolección de imágenes e información textual sobre la representación de lo indígena y de José Gabriel Condorcanqui. En este caso ha sido necesario como técnica de investigación, la revisión extensa y profunda de archivo, acudiendo a libros, artículos académicos y catálogos tanto físico como virtuales.

3.2. Retratos

3.2.1. Teobaldo Ugarte Vega Centeno

Creador de la estatua, es un escultor egresado de la Escuela de Bellas Artes del Perú. Por un proceso de búsqueda en redes, se logró contactarlo y accedió a dar entrevistas en su casa-taller, ubicada en el distrito de Ventanilla. Sin embargo, los encuentros no eran continuados, pues el señor Teobaldo estaba pasando por tratamientos de salud, e incluso pasó por internamientos en el hospital, por lo que nos fuimos acomodando. Contó que dejó la carrera de Ingeniería Mecánica para estudiar Arte, y que había recorrido el mundo realizando esculturas en varios lugares. En las ocasiones en las cuales fue entrevistado, es posible que supiera que no le quedaba mucho tiempo de vida, pero aún así siempre fue muy enfático en sus ideas y siempre amable y con gran predisposición para colaborar. Falleció en febrero de 2020.

3.2.2. Jesús Cáceres Flores

Actual administrador y dueño del cine, es hijo del fundador de esta sala popular. Fue ubicado por búsqueda en redes sociales de Internet, y se ha mostrado paulatinamente más predispuesto a ser parte del documental. Está casado y tiene dos hijos, y ha dividido lo que era la inmensa sala del cine para alquilarla a empresas y obtener ganancias económicas. Sin embargo, es increíble el aprecio y fé que tiene por la sala de cine que aún queda, pues a pesar de que casi no se abre para emitir películas del circuito comercial o independientes, sigue manteniéndola de la mejor manera en sus acabados y equipos.

3.2.3. Víctor Espinoza Sudario

Es el presidente de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru, fundada en 1999 y que, actualmente, congrega alrededor de doscientos asociados, todos dedicados a la preparación y venta de dicha bebida natural, y son, en su mayoría, migrantes de la parte andina. Está casado y tiene dos hijos.

Su historia es realmente admirable por la capacidad de lucha y superación que conlleva su activismo como comerciante y dirigente, algo que mantiene vivo y que además entiende como una herramienta de progreso que pone al servicio de otros (socios).

3.3. La cuarentena y otros problemas

En el mes de febrero del año 2020, en plena elaboración del presente trabajo, lamentablemente, falleció el señor Teobaldo Ugarte Vega Centeno. Fue lamentable, pues el trabajo con las personas crea vínculos ineludibles, y, por ello, fue difícil asumir emocionalmente su partida. Además, de cierta forma, correspondía que él pudiera haber visto el documental terminado.

Luego, la pandemia por Covid-19 provocó que el gobierno peruano decretara el estado de emergencia nacional y la cuarentena obligatoria desde el día 15 de marzo, lo cual limitó y condicionó mi investigación en general y sobre todo mi trabajo de campo pendiente. También me afectó a nivel personal pues dicha enfermedad causó la muerte de varios familiares cercanos y amigos.

3.4. Hallazgos

3.4.1. Geografía, racialización, etnicidad

Al analizar las entrevistas que forman parte del presente documental, identificamos algunas declaraciones que bien pueden situarse como herencia del determinismo geográfico, y de ciertos criterios propios del indigenismo. Así, podemos ver dentro del presente documental cómo, cuando el señor Teobaldo Ugarte se refiere a sí mismo como canaño, define a estas personas con cierta narrativa y, además, atribuye ello a ciertos factores:

Soy natural de la ciudad de Cusco, de la provincia de Canas, su capital es Yanaoca y ese es mi lugar de nacimiento [...] La provincia de Canas tiene un antecedente histórico preínca que está poblado por un sector denominado "Qannas" [...] los canas eran como una especie de pobladores rebeldes que controlaban toda esa parte del altiplano peruano [...] Ese tipo de sangre, ese tipo de personalidad que no

desaparece, pues ha derivado en la gente, ha hecho que a la gente caneña a la actualidad les sigan llamando las provincias altas con un temperamento fuerte y es porque la zona es frígida, es una pampa, como digo, es el inicio del altiplano, no crece mucha vegetación, la gente se dedica más a la ganadería por la situación de la pampa, y el frío y el viento creo que han sido factores muy importantes para domar el temperamento y el carácter del ciudadano de esa zona. Muchos antropólogos coinciden en que el carácter de la persona refleja el medio ambiente donde uno vive y eso creo que es Canas, así es que Túpac Amaru y sus descendientes vienen de una zona que la geografía misma los ha forjado a ser como son y así somos.

Esta descripción pretende identificar a las personas de un lugar determinado con características específicas y generalizadas, algo que es bastante difundido en el Perú, pues en muchos casos se asume que las personas de ciertas regiones tienen determinadas características, como si ello permitiera explicar ciertos comportamientos y personalidad, creándose de esta manera estereotipos y aspectos prejuiciosos sobre ellas. Para el escultor Ugarte, este determinismo regional motiva un supuesto carácter y temperamento fuerte en relación con la geografía de Cannas, descrita como llena de pampas, agreste, de clima frío y bastante viento. Esto explicaría, también, el carácter de Túpac Amaru II, quien también era natural de Canas.

También atribuye estas características a cierto “tipo de sangre”, con un “antecedente histórico”, esto quiere decir que tendrían su explicación en un componente étnico o racial (Giménez 2010: 5).

Por su parte, el señor Víctor Espinoza, en una parte de la entrevista realizada dentro del trabajo etnográfico, pero que no se ha incluido en el documental, señala que:

porque los emolienteros somos guerreros, porque nosotros trabajamos desde las 2 a. m. hasta ciertas horas, hasta las 11 a. m. las 12 del día, un trabajo, pero fuerte [...] Sí, son trabajadores, son fuertes. Cualquiera no son emolienteros porque son personas luchadoras, la mayoría son provincianos. Gente de lucha, gente de trabajo, así cualquier persona no puede trabajar en emoliente, es difícil adaptarse al trabajo,

es muy difícil [...] son provincianos y son luchadores, son luchadores de verdad, son trabajadores.

Aquí Espinoza describe a personas que trabajan arduamente muchas horas, pues cualquier persona no puede trabajar en emoliente, sino los provincianos, por ser luchadores y trabajadores. Con esta narrativa, se está afirmando que el trabajo de emolientero demanda grandes esfuerzos, y que solo los provincianos son capaces de lograr ello. Entonces, se está otorgando a los provincianos en Lima, es decir, a los migrantes de fuera de Lima esta condición de luchadores y trabajadores, con lo cual tácitamente se dice que las personas de origen limeño no lo son, y así se establecen las oposiciones Lima/provincias fuera de Lima, no luchadores/ luchadores, con lo que otra vez se refiere a la geografía como definidor de características personales o grupales. En este sentido, se puede leer también que “en Lima, la identidad mestiza (provinciana) no se formula en oposición a una identidad indígena, sino en relación con la población limeña tradicional que se considera autóctona” (Cánepa 2007: 36).

A ello se puede agregar las entrevistas en la vía pública, pues resultaron muy reveladoras, dado que la imagen del rebelde de Tungasuca despertaba en ellos varias subjetividades y narrativas sobre ellos mismos:

Sí, sí señor, cualquiera lo sabe eso, es *voluntador*, es un luchador tan igual como fue San Martín y muchos héroes, ya desde Manco Cápac que viene esos grandes espacios (Aníbal).

Representaría a la clase más humilde, a la clase más sufrida, digamos, porque realmente se han dado en la serranía todos los acontecimientos y creo que representa eso (Marcos).

Nos quedamos mudos, nos quedamos callados, pero este señor se sublevó ante las autoridades; hay gente oprimida; en cambio, él se levantó contra todos y eso es lo que representa, al pueblo oprimido (Macosa).

Fue un rebelde luchador social que luchó por la clase obrera, fue un luchador social por la clase obrera más que todo, eso es lo que conozco poco de la historia (José).

Porque él ha apoyado bastante en cosas de nuestra raza, que sea la raza original, que no nos avergüence nuestra raza (Bernardo).

La gran mayoría aquí en el distrito Comas somos personas que mayormente vienen de los pueblos jóvenes, de bajos recursos; las personas que verdaderamente necesitan es una buena representación de Túpac Amaru (Elisa).

Claro, a Comas, porque es un pueblo libre que no está esclavizado tampoco; es libre, pero tampoco ha llegado al libertinaje (Ángel).

Mayormente por los incas, pues por los incas fue por quien luchó y junto con los incas lucharon todo esto lo que hizo (Olinda).

Hablaba el español, el quechua y el latín, era bien educado, pero él veía más los valores de su pueblo, lo que necesitaban, la necesidad de su pueblo, tenía sangre inca, y los incas eran bien disciplinados, tenían buenos valores: *ama quella*, *ama sua* y *ama llulla*; yo pienso que ese código lo tenía bien metido en su chip (Julio).

Todas estas frases van indicando que estas personas se sienten identificadas con Túpac Amaru II, pues lo describen como luchador, que ha combatido por la clase más humilde en la sierra, que representa al oprimido porque se sublevó, porque luchó por la clase obrera, que ha apoyado en cosas de nuestra raza, la raza original, que la gran mayoría en el distrito viene de los pueblos jóvenes, de bajos recursos, que es un pueblo libre, que no está esclavizado, que luchó por los incas y junto con ellos, que era bien educado y veía los valores y lo que necesitaba su pueblo, que tenía sangre inca y, por tanto, portador de valores y educación.

En estos relatos, la “raza” se vincula también con los pueblos jóvenes, la humildad, la clase obrera y la lucha. Es decir, que ubican a Túpac Amaru II en componentes de raza e identificado con una clase social.

3.4.2. Liberación, emancipación y dignidad

Un hallazgo importante lo componen los relatos de los entrevistados Ugarte, Cáceres y Espinoza sobre el sentido que tienen cada uno de sus ocupaciones, labores o roles laborales y sociales en el momento de ser abordados. De esta manera, el señor Cáceres, cuando durante la entrevista describe a su padre, quien fue el fundador del cine, señala:

Él ha sido muy autodidacta. Entonces, eso le ha ayudado bastante, porque lee mucho, a construir él mismo sus cosas, ¿no?, sus casas, los cines, con ayuda de repente, con amigos que sí tenían los estudios, pero él siempre con la idea [...] tenía mucha visión de negocio, porque en San Martín de Porres llegó él con su familia [...] y, como era un provinciano más, no tenía el dinero suficiente y supo de esta invasión y ya se cogió el lote y ahí no había ni luz ni agua y, entonces [...] dijo: Voy a comprar mi grupo electrógeno, [...] Es ahí donde hace dinero y compra un lote más en el mismo, casi cerca de donde vivía, y creó el primer cine. [...] algo muy lucrativo y empezó a meterse a ese negocio, ¿no? Aparte, pues él tenía construcciones y todo eso.

Es interesante su narración, porque la descripción de cómo trabajaba su padre plantea que era autodidacta y que leía mucho, es decir resalta cierto lado estudioso y estratégico. Nos informa de una persona que revisaba textos, pero que además era creativa y visionaria. En el resto de las entrevistas, el también comenta cómo el cine Túpac Amaru fue pensado como un auditorio masivo, tanto por su capacidad como por los precios económicos, lo cual refuerza esa mirada visionaria y estratégica de su padre, más aún porque era plenamente conciente de que estaba siendo parte de un nuevo distrito y una nueva comunidad que con el cine se insertaba a la modernidad. Hoy, el señor Jesús Cáceres mantiene haciendo mejoras en la sala de cine que aún conserva con un orgullo personal manifiesto, a pesar de que no son tiempos fáciles para un auditorio para películas de carácter independiente, frente a otras empresas trasnacionales.

Tabla 3: Cuadro comparativo a partir de narrativa de Jesús Cáceres

Cuadro comparativo a partir de narrativa de Jesús Cáceres	
Indio, mestizo	Familia Cáceres
Opresión colonial (autoridad española) Indio explotado	Pobreza, ausencia del Estado Provinciano pobre
Sublevación de Túpac Amaru II = Lucha contra injusticia, libertad, dignidad Añoranza del pasado incaico	Creación de cine Túpac Amaru = Formar empresa, desarrollo distrital, dignidad Deseo del bienestar familiar, bienestar distrital, inserción a la modernidad

Por otro lado, el escultor Teobaldo Ugarte brinda la siguiente narrativa de sí mismo:

Soy natural de la ciudad de Cusco, de la provincia de Canas, su capital es Yanaoca y ese es mi lugar de nacimiento [...] me vine a Lima a estudiar escultura. Inicialmente, yo estudiaba Ingeniería Mecánica en la Universidad del Callao, estando al 5.º ciclo, lo dejé para poder continuar y estudiar Escultura en Bellas Artes y ya he concluido. Vivo de ello, tengo más de 35 años de haber sido egresado de la Escuela y con muchas obras públicas en el Perú y en el extranjero.

En esta descripción, Ugarte cuenta que vino a Lima a estudiar para convertirse en profesional, planteando así la desigualdad que existe entre la capital y las otras regiones para brindar oportunidades de desarrollo. Pero también se puede leer que es un migrante que estudia dos carreras profesionales a la vez y en entidades estatales de cierto prestigio, lo cual lleva a intuir una capacidad de lucha y adaptación por un lado, pero también una inmensa capacidad intelectual, y una actitud muy determinada.

Pero una vez en la capital, toma una segunda decisión, que fué abandonar la carrera de ingeniería para dedicarse y convertirse en artista, y no acomodarse o insertarse en la lógica moderna de la gran ciudad con una profesión que podría haberle permitido cierto estatus social y económico, pues “la figura del ingeniero es una imagen muy poderosa en la sociedad

peruana” (Cánepa 2007: 37); sino apostar por un objetivo mucho mas personal. Según se puede interpretar de sus entrevistas, el haberse realizado como escultor le brindó orgullo y satisfacción profesional y personal.

Tabla 4: Cuadro comparativo a partir de narrativa de Teobaldo Ugarte

Cuadro comparativo a partir de narrativa de Teobaldo Ugarte	
Indio	Artista, provinciano
Opresión colonial (autoridad española) Indio explotado	Pobreza, ausencia del Estado Provinciano pobre Artista anónimo
Sublevación de Túpac Amaru II = Lucha contra injusticia, libertad, dignidad Añoranza del pasado incaico	Creación de estatua Túpac Amaru II = Reivindicación étnica, identidad distrital, dignidad Reconocimiento, valoración profesional, inserción a la modernidad

Por su parte, el señor Víctor Espinoza comenta durante la entrevista:

Yo trabajaba [...] en una empresa. Pero ese trabajo era demasiado abuso, trabajaba 12 horas, 13 horas, pero el sueldo era el mínimo, pero ya tenía mi familia y yo vivía en cuarto alquilado y no me sostenía [...] no alcanzaba para nada y trabajaba sobretiempo: 2, 3, 4 horas más tampoco cubrían ese gasto. Entonces, como yo tenía mi familia que vendía por acá emoliente más antes y yo venía a ayudar los sábados y domingos y veía que era el ingreso un poco más, la ganancia era diario, por eso opté por renunciar a esa empresa y arriesgarme a este negocio, que ahora es el sostén de mi trabajo. Gracias a este trabajo, mi hijo terminó su universidad, mi hija está en la universidad, particular también, gracias a este negocio, porque sí es rentable, pero es sacrificado.

Esta narración plantea dos momentos y situaciones contrastantes: en la primera situación, Víctor trabaja en una empresa y no le alcanza el sueldo, ante lo cual decide trabajar más horas, pero igual no era una remuneración suficiente para cubrir sus responsabilidades. Esta realidad mencionada es terrible, pues significa que hay una explotación laboral, dado que, a pesar del

gran esfuerzo, no puede brindar bienestar a su familia. Lamentablemente, parece una iteración de la denuncia que planteaba cincuenta años antes por el quechuablante Gregorio Condori Mamani en el cortometraje *El cargador* (1974) de Luis Figueroa.

Como respuesta a esta situación, el señor Espinoza decide trabajar de forma independiente, porque de esa manera él mismo podía manejar la empresa, y además podía ver el ingreso económico diariamente. Este aspecto es interesante pues el poder “ver” los ingresos y tener decisión en aspectos de su trabajo le permitió dejar de sentirse utilizado y un sentido de mayor autonomía y confianza para desenvolverse en Lima.

Tabla 5: Cuadro comparativo a partir de narrativa de Víctor Espinoza

Cuadro comparativo a partir de narrativa de Víctor Espinoza	
Indio	Provinciano
Opresión colonial (autoridad española) Indio explotado	Explotación laboral (empresario acriollado) Provinciano explotado
Sublevación de Túpac Amaru II = Lucha contra injusticia, libertad, dignidad Añoranza del pasado incaico	Conformación de Asociación Túpac Amaru = Lucha contra injusticia, libertad, dignidad Bienestar familiar, grupal, inserción a la modernidad

En estos casos, las etapas post migraciones hacia Lima y los sacrificados desarrollos personales y familiares, han movilizado una serie de decisiones y acciones en base a un elemento bastante subjetivo pero que define en gran parte roles sociales y cierto sentido de ciudadanía, que es la dignidad. Para ilustrar este concepto, Taylor (1996: 17, 18) nos detalla cómo las sociedades premodernas (Europa) vivían con normalidad una categorización en cuanto a la posesión del elemento “honor”, que bien podríamos traducir como dignidad. Estos niveles eran generalmente la nobleza, los burgueses y el campesinado. A pesar de las diferencias económicas y sociales, existía bajo un acuerdo implícito, bajo una “complementariedad jerárquica”.

Las revoluciones igualitarias modernas han traído el término “dignidad” casi insertada en la noción de ciudadano. Sin embargo, el mundo de la igualdad incluye también la igualdad y correspondencia para juzgar, ya que todos pueden emitir su juicio sobre otros, una visión moral. Por tanto, la condición de dignidad no está dada de por sí, “sino que debe discutirse y renegociarse sin cesar” (Taylor 1996: 17, 18).

En el mundo actual, la dignidad no solo se mira en el ámbito nacional o patriótico, sino también a nivel de pueblos, que esperan tener la misma condición de reconocimiento que otros pueblos, lo cual moviliza esfuerzos y decisiones incluso a nivel de pequeños grupos.

3.4.3. La identidad grupal, la colectividad

Otro hallazgo que merece resaltarse lo componen los relatos sobre el desarrollo personal, familiar y gremial de los tres protagonistas. Así podemos encontrar que, al inicio de su exposición, el señor Cáceres se presenta a sí mismo como el dueño actual del cine y el local, lo cual ha conseguido después de muchos años, pues su familia ha trabajado en la empresa por años:

lo que uno o mis hermanos y yo siempre nos acordamos que lo que era fechas claves, Semana Santa, este [...] era como una fiesta, ¿no?, porque desde jueves, viernes, sábado y domingo se tenía unos cuatro días gente afuera, un mar de gente afuera esperando por ver una función, y, normalmente, nosotros teníamos tres funciones, pero esos días teníamos hasta cinco, seis funciones. Empezábamos a las 11 a. m. y acabábamos la última función a la 1 a. m. Entonces, esas fechas siempre nos acordamos, porque siempre había un mar de gente, siempre; es como si fueran a ver una entrega de Óscar.

A través de estas palabras y las que desarrolla en el documental, se evidencia que los hijos (él y sus hermanos) trabajaban juntos en el cine, atendiendo a numerosas personas y funciones, por lo que era una empresa con sentido familiar.

Esta autodefinición que implícitamente habla de cine popular que maneja muchedumbres en numerosas funciones, los identifica con un sentido de clase social muy concreta, pues si bien es cierto pertenecen a una realidad popular, ellos vienen manejando una empresa con éxito comercial que les brinda una posición concreta: “no creerse más de lo que uno es”, “no ser pretencioso”, “darse su lugar” (Giménez 2010: 13). Esta autopresentación como “actual dueño del cine”, también podemos leerlo como una intención de continuidad de la identidad familiar.

En el caso de la entrevista del señor Víctor Espinoza, podemos encontrar dos vínculos grupales. Uno es concerniente a su familia: “Entonces, como yo tenía mi familia que vendía por acá emoliente más antes y yo venía a ayudar los sábados y domingos y veía que era el ingreso un poco más [...] es que mis familiares, tengo a mi tío que son más antiguos emolienteros, son los tradicionales emolienteros y ya me dediqué a eso”.

En esta parte, ante las dificultades, acude a su familia instalada con anterioridad en Lima, para encontrar respaldo y solidaridad tanto en la posibilidad de tener un ingreso inmediato, como también en el traslado de conocimientos, en este caso, del producto emoliente. El sentido de colectividad familiar lo ayuda a cambiar su realidad en una ciudad extraña, ajena. Otra dimensión familiar lo constituye lo que menciona sobre el pensar en sus hijos. Afirma en sus comentarios que él quería ser abogado, pero el ser emolientero le permitió hacer que ellos sean profesionales, es decir que entrega su esfuerzo a una causa familiar, con total convencimiento.

Luego, en otros pasajes de la entrevista, Espinoza se refiere a otra colectividad, que es la de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru:

estamos hablando de 20 años todo informal y, para formalizar, nos hemos reunido con un grupo de 10 personas, formamos una directiva y, así, formamos la asociación de emolienteros, que es la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru [...] No, nada, todos eran desconocidos. Al momento de asociar, ya nos conocemos, nos

familiarizamos ya poco a poco. Formar una asociación es para formalizarnos, trabajar formalmente y para presentarnos a la [...] hacer una asociación [...] porque ahora sí yo sí se lo puedo dar a mis hijos, porque, gracias a este negocio, el negocio es rentable, y yo sí me siento orgulloso de pertenecer, de ser emolientero.

Aquí él afirma como los asociados, a pesar de ser desconocidos, se “familiarizan” poco a poco, aludiendo a un sentido solidario, de respaldo mutuo. En este segundo sentido grupal, ya no es el apellido, el mismo lugar de origen, o la sangre lo que otorga un sentido de cohesión, sino que lo hace la asociación formalizada.

En el tercer caso, el escultor Ugarte en sus reflexiones finales nos muestra otro pensamiento grupal: el gremial. Esto se da cuando se refiere a que su trabajo puede convertirse en un ejemplo para otros artistas:

Yo me siento muy orgulloso de haber hecho muchas obras públicas no solamente acá en Lima, he hecho en Cusco, en varias provincias del Perú y también en el extranjero. Tengo obras en el Ecuador, en Guatemala, en Chile y llevando mis exposiciones he recorrido parte de Europa, conozco todo América, últimamente he estado en New York, Estados Unidos. Y he ido hasta la Antártida a hacer escultura en Ushuaia, a hacer escultura en hielo de tal suerte que me siento un tipo de alguna manera con suerte dentro de mi área y también de alguna manera servir de alguna forma como ejemplo para otros jóvenes que quisieran seguir esta rama tan difícil pero que no es imposible pues, uno puede hacer lo que uno quiere cuando realmente así lo desea.

Cabe mencionar que en este caso hablamos de un adulto mayor, quien siente que tiene una trayectoria con ciertos logros, y decide dedicar los mismos a los jóvenes colegas, algo bastante significativo.

Sobre ello, si bien el relato de la identidad es amplio y complicado, pues se extiende por frentes tan diferentes como el psicológico, literario, filosófico y político entre otros; en contextos como el que se aborda en el presente proyecto inevitablemente adquiere un sentido social y reivindicativo. Desde este lugar, la identidad grupal y colectiva puede ser entonces un vehículo de

pugna por lograr el reconocimiento. “El discurso de la identidad, las luchas por el reconocimiento y los espacios públicos en principio igualitarios, tanto nacionales como internacionales: he aquí tres elementos profundamente interrelacionados de nuestra civilización moderna.” (Taylor 1996: 10, 19).

Entonces, quizá sea posible establecer una relación entre las interpretaciones actuales de la imagen de Túpac Amaru en Comas y la identidad.

3.4.4. Las representaciones de Túpac Amaru II como referencias mnemotécnicas urbanas

A partir de los relatos de los entrevistados, es posible que las efigies del cacique se hayan convertido en referencias espaciales para los comeños.

La mnemotecnia es definido como un procedimiento que permite memorizar lugares, así como coordenadas espaciales y geográficas. Funciona mediante una asociación mental que activa el recuerdo de una localidad o imagen concreta. Este principio ha sido usado como una estrategia de colonización pues los españoles levantaron los templos católicos sobre las pirámides indígenas, asociando la localización con un valor sagrado o espiritual pero cambiando de edificio (Arroyo 2017: 86, 87). También podemos identificar la mnemotecnia en la práctica local de colocación de un micro altar y cruz en los lugares de las avenidas donde murieron personas, generalmente de familias migrantes.

En ese sentido, el dueño del cine Tupac Amaru II afirma que:

No, porque, [al] cambiarle el nombre, iba a ser más difícil que la gente identifique el sitio; yo pienso que el cine Túpac Amaru, siempre hay gente que el cine Túpac, un poco que se pone a pensar: “Ah sí, eso existía, ¿no?”, pero no, no, nunca pensé en cambiarle el nombre [...] Sí, claro, queda ahí afuera todavía un logo. Eso lo hicimos cuando reinauguramos y no lo hemos sacado para que tenga todavía una referencia,

¿no? Hay gente todavía que se acuerda del cine y, al menos, lo mantenemos ahí [...] la cara es del cine Túpac Amaru.

Aquí, claramente, nos dice que el logotipo del cine continúa como una especie de hito para identificar el lugar y el paradero en la avenida. Al parecer, también el propio cine, a pesar de que no brinda películas directamente al público, se mantiene como una referencia nítida del lugar, y lo configura como hito recordable.

Con respecto a la estatua, el señor Ugarte recuerda cómo se creó:

el alcalde estaba interesado en dar una simbología al distrito, porque el distrito de Comas, en ese entonces, tendría, pues, unos 25 años de creado, atravesaba una avenida importante que llevaba el nombre de Túpac Amaru y era, digamos, la columna vertebral del distrito. Entonces, darle una simbología con una escultura era lo más apropiado de repente para un distrito naciente y joven como era Comas.

En tales líneas, se percibe la necesidad de darle una identificación al joven distrito. A ello se puede agregar que, por el cuidado y mantenimiento que se le da a la estatua, y por los contenidos de las entrevistas en las calles, sí existe una identificación. Su ubicación estratégica, en el cruce de dos avenidas y como indicador del comienzo del distrito, lo hace una referencia muy reconocible y, por tanto, recordable.

3.4.5. Una visualidad para los no representados

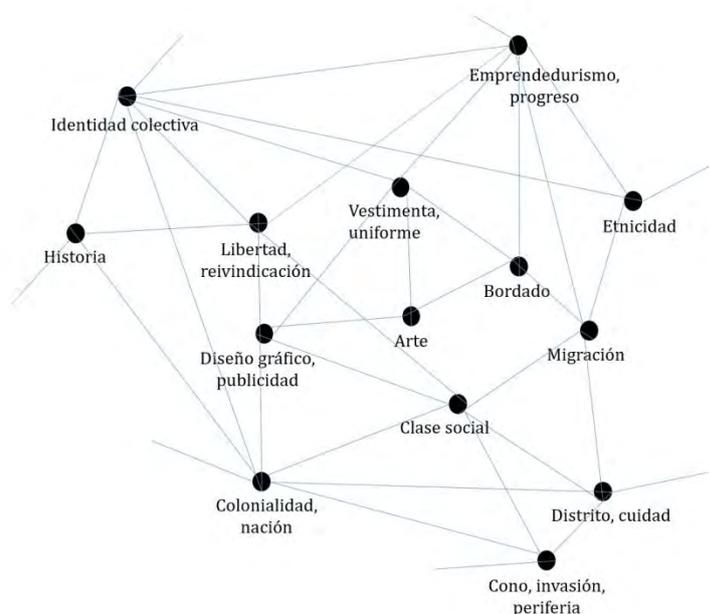
En el capítulo de la cultura visual se había mencionado la actual discusión sobre democracia e imagen, en el sentido de ampliar y diversificar el sentido de la producción, circulación e interpretación de lo visual. Para representar el fenómeno de la imagen desde una noción cultural, Hernández -a partir de Deleuze y Guattari- plantea la metáfora del “rizoma”, en el sentido de que esta figura carece de un centro o punto jerárquico, y, más bien, incorpora lo disperso, que crece de forma continua en todos sus sentidos. El rizoma

conecta de forma incesante puntos y líneas de significación: de poder, ciencia, arte, historias y luchas sociales (2005: 10).

Desde esta premisa, las representaciones de Túpac Amaru II en Comas necesitan ser abordadas desde estas tensiones y discusiones, más aun si las planteamos desde lo popular contemporáneo.

Tabla 6: Visualidad/contravisualidad de Túpac Amaru II en Comas

Visualidad / contravisualidad de Túpac Amaru II en Comas



A partir de los conceptos de conceptos de cultura visual de Hernández (2005)

Estas tres visualidades ubicadas en Comas, si bien se intentan describir como populares contemporáneas, en realidad existen en un territorio que se conforma de contradicciones.

La estatua ubicada en la entrada de Comas y realizada por Ugarte Vega Centeno, podría definirse como un artefacto híbrido o limítrofe, que habita entre la oficialidad del arte institucional, el canon y la excelencia técnica, pero también como una manifestación popular, fuera de los cánones de lo

aceptable estéticamente. En ese sentido, Ludeña propone toda una taxonomía para agrupar monumentos públicos ubicados en distritos no tradicionales de la capital. Para ello, define una categoría por él llamada “tradición académica institucional” refiriéndose a monumentos que están dentro de los cánones aceptados por las instituciones oficiales del arte, para confrontarla con otras obras públicas que define bajo términos bastante conservadores, como tradición de gusto popular, neonacionalismo regional, huachafería aculturada encaminada a resaltar temáticas sobre lo religioso, civil, militar, o lo chicha popular. También menciona los monumentos que él designa como tradición naif [inocente, o primitivo], con un acabado o estética objetos artesanal (Ludeña 2013: 162). Como se observa en estas definiciones, a pesar de tratarse de esculturas, o de que son creadas por artistas profesionales, se considera que muchas de éstas —sobre todo las que están en distritos como Comas— son descritas como de un gusto popular, huachafo o chicha, lo que sería contrario a la categoría de arte culto descrita por Statsny (1981: 41).

Otra evidencia de esta hibridación, de esta difícil intento de definición culto o popular, oficial o huachafo, es cuando Teobaldo Ugarte narra cómo la creación y producción escultórica fue bastante informal, pues por un lado no hubo ningún tipo de contraprestación o contrato escrito con la Municipalidad o con el alcalde que pidió directamente la obra, y por tanto, no hubo un proceso de selección que incluyera un jurado o supervisión para el trabajo. Esta informalidad no se limita a este momento inicial, sino que se proyecta hasta el presente, pues como también afirma el artista, la estatua es pintada por la Municipalidad cada cierto tiempo, sin ningún criterio artístico o patrimonial, y pese a que, generalmente, las estatuas no se repintan.

Sin embargo, cuando se hizo las entrevistas en la vía pública, quedaba claro que para los comeños, la efigie del inca sí responde a la denominación de monumento.

El cartel del cine Tupac Amaru II coincide con los presupuestos planteados en la definición de gráfica popular (Mena), en la cual estos artefactos no solo se limitan a su función publicitaria y corporativa, sino que además recogería la memoria social o colectiva de un grupo o lugar. Simula técnicas propias de las grandes industrias, fusionando técnicas antiguas o modernas, así como estéticas artesanales e industriales (2016: 8, 15).

En ese marco, el cartel de Túpac Amaru II resulta ser efectivamente una simulación de un proceso industrial, pues su material es acrílico, pero sobre todo su estética es moderna, pues es una síntesis o estilización visual del personaje en blanco y negro de alto contraste, sin detalles que remitan a lo artesanal o manual; y al estar en el frontis de un cine, cumple la función de representar una empresa moderna, más aun en el contexto de un distrito joven. Esto quiere decir que su carácter popular también se encuentra expresado en su imitación, considerando que se trata de una apropiación informal o copia del diseño original del artista Ruiz Durand, quien creó la imagen para el gobierno militar de Velasco Alvarado. Esto significaría que no solo se trajo el diseño oficial velasquista, sino que posiblemente gran parte de la carga connotativa del personaje; pero si tenemos en cuenta el retrato es situado como logotipo empresarial (de un cine popular), se está otorgándole una nueva significación aunada a la anterior.

De forma similar al cartel del cine, el ícono bordado en los uniformes y como calcomanía en los puestos de venta de la Asociación de Emolienteros se ubica también en la sintaxis de la gráfica popular (Mena 2016: 8, 15). Así mismo, la materialidad del bordado en los uniformes lo vincula con las denominadas artes populares. En ese sentido, podemos diferenciar dos tipos de arte del bordado: uno popular, confeccionado por un "artista" anónimo, quien imita y continúa técnicas y modelos tradicionales; frente al bordado culto o erudito, caracterizado por aplicaciones y materiales de calidad, hilos nobles, generalmente de seda (Ágreda 2008: párr. 2). Sin embargo, los íconos bordados están visiblemente resueltos mediante el bordado de

máquina (industrial), lo cual es lógico considerando la cantidad de socios y uniformes con aplicaciones.

Volviendo a su carácter híbrido, podemos referirnos a que si bien el dibujo parece ser una copia de las láminas escolares o retratos gráficos que se encuentran en internet, en donde el cacique aparece con un gesto molesto o iracundo, su ubicación en cada uno de los mandiles y gorras corporativas de la asociación de emolienteros. complejizan su carga simbólica (Dondis 1998: 83 -100), dado que pasa a convertirse en un logotipo de una empresa que al mismo tiempo es un gremio, adquiriendo nuevas connotaciones.

Su presencia como representaciones contemporáneas, es decir, como artefactos que se insertan en campos y nociones híbridas y que responden a dinámicas actuales (emprendimiento, autogestión), permite que se generen discursos e interpretaciones desde lo popular, que no necesitan acudir a la oficialidad o a centros de poder externos a su propia lógica de existencia.

Frente a una tendencia global hacia la virtualización de lo visual, osea hacia la imagen sin cuerpo propio, es necesario también considerar la potencialidad de las representaciones visuales en relación a su materialidad, cualidad que otorga presencia sensible y cuerpo al significado. “A ello Mitchell respondía con el recordatorio de que la imagen desmaterializada y el artefacto corporeizado son elementos constantes dentro de la dialéctica de la cultura visual [...] Fernando Broncano ha observado que la misma experiencia de lo inmaterial es una experiencia mediada por artefactos materiales” (Martínez Luna 2016: p. 98, 99).

En el debate de la cultura visual no se puede obviar la materialidad de estos tres Tupac Amarus, pues se estaría dejando de lado un aspecto innegable en su relación con los sujetos, las dinámicas sociales y la propia constitución de los espacios sociales. Así, esta materialidad y vigencia en las dinámicas contemporáneas, puede ser mirada desde las nociones de producción, circulación, y consumo y posesión de imágenes (Poole 2000: 6). Si bien cada

una de las tres representaciones implica el proceso completo de una economía visual, propongo en cada caso uno de sus componentes, en virtud de la información de campo. En el caso del escultor Teobaldo Ugarte Vega Centeno, está referida al del productor de imagen-objeto, el cual desarrolla varios aspectos (políticos, técnicos, estéticos e históricos) que involucraron las preferencias y decisiones en la creación de la estatua. La Asociación de Emolienteros Túpac Amaru puede evidenciar cómo funciona el sistema de circulación de los íconos (logotipos) del cacique. Es interesante contemplar como al ser alrededor de 200 integrantes uniformados y 200 puestos que se distribuyen por diferentes ubicaciones del distrito, llevan y exhiben estas imágenes a sus clientes y al público que circula por estos espacios públicos. Su rol implica no tanto una propaganda de sus artículos, pero podría llevar la fuerza gremial que implica su icono corporativo, lo cual se auna al propio símbolo del rebelde cusqueño. El señor Cáceres ofrece su punto de vista como consumidor y poseedor del cartel, comentando sus apreciaciones y valoración de esta imagen, en pro de sus objetivos estratégicos.

Tabla 7: Representaciones de Túpac Amaru en Comas desde las nociones de economía visual

Representaciones de TA en Comas desde las nociones de economía visual		
Teobaldo Ugarte	Producción	Escultor Circunstancias familiares y políticas Historia Identidad personal, regional Criterios técnicos Criterios estéticos Criterios políticos
Asociación de Emolienteros Túpac Amaru	Circulación	Logotipo, identidad visual de la asociación Logotipo en gorro, mandil y en módulo de trabajo (03 íconos cada socio) 200 socios = 200 puestos de trabajo = 600 imágenes objeto de Túpac Amaru
Jesús Cáceres	Consumo y posesión	Apreciación estética del diseño Apreciación como imagen empresarial Valoración como identificación distrital, local Valoración como ícono de identificación política

Elaboración propia a partir de los conceptos de Poole (2000).

En todos los casos, las entrevistas nos están hablando de sujetos que tienen una posición atenta frente a la modernidad limeña, que implica como ya se ha

mencionado, diversas estrategias de inserción y superación personal y grupal, no solo a nivel económico sino también desde sus propias subjetividades y valores. Las imágenes de Tupac Amaru reconfiguradas por ellos, pueden ser vistas como:

Aquellas prácticas significativas y sistemas simbólicos a través de los cuales se generan significados y nos posicionan como sujetos. Las representaciones producen significados a través de los cuales podemos dar sentido a nuestra experiencia y de quién somos. La representación como proceso cultural establece identidades individuales y colectivas, y los sistemas simbólicos proporcionan posibles respuestas a quiénes somos y quién queremos ser. Los discursos y los sistemas de representación construyen lugares desde los cuales los individuos se pueden posicionar y desde los que pueden hablar (Woodward 1997: 14, citado por Hernández 2005: 29).

Así, estas imágenes de Condorcanqui, potenciadas en nuevas funciones y complejos significados, atienden a la necesidad de representar a grupos que, pese a su inmensidad en número e importancia, no vienen siendo entendidos o escuchados en toda su dimensión.

3.4.6. Una genealogía visual del indio

En primer término, queremos partir de la problemática general, en el sentido de que la imagen visual del indígena ha sido causa de conflicto y de discrepancia en la representación oficial peruana, desde la Colonia, pasando por los procesos de independencia de España, y durante toda la República, hasta el presente (Leonardini 2009: 1268).

Para enmarcar aquello, acudimos al concepto de cultura visual, desde el sentido en el cual Mirzoeff, plantea que, a diferencia del término académico, la cultura visual “como práctica, tiene una historia que es correlativa a la de la modernidad, si por modernidad entendemos, como sugiero, el encuentro entre culturas hasta entonces desconocidas; esto es, lo que solemos marcar por el año 1492, momento en el que culturas desconocidas se encuentran” (2009: 70).

En esa línea, nos plantea que este encuentro visual implica un cuestionamiento al lenguaje, pues por una parte la historia oficial construye sus propias imágenes, y por otro lado las culturas visuales de Sudamérica son destruidas y reemplazadas por una cultura gráfica y alfabética (Mirzoeff 2009: 70). Por ello, la empresa española de extirpación de idolatrías y luego, la destrucción de toda representación incaica posterior al levantamiento de Condorcanqui, puede leerse también como parte de este [des]encuentro de visualidades. Esto implicaría que se destruyó y al mismo tiempo se edificó un régimen escópico decisivo en la construcción de nuestras memorias, y también en los valores y éticas de nuestras sociedades y naciones de esta parte del continente.

Otro concepto relevante en este apartado, lo constituye la construcción visual del indio americano (Bustamante 2017: párr. 1, 2) por parte de Europa, dibujándolo semidesnudo (pobre, primitivo), solo con su familia (tipo manada, sociabilidad primaria), sin cultura material (para hacerlo ver sin civilización) y antropófago (inhumano, malvado). Hay tanta pregnancia en esta representación que se usaron como aparatos y estrategias de difusión de una identidad, naturaleza o características de los indígenas americanos (Bustamante 2017: párr. 1 - 29).

Esto significa que se negó la capacidad de autorrepresentación, de tener una propia visualidad, lo cual va a trascender la etapa colonial, pues Europa se encargó de continuar en los siglos XIX y XX con estos aparatos de subordinación apelando al vínculo entre visión y raza, y usando su modernidad visual para instalarnos las ideas de raza y evolución (Poole 2000: 10, 11).

Quizá todos estos regímenes de la visión expliquen por qué en 1870, con un país ya independiente, no se organizó un homenaje por los 100 años de la sublevación de Túpac Amaru II, o que, en las celebraciones del centenario nacional, se le negara a la escultura de Manco Cápac su instalación en

alguna plaza pública central, y se la desplazó hasta La Victoria, o que, tardíamente y recién durante el velascato, se construye, discute y difunde institucionalmente la visualidad del líder cusqueño. Sin embargo, más allá del uso de las gráficas de Ruiz Durand, la discusión pública acerca de qué forma y qué características debía tener una representación del cacique, terminó por negar la posibilidad de instalar una efigie suya en la plaza de armas de Cusco o hallar un ganador del concurso de pintura que convocó el gobierno revolucionario, pues no hubo manera de encontrar una representación del cacique que fuera aceptada socialmente.

Incluso el movimiento indigenista en las artes plásticas resultó contradictorio, pues si bien aparecieron el indio y el paisaje andino como elementos centrales en sus obras, no logró trascender a nivel político social, a diferencia del indigenismo mexicano pues no involucró a los indígenas de forma activa ni significó alguna reivindicación real para esta población (Majluf 2019: 58 - 85). Prueba de ello puede ser el que, si bien el indigenismo, en pintura, aparece cerca de la década de 1930, en esos años aún los indios eran obligados a ser mano de obra en la construcción de la carretera a Canta (hoy avenida Túpac Amaru), como una forma de tributo al gobierno, solo por su condición étnica.

Para trasladarnos a eventos más recientes, y para que no se piense que estos regímenes pertenecen al pasado lejano, podemos referirnos a la instalación de la escultura pública “El Beso” en 1,993, obra del escultor piurano Victor Delfín, la cual causo resistencia de parte de los vecinos mirafloresinos, básicamente por tratarse de una pareja en pleno gesto amoroso y con rasgos corporales y fisionómicos de indios (Roncagliolo 2019: párr. 3, 4, 5).

Sin embargo, es revelador observar cultura material que permite hablar de estrategias visuales de resistencia, como en el caso de los textiles cusqueños, que han recurrido a la geometrización y, por tanto, a cierta encriptación de sus representaciones, algo que viene desde la etapa

prehispánica. El caso de la imagen de San Isidro, que, según Macera (2009: x), sería una suerte de segunda piel y nuevo nombre para cubrir y permitir la sobrevivencia en el tiempo de Túpac Amaru II, es otra modalidad de resistencia visual.

Esto es lo que Mirzoeff (2009: 74) denominaría como “contravisualidades”, como una reacción para mantener los contenidos de continuidad cultural, étnica e identitaria en la persistencia de la memoria de Túpac Amaru II y de sus significaciones.

3.4.7. Intertextualidad, Intermedialidad

Aunque en un primer momento se encontró en el cine poético (Nichols 2013: 189) un marco para pensar y realizar el trabajo audiovisual, debido a la necesidad de contar con piezas visuales provenientes en gran parte de las artes, muchas de las decisiones relacionadas a la conceptualización y edición del vídeo, han ido encontrando en los estudios de intermedialidad un marco apropiado para su abordaje teórico.

Las referencias intermediales, parten de los conceptos de intertextualidad, por lo mismo, es pertinente mencionar que “Bajtín es uno de los primeros en reemplazar el tratamiento estadístico de los textos por un modelo en que la estructura literaria no está, sino que se elabora con relación a otra estructura” (Kristeva, 1981: 188). Esta apertura hacia el entendimiento de la relación dialógica entre un texto y otro, es la base para entender el arte y la comunicación desde una lógica con mayores dimensiones: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto [...] En lugar de la noción de intersubjetividad se instala el de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble” (Kristeva, 1981: 190).

Partiendo de ello, una cuestión es describir el presente trabajo audiovisual desde una doble mirada: en primer lugar, desde la denominada “perspectiva diacrónica” (Rajewsky 2020: 5), la cual puede acercarnos a describir la multiplicidad de medios que son presentados en la parte inicial del trabajo

audiovisual, que tienen de alguna manera una propuesta histórica, mostrando constancias y relaciones de una genealogía de la representación de lo indígena desde distintos soportes o formatos.

La siguiente mirada es la “perspectiva sincrónica” (Rajewsky 2020: 9), en la cual puede darse un uso de recursos mediante lo intramedial o lo intermedial propiamente dicho. Las referencias intermediales conllevan una intersección de límites mediales, y por ende una diferencia medial; mientras que las intramediales permanecen por definición dentro de un medio único. (Rajewsky 2020: 14). Siendo así, el presente proyecto implica a ambas formas, pues hay momentos en donde aparecen pinturas, fotografías, grabados, dibujos, textiles y otros medios que aparecen subsumidos, supeditados, absorbidos por el medio referencial, que es el audiovisual propiamente dicho.

Pero a la vez, también aparecen, sobre todo en la secuencia inicial y en la final, elementos que se exponen, existen o que intentan comportarse con sus propias cualidades mediales,

CONCLUSIONES

El presente trabajo ha significado una serie de esfuerzos tanto teóricos, como a nivel de distintas prácticas y el uso de lenguajes académicos y de otras disciplinas.

En lo concerniente al trabajo etnográfico y (Guber 2001: 56), las actividades desplegadas se convirtieron en un laboratorio de métodos, técnicas, herramientas y procedimientos. En lo concerniente a la observación participante y su doble epistemología, la objetividad positivista y la subjetividad naturalista (Holy 1984 mencionado por Guber 2001: 57), se ha mencionado el doble rol que se ha cumplido, tanto en el papel de investigador, que al llevar consigo información teórica y experiencias que devienen de la academia, se instala en cierta neutralidad que demanda una

tesis; pero también en la complicidad que significa su cercanía geográfica y social, así como la identificación con las historias gremiales, familiares y personales. A su vez, la observación participante busca que la percepción y experiencia directa ante los hechos de la vida cotidiana de las diferentes poblaciones o comunidades permitan construir cierta confiabilidad de los datos obtenidos, insertándolo en las

En lo relacionado a la propuesta audiovisual, el trabajo ha implicado distintas técnicas y conceptualizaciones. Se ha mencionado al “cine relacional o participativo” (Nichols 2013: 207), pues el mismo apunta justamente a la vinculación con sujetos y grupos, al mismo tiempo que contempla el registro audiovisual (entrevistas y testimonios) como la propia técnica etnográfica y el posterior despliegue de narrativas y estéticas audiovisuales.

Sin embargo, la necesidad de acoger y articular información distinta a los testimonios, puede pensarse desde el “documental poético” (Nichols 2013: 189), el cual, al proporcionar una libertad y subjetividad amplias, tanto de continuidad, tiempo y lugar, ha permitido otro horizonte en la construcción de la problemática y objetos de estudio, mediante asociaciones y patrones basados en los recursos estéticos del arte vanguardista como son los ritmos, yuxtaposiciones y subjetividades.

En esta misma preocupación por lograr una narrativa que permitiera dimensionar las problemáticas desde los abordajes escópicos, históricos y antropológicos, se hizo necesario acudir a una serie de artefactos visuales provenientes en gran parte de las artes, para que cumplieran distintos roles. Dada esta complejidad, esta parte también ha merecido una reflexión específica, acudiendo para ello a diversos conceptos, uno de ellos es el que vincula la pintura y el cine (Gimeno Ugalde 2011: 216 - 220). Desde este postulado, se puede decir que estas obras buscan asumir dos roles: una función “objetual”, en la cual se apela al sentido comunicativo de lo pictórico y artístico, reforzando, contraponiendo o reactualizando la narración audiovisual; y cumpliendo el rol de “sujeto”, convirtiéndose cada pintura,

grabado, dibujo, cartel o estatua en un personaje (Barck 2008:9 citada en Gimeno Ugalde 2011: 219). Esto significa que en el segundo caso, cada obra adquiere existencia en el documental con sus propias narraciones, tensiones y contradicciones.

En el mismo sentido, los estudios de intermedialidad han permitido también un marco para entender la complejidad narrativa, comunicativa y estética que ha significado el uso de diferentes soportes y medios. El documental aspira a mostrar una genealogía amplia de las representaciones visuales del indio y de Tupác Amaru II, y por tanto ha acudido al uso de la “intertextualidad” (Kristeva, 1981: 190), lo cual involucra dialogar, referenciar o citar visualmente a otros textos, en este caso a otros momentos históricos, cruzando también problemas antropológicos y sociales, mediante medios diferentes a lo audiovisual, partiendo para ello de la “perspectiva diacrónica” (Rajewsky 2020: 5).

La “perspectiva sincrónica” también está presente mediante lo intramedial y lo intermedial propiamente dicho (Rajewsky 2020: 9, 14). En diferentes secuencias, los artefactos visuales cumplen una lógica intramedial, pues se subsumen al medio audiovisual; pero también aparecen para relevar los límites de los lenguajes o textos, pues intentan comportarse con sus propias cualidades mediales.

Una mención adicional respecto del desarrollo audiovisual, tiene que ver con que a diferencia del cine etnográfico documental, donde la etnografía es anterior al trabajo fílmico o audiovisual, la presente propuesta (como se ha descrito ampliamente) coincide con lo que propugna el “cine etnográfico explorativo o reflexivo” (Ardévol 1998: 222), pues ha considerado a la cámara como el propio proceso de investigación, como una forma de pensar los objetos de estudio.

Respecto a la representación visual del indio, teniendo como referencias a los conceptos cuestionadores de la cultura visual en el sentido de evidenciar

sistemas de poder, como es el caso de la repentina ruptura y subordinación de la visuales (sistemas de visión) sudamericanas prehispánicas, los regímenes visuales coloniales que tuvieron como mecanismos la extirpación de idolatrías y la eliminación de símbolos incaicos posteriores a la sublevación de Tupac Amaru II, la representación visual colonial del indio americano, la extensión de una visualidad posterior a los virreinos, inscrita en el racismo científico, así como los conflictos en la representación republicana del legado pre incaico e incaico, en la cual podemos referirnos a la pintura el Indio alfarero de Francisco Laso, Los Funerales de Atahualpa de Luis Montero, el monumento a Manco Capac donado en el centenario patrio, el movimiento pictórico del indigenismo peruano, la imagen pública de Túpac Amaru en el velascato entre otros casos, nos plantean una perspectiva tensa y contradictoria sobre la visualidad ligada a lo indígena peruano.

Este recuento de la visualidad sobre el indio, puede ser comprendida como un orden estructurado desde las lógicas de poder, que define imágenes que simbolizan en lo público, creando sentidos comunes desde los lugares, modos, elementos y personajes que representan, ha incidido de forma negativa y conflictiva en la manera en que se han construido los imaginarios sobre nuestras propias poblaciones indígenas, andinas y amazónicas, y seguramente también de otras poblaciones.

Siendo así, este indio “caníbal” concebido desde el siglo XV, puede ser revivido según los requerimientos de los centros de poder (externos e internos) y según las coyunturas en las cuales es conveniente seguir generando exotismo, otredad y racismo hacia sectores de la población incómodos o los cuales se asume deben mantenerse en ciertos espacios o roles.

En el caso de las imágenes sobre Tupac Amaru II, el caso de los carteles de la reforma agraria velasquista puede ser considerada como un referente por la dimensión histórica reivindicativa que construye, interpelando la herencia colonial y la relación de lo criollo frente a lo andino. La urgencia de una

narrativa desde esta mirada mas cercana a lo andino, campesino y obrero, explica su impacto en aquel momento y en el tiempo. Quizá es la cúspide en la representación de una visión política y un momento histórico que necesitaba de una imagen visual con alcance nacional que encarne lo social revolucionario traducido en la imagen de Condorcanqui. Sin embargo, el conflicto de una visualidad de lo indígena vuelve a tener otro capítulo cuando la imagen de Túpac Amaru II no pudo materializarse ni en el concurso de Pintura ni en el de Escultura convocados ambos por el gobierno de Velasco en aquellos años.

Entonces quedaba la pregunta en la cual, más allá de los íconos creados por el artista Jesús Ruiz Durand y de las posteriores creaciones de otros artistas visuales, movilizadas en circuitos intelectuales y académicos; era necesario acercarse a las interpretaciones populares actuales acerca de Túpac Amaru II, sobre todo de sectores vinculados de alguna u otra forma a los significaciones o semánticas que emergen del personaje.

Parte de ello el caso de las diferentes agrupaciones políticas, sociales y gremiales que continúan usando la potencia política del retrato. Otras formas de resistencia mas bien aprovechan el carácter periférico de los textiles y su lenguaje estético para proponer una continuidad de códigos quizá mucho mas amplios, cósmicos o míticos sobre el orden andino.

Acerca del distrito de Comas, más allá de definiciones estereotipadas como barriada, distrito de cono o distrito chicha, hechas para referirse a ciertos distritos, el trabajo de campo expresa todo lo contrario. En la medida que Comas pueda ser visto como un espacio público y por tanto político cultural, se hace necesario prestar atención a las expectativas que se generan como espacio de intercambios sociales y económicos, de demandas políticas y de igualdad de derechos, donde todas estas esperanzas se convierten en símbolos locales, íconos comunes, ejercicios cotidianos, como en el caso de una estatua de un héroe que interpela la idea de nación, un cine que mediante sus estrenos de películas norteamericanas o chinas traía la

modernidad a los pobladores del distrito, o una asociación distrital que logra vencer la informalidad y el abuso laboral.

Sobre lo que se ha denominado como cierto determinismo geográfico, racialización y etnicidad, podemos observar que en las tres personas entrevistadas ampliamente, así como en quienes aparecen mediante sus voces al final del video, se evidencian ciertas identificaciones sobre su condición de migrantes en Lima, las mismas que describen valoraciones tanto positivas como negativas, pero que marcan en muchos sentidos una narrativa desde esta condición y lo que ello determina en la ciudad. También se mencionan coordenadas étnicas al referirse a Tupac Amaru II; que se podrían interpretar como afirmaciones o apuestas propias, cuando dicen que es de raza o sangre inca, que representa al pueblo, o que sabía hablar varios idiomas, asignándole competencias en base a su condición racial.

Cabe señalar que este sentido, ninguno de los entrevistados ha utilizado para sí mismo los términos cholo o cholo emergente o pequeño empresario emergente, tal como sí se los viene usando a nivel de medios de comunicación masiva y en los discursos hegemónicos.

Tanto Jesus Cáceres, Teobaldo Ugarte y Víctor Cáceres, construyen relatos sobre ellos mismos y sus familias, en los cuales están constantemente presentes sus luchas por su inserción en la ciudad de Lima, tanto a nivel económico como social. Para ello cada uno ha trazado esfuerzos y decisiones que les han permitido cierta posición, que implica siempre a lo familiar, lo grupal y lo gremial como un pensamiento constante acerca de lo colectivo como identificación.

En el caso de Jesús Cáceres, la capacidad de su padre para gestar los cines populares, al margen de la precariedad de su condición de migrante pobre, frente a un Estado siempre ausente o que mas bien en algún momento intenta aprovecharse de su éxito, es un testimonio que revela la capacidad de desarrollo casi autónomo al que están obligados muchos ciudadanos.

El señor Teobaldo Ugarte logra toda una vida entregada al arte, con una gran producción escultórica en Comas, y siendo restaurador en diferentes proyectos, logrando el reconocimiento por parte de diferentes gestiones municipales comeñas, sin embargo, no se perciben evidencias de un reconocimiento dentro de la propia esfera artística o académica o de crítica, es decir que se podría decir que se mantiene como un artista periférico o relegado a círculos no centrales. Mas bien se ha mencionado que desde cierta crítica se cuestionan las producciones de estos distritos por no ceñirse a sus demandas estéticas.

La narración de Víctor Espinoza se convierte en metáfora de identificación étnica y de clase, dos territorios semánticos muy vinculados al ícono de Condorcanqui. Así, de manera inesperada, plantea una traslación: de la figura del colonizador español explotador, con su contraparte: el indio explotado, sin libertad y sin derechos, hacia la figura contemporánea del empresario acriollado que explota de forma abusiva, en oposición al provinciano pobre y trabajador. Refiere que Túpac Amaru nos dio la libertad —lo cual contradice el metarrelato histórico— y que la actividad de emolientero y la Asociación Túpac Amaru los liberó de los empresarios explotadores y les permite trabajar para ellos mismos, vivir mejor y sacar adelante a sus familias.

Los pobladores, migrantes o hijos de migrantes de diferentes regiones del país y que conforman el distrito, que son escuchados en la secuencia multivoces, encuentran en estas representaciones de Túpac Amaru II una referencia del paisaje urbano de Comas, mediante la cual construyen y reconstruyen narrativas compartidas sobre su distrito y sobre sus condiciones sociales.

En los casos del señor Cáceres, el señor Teobaldo Ugarte, la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru y los comeños entrevistados, la imagen visual de Túpac Amaru II les permite narrar y evocar sus historias personales, familiares y colectivas como historias de migración, liberación, resistencia,

independencia y dignidad, frente a un Estado que los excluye y frente a una sociedad limeña actual que aún los estereotipa.

Si bien cada una de las imágenes de Túpac Amaru II en Comas, son un referente provisto de metarelatos o relatos provenientes de la oficialidad política, histórica, o de círculos intelectuales, estas narrativas son aprovechadas políticamente según cada grupo, situación o pensamiento, con lo que se crea una adaptación y beneficio puntual y constantemente actualizado, entre los intérpretes populares y más allá de los agentes de la oficialidad, de lo académico, lo intelectual y lo social.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Fernando

2015 “Qué es la cultura popular urbana contemporánea?”. En *Sabersinfin*.
Consulta: 30 de marzo del 2021

<https://www.sabersinfin.com/articulos/de-lo-cotidiano/12369-que-es-la-cultura-popular-urbana-contemporanea>

ÁGREDA, Ana

2008 “Artes decorativas y técnicas artísticas. Introducción al arte del bordado y sus técnicas”. *Ciclo de conferencias. Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*. Navarra: Universidad de Navarra. Consulta: 04 de julio del 2022

<https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/actividades/ciclos-y-conferencias/2008/introduccion-al-arte-del-bordado-y-sus-tecnicas>

AL ROJO VIVO. ÓRGANO DIVULGATIVO DEL MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO TUPAMARO

s/f “Estatutos del Partido Tupamaro”. *Al Rojo Vivo* [blog]. Consulta: 10 de noviembre de 2021.

https://alrojovivomrt.blogspot.com/p/blog-page_30.html

ARDÉVOL, Elisenda

2006 *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC.

1998 “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación, y construcción de datos audiovisuales”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Madrid, vol. LIII, n° 2, pp. 217 – 240. Consulta: 15 de noviembre de 2021.

https://alrojovivomrt.blogspot.com/p/blog-page_30.html

ARDÉVOL, Elisenda y Nora MUNTAÑOLA (coord.)

2004 *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea.*

Barcelona: Editorial UOC.

ARNOLD, Denise Y.

2009 “Cartografías de la memoria: hacia un paradigma más dinámico y viviente del espacio”. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- Universidad Nacional de Jujuy*. Jujuy, número 36, pp. 203-244. Consulta: 20 de septiembre de 2021.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18516802011>

ARROYO DUARTE, S.

2017 “Ejemplos de memoria, mnemotecnia, palimpsesto e hipertexto en Panamá y el mundo: una metodología para la conservación”. *Devenir - Revista de Estudios sobre patrimonio edificado. UNI*. Lima, vol 4, núm 7, pp. 83-100. Consulta: 04 de agosto de 2022.

<https://doi.org/10.21754/devenir.v4i7.137>

ASENSIO, Raúl H.

2017 *El apóstol de los Andes. El culto a Túpac Amaru en Cusco durante la revolución velasquista (1968-1975)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ASOCIACIÓN ANTROPOLÓGICA AMERICANA

2003 [1998] *Código de Ética de la Asociación Antropológica Americana*. Trad. de Debbie Guerra y Juan Skewes. 1 de marzo. Consulta: 18 de diciembre de 2020.

http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/lauv/codigo_de_etica__AAA_def.pdf

BALLÓN, Eduardo

2006 “Algunas notas para pensar la ciudad del siglo XXI: la ciudad como espacio de comunicación”. En ARAMBURÚ, Carlos Eduardo, BALLÓN, Eduardo, BARREDA, José, LLONA, Mariana, HUERTA MERCADO, Álex, RAMÍREZ CORZO, Daniel, RIOFRÍO, Gustavo, VEGA CENTENO, Pablo y ZOLEZZI, Mario (editores). *Perú hoy: las ciudades en el Perú*. Lima: DESCO, pp. 23-27
Consulta: 12 diciembre de 2020:

<https://www.desco.org.pe/las-ciudades-en-el-peru-serie-peru-hoy-n%C2%BA-6-diciembre-2004>

BAR, Alfredo

2013 “Afectaciones históricas a la red vial inca y la necesidad del estudio documentario de carreteras para la investigación y el registro de caminos prehispánicos”. *Cuadernos del Qhapaq Ñan*. Lima: Año 1, número 1, pp. 32 – 51. Consulta: 20 de julio de 2020.

<https://qhapaqnan.cultura.pe/sites/default/files/mi/archivo/Alfredo%20Bar%20-%20Afectaciones%20hist%C3%B3ricas%20a%20la%20red%20vial%20inca.pdf>

BARTHES, Roland

1961 “El mensaje fotográfico”. *Communications*, N° 1, 1961. Traducción publicada en: *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1995. Consulta: 28 de mayo de 2022.

<https://theoryofimage.files.wordpress.com/2010/01/el-mensaje-fotografico-r-barthes-1961.pdf>

BUENO, Alfredo

2010 “La representación gráfica de seres fabulosos en el Nuevo Mundo por el taller De Bry”. En *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, número 41, pp. 93-110. Consulta: 20 de junio de 2021.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4924101>

BUSTAMANTE, Jesús

2017 “La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política”. En *OpenEdition/Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*. Consulta: 18 de junio de 2020.

<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71834>

CAHILL, David

2006 “El visitador general Areche y su campaña iconoclasta contra la cultura andina”.

Visión y Símbolos. Del virreinato criollo a la República Peruana. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 85 – 111.

CALDERÓN, Julio

2009 “Políticas urbanas y expansión de las barriadas, 1961-2000”. *Lima, diversidad y fragmentación de una metrópoli emergente. Volumen 3*. Quito: OLACCHI, pp: 223 - 254 . Consultado agosto 2021

<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/57396.pdf>

CÁNEPA, Gisela

2007 “Geopoética de identidad y lo cholo en el Perú: migración, geografía y mestizaje”. *Crónicas Urbanas*, Lima: pp. 29-42. Consulta: 18 de junio de 2020.

<https://docplayer.es/23233847-Geopoetica-de-identidad-y.html>

CANT, Anna

2017 “Representando la Revolución: la propaganda política del gobierno de Juan Velasco Alvarado en el Perú, 1968-1975”. En SCHUSTER, Sven y

HERNÁNDEZ, Óscar Daniel (editores). *Imaginando América Latina: historia y cultura visual siglo XIX-XXI*, pp. 281-313. Universidad del Rosario, Bogotá. Consulta: 18 de agosto de 2021.

<https://editorial.urosario.edu.co/gpd-imaginando-america-latina.html>

CARDONA, Laura, USMA, Laura y VARGAS, Daniela

2017 *¿Que es y cómo se hace un retrato audiovisual?*. Trabajo de grado para optar por el título de Comunicadoras Sociales y Periodistas. Caldas: Universidad de Manizales, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Programa de Comunicación Social y Periodismo. Consulta: 01 de octubre de 2021.

[https://ridum.umanizales.edu.co/xmlui/bitstream/handle/20.500.12746/3529/Usma_Cardona_Laura_2017.pdf?sequence=1#:~:text=RETRATO%2C%20UN%20RETO%20AUDIOVISUAL,-Considerando%20que%20el&text=personajes%20y%20los%20presenta%20mirando,Ver%20figura%201%20y%202\).](https://ridum.umanizales.edu.co/xmlui/bitstream/handle/20.500.12746/3529/Usma_Cardona_Laura_2017.pdf?sequence=1#:~:text=RETRATO%2C%20UN%20RETO%20AUDIOVISUAL,-Considerando%20que%20el&text=personajes%20y%20los%20presenta%20mirando,Ver%20figura%201%20y%202).)

CHAVEZ, Hugo

2017 "Circulación y distribución de cine etnográfico en América Latina". En *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, núm 27, pp. 19 - 43. Quito: Universidad Politécnica Salesiana. Consulta: 18 de febrero de 2022.

<https://www.redalyc.org/journal/4761/476152665001/html/>

COLLIER, David

1978 *Barriadas y élites: de Odría a Velasco*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN NACIONAL

2003 "El Movimiento Revolucionario Túpac Amaru". En COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN NACIONAL (editor). *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Nacional*, Lima, pp. 379-435. Consulta: 18 de octubre de 2020.

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20II/CAPITULO%20I%20-%20Los%20actores%20armados%20del%20conflicto/1.4.%20El%20MRTA.pdf>

CONGRESO DE LA REPÚBLICA

1970 *Decreto Ley N.° 18211*. Declara a 1970 “Año de los Precursores de la Independencia del Perú”. Lima, 7 de abril. Consulta: mayo 2021

<https://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/18211.pdf>

CONGRESO DE LA REPÚBLICA

1970 *Decreto Ley N.° 18388*. Aprueba el contrato de préstamo con Banco Mundial por 30 millones de dólares para carreteras. Lima, 11 de septiembre. Consulta: mayo 2021

<https://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/Leyes/18388.pdf>

CONTRERAS Carlos (editor)

2020 *Historia de la moneda en el Perú*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, IEP Instituto de Estudios Peruanos. Consulta: julio 2022

<https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/2020/historia-de-la-moneda-en-el-peru.pdf>

CONTRERAS, Moisés

2018 *Construyendo un cine nacional: los cineastas y críticos de cine de la década de 1960, el gobierno de Juan Velasco Alvarado y la Ley de Cine N° 19327, 1960-1975*. Tesis de maestría en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Historia. Consulta: 18 de octubre de 2020.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/13422>

DELGADO, Mónica Grisell

2019 *Los Andes: un lugar para no vivir totalidades contradictorias en las películas Los perros hambrientos y Yawar fiesta de Luis Figueroa*. Tesis de maestría en Literatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Lima, Perú. Consulta: 18 de octubre de 2020.

https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/11205/Delgado_cm.pdf?sequence=1&isAllowed=y

DONDIS, Donis

1998 *La sintaxis de la imagen*. 13ª edición. Barcelona: Gustavo Gili. S. A.

EMPRESA EDITORA EL COMERCIO

2010 *Maestros de la pintura peruana: Fernando de Szyszlo*. Lima: Lima Punto y Coma Editores.

FREIRE, Luis

1983 “De cómo el Gral. Velasco reventó el ‘Pop! Art’”. *El Observador*, p. 21, 23 de marzo.

GALÁN, Marta

2012 “Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales”. *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, volumen 10, número 1, pp. 1091-1102. Consulta: 18 de octubre de 2020.

https://ia902802.us.archive.org/8/items/textoscomunicacion/Cine%20militante%20y%20videoactivismo_%20los%20discursos%20audiovisuales%20de%20los%20movimientos%20sociales-Marta%20Gal%C3%A1n%20Zarzuelo.pdf

GIMÉNEZ, Gilberto

2010 “Cultura, identidad y procesos de individualización”. *Conceptos y Fenómenos Fundamentales de nuestro tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de

México, Instituto de Investigaciones Sociales. México D. F., pp. 2-14.
Consulta

12 diciembre 2021

https://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/625trabajo.pdf

GIMENO UGALDE, E.

2011 *Cuadros en movimiento: la pintura en el cine: Relaciones intermediales en La*

hora de los valientes (Mercero 1998) y Te doy mis ojos (Bollaín 2003).

Olivar,

año 12, N°16, Pp. 215 - 240. En Memoria Académica. Consulta 01 de julio 2022.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5129/pr.5129.pdf

GONZÁLES, Cruz

2018 “Sobre la cultura popular: Un acercamiento”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. XXIV, núm. 47, pp. 65-82, 2018. Universidad de Colima. Consulta: 16 de septiembre de 2021.

<https://www.redalyc.org/journal/316/31655797004/html/>

GONZÁLES, Jorge

2019 “Op Art: Historia, características del arte óptico”. *Ttamayo. Casa de materiales de arte y escuela especializada en técnicas de pintura*. Consulta: 16 de septiembre de 2021.

<https://www.ttamayo.com/2019/08/op-art-historia/>

GONZÁLES COVES, Daniel

2019 *La imagen tiempo. Pintura y cine*. Tesis doctoral en Bellas Artes. Universidad

Complutense Madrid. Consulta 28 julio 2022

<https://eprints.ucm.es/id/eprint/58721/1/T41651.pdf>

GUINDI, Betina

2010 “Diálogos en torno del film NOW, de Santiago Alvarez. Apuntes sobre la representación fílmica”. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata. Consulta 16 noviembre 2020.

<https://www.aacademica.org/000-027/705>

GUBER, Rosana

2001 La Etnografía. Método, campo y reflexividad. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires, Barcelona, Caracas, Guatemala, Lima, México, Panamá, Quito, San José, San Juan, San Salvador, Bogotá, Santiago. Consulta: 11 octubre 2020.

https://facultad.pucp.edu.pe/comunicaciones/ciudadycomunicacion/wp-content/uploads/2014/11/Guber_Rosana_La_Etnografia_Metodo_Campo_y_Reflexividad.pdf

2005 *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. 1ra reimpresión. Buenos Aires PAIDÓS. Consulta: 31 marzo 2022.

<http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/el-salvaje-metropolitano.pdf>

HAMANN, Johanna

2011 *Monumentos públicos y espacios urbanos. Lima, 1919-1930*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, Departamento de Escultura. Consulta: 18 de septiembre de 2020.

<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/35435>

HENRÍQUEZ-PUENTES, Patricia y Mauricio OSTRIA-GONZÁLEZ

2019 El espacio de lo posible en “La agonía de Rasu Ñiti” de José María Arguedas. *Estudios Filológicos. Revista de Lingüística y Literatura*, número 63, pp. 65-80. Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte. Chile. Consulta: 18 de diciembre de 2020.

<http://revistas.uach.cl/index.php/efilolo/article/view/5585/6604>

HERNÁNDEZ, Fernando

2005 “¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?”. *Educacao & Realidade*, volumen 30, número 2, pp. 9-34. Universidade Federal do Río Grande do Sul. Consulta: 18 de noviembre de 2020.

<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12413/7343>

HUACHOHUILLCA, Fidel

2020 “El Bastión Cinéfilo: “El Cargador” (1974) de Luis Figueroa Yábar”. LIBREINDEPENDIENTE Editorial. Consulta: 11 enero de 2022:

<https://libreeindependiente.com/el-bastion-cinefilo-el-cargador-1974-de-luis-figueroa-yabar/>

HUERTA, Alex

2006 “Ciudad abierta: lo popular en la ciudad peruana”. En ARAMBURÚ, Carlos Eduardo, BALLÓN, Eduardo, BARREDA, José, LLONA, Mariana, HUERTA MERCADO, Álex, RAMÍREZ CORZO, Daniel, RIOFRÍO, Gustavo, VEGA CENTENO, Pablo y ZOLEZZI, Mario (editores). *Perú hoy: las ciudades en el Perú*. Lima: DESCO, pp. 129 - 153
Consulta: 12 diciembre de 2020:

<https://www.desco.org.pe/las-ciudades-en-el-peru-serie-peru-hoy-n%C2%BA-6-diciembre-2004>

IFEMA MADRID

2021 “Pop Art: qué es, artistas y características”. En IFEMA MADRID. Consulta: 11 de diciembre de 2021.

<https://www.ifema.es/noticias/arte/pop-art-que-es-artistas-caracteristicas>

KANDINSKY, Vasili

1912 - 1989 “*De lo espiritual en el arte*”. Quinta edición. México D. F.: Premia editora de libros, S. A.

Kristeva, Julia

1981 *Semiótica*. Traducción de José Arancibia. Madrid: 2da edición. Editorial Fundamentos

LAUER, Mirko

2019 “El indio en la plástica”. *Lecturas sobre el proceso artístico en el Perú 2. La construcción de la nación*. Lima: Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, pp. 85 – 107.

LEONARDINI, Nanda

2009 “Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú”. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, volumen CLXXXV, número 740, pp. 1259-1270. Consulta: 18 de diciembre de 2020.

https://www.researchgate.net/publication/40424651_Identidad_ideologia_e_iconografia_republicana_en_el_Peru

LITUMA, Leopoldo

2009 “Imagen y poder. Iconografía de Túpac Amaru 1968-1975”. *Revista Illapa*, número 6, pp. 39-46. Consulta: 17 de junio de 2018.

<http://inca.net.pe/assets/objeto/imagen-y-poder-iconografia-de-tupac-amaru-1968-19751/>

LÓPEZ, Lorenzo

2011 “Comentario: ‘Las leyes del crecimiento espacial de los Estados’ en el contexto del determinismo geográfico ratzeliano”. *Geopolítica(s). Revista de Estudios sobre Espacio y Poder*, volumen 2, número 1, pp. 157-163. Consulta: 18 de junio de 2019.

<https://core.ac.uk/download/pdf/38816047.pdf>

LUDEÑA, Willy

2013 “Espacios Públicos, Arte Urbano y Diseño. La otra ciudad peruana” En Johanna Hamann Mazure (editora) *Lima: Espacio Público, Arte y Ciudad*. PUCP (Pp. 153 - 187).

MACERA, Pablo

2007 “Túpac Amaru San Isidro Pentecostés”. *Revista Puente*. Ingeniería. Sociedad. Cultura. Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú, Año II, número 4, marzo, pp. 16-23. Consulta: 17 de julio de 2022.

<https://www.cip.org.pe/publicaciones/2020/abril/revista-puente/puente-04.pdf>

MAJLUF; Natalia

s/f a “La imagen de un líder: videoentrevista a Natalia Majluf”. *La Independencia: imágenes en construcción*. Consulta: 20 de junio de 2021.

<https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/independencia/tupac1.html>

s/f b “Túpac Amaru”. *La Independencia: imágenes en construcción*. Consulta: 20 de junio de 2021.

<https://bicentenario.gob.pe/exposiciones/independencia/tupac3.html>

MAJLUF, Natalia

2019 “El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa”. En Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. *Lecturas sobre el proceso artístico en el Perú* (tomo 3). Lima: Gráfica Fénix S.R.L., pp. 58 – 85

MÁRQUEZ, Ignacio

2021 “Túpac Amaru (1984), de Federico García: una reseña histórica”. *Cinencuentro* [blog], 15 marzo. Consulta: 17 de julio de 2021.

<https://www.cinencuentro.com/2021/03/15/tupac-amaru-1984-federico-garcia-resena-historica/>

MARTÍNEZ LUNA, Sergio

2016 “La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figuralidad”. *Escritura e imagen*. Madrid, Vol. 12 (2016), Pp 93 111. Universidad Carlos III de Madrid/ Universidad Camilo José Cela de Madrid

Consultado 23 agosto 2020

<https://doi.org/10.5209/ESIM.54032>

MATOS MAR, José

2004 *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

1990 *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú* [estudio por encargo de UNESCO]. Consulta: 23 de agosto de 2020.

<https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Las%20migraciones%20campesinas%20y%20el%20proceso%20de%20urbanizacion%20en%20el%20Peru%20Matos%20Mar.pdf>

MENA, Julia

2016 “La gráfica popular y su inserción en el desarrollo del cartel contemporáneo. Relaciones y emergentes”. *Trabajo de graduación previo a la obtención del título de Magíster en Proyectos de Diseño*. Cuenca: Universidad del Azuay, Departamento de Posgrado Maestría en Proyectos de Diseño. Consulta: 04 de julio de 2020.

<http://dspace.uazuay.edu.ec/handle/datos/5776>

MILLA, Carlos Fernando

2004 *Ayni: semiótica andina de los espacios sagrados*. 4° edición. Lima: Asociación de Investigación y Comunicación Cultural Amaru Wayra.

MINISTERIO DE CULTURA

2015 “Máximo Damián Huamaní, el ‘Violinista de Arguedas’, cultor de la música andina”. *gob.pe.*, 12 de febrero. Consulta: 18 de noviembre de 2020.

<https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/48387-maximo-damian-huamani-el-violinista-de-arguedas-cultor-de-la-musica-andina>

MINISTERIO DE CULTURA

s/f “Qhapaq Ñan: Importancia”. *Qhapaq Ñan*. Consulta: 17 de septiembre de 2020.

<https://qhapaqnan.cultura.pe/acerca/importancia>

MIRÓ QUESADA, Roberto

2019 “Los funerales de Atahualpa”. En Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. *Lecturas sobre el proceso artístico en el Perú* (tomo 2). Lima: Gráfica Fénix S.R.L., pp. 12 – 20

MIRZOEFF, Nicholas

2009 “Entrevista con Nicolás Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo/ entrevistado por Dussel Inés”. En *Propuesta Educativa*, núm 31, 2009, pp. 69-79. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Argentina. Consulta abril 2021.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041703007>

MUNICIPALIDAD DE COMAS

s/f Historia de Comas. Web Municipalidad de Comas. Consulta octubre 2020

<https://www.municomas.gob.pe/distrito/historia>

NICHOLS, Bill

2013 *Introducción al documental*. México D. F.: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.

OLIVEN, Rubén George

1980 “Marginalidad urbana en América Latina”. *Revista EURE. Revista de Estudios Urbano Regionales*, volumen 19, número 7, pp. 49-62, 1 de octubre. Consulta: 17 de noviembre de 2020.

<http://mail.eure.cl/index.php/eure/article/viewFile/896/11>

ONTAÑÓN, Antonio

2012 “La vanguardia no se rinde. Guy Debord y el situacionismo”. *Situaciones. Revista de Historia y Crítica de las Artes de la Escola D’Història de L’Art de Barcelona*, número 1. Consulta: 16 de noviembre de 2020.

<http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/>

POOLE, Deborah

2000 *Visión, raza y modernidad: una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima: Sur y Casa de Estudios del Socialismo.

PORTOCARRERO, Gonzalo

2007 *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

PORTOCARRERO, Gonzalo

2006 “Las tres razas de Francisco Laso”. *LaMula.Pe.*, 5 de enero. Consulta: 11 de octubre de 2020.

<https://gonzaloportocarrero.lamura.pe/2006/01/05/las-tres-razas-de-francisco-laso/gonzaloportocarrero/>

PRELORÁN, Jorge

2013 *El cine etnobiográfico*. Universidad del Cine. Buenos Aires: editorial@ucine.edu.ar. Consulta: 19 de marzo de 2022.

<https://ucine.edu.ar/ebooks/PRELORAN.pdf>

QUINTEROS, Alonso

2019 “De la representatividad indigenista a la performatividad documental: una aproximación al documental peruano”. *Revista Cine Documental*, número 19. Pp 128-155. Consulta: 11 de octubre de 2021.

<https://revista.cinedocumental.com.ar/de-la-representatividad-indigenista-a-la-performatividad-documental-una-aproximacion-al-documental-peruano/>

2011 “Entretejidos de imágenes: encuentros, brechas y memorias latentes en el nuevo cine andino”. En CÁNEPA, Gisela (editora). *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 415-416.

RAJEWSKY, Irina

2020 “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria Sobre la intermedialidad” traducción de Schmunck, Brenda. Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, núm. 6, pp.1–30. Consultado en septiembre 2022.

<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/278>

RESTREPO, Eduardo

2016 *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Envión Editores. Departamento de Estudios Culturales. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Consultado febrero 2022

<https://www.ram-wan.net/restrepo/documentos/libro-etnografia.pdf>

RÍOS, Natalia

2013 *La irrupción india en la movilización social jujeña: el caso de la Organización Barrial Tupac Amaru*. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores, Eje problemático propuesto Protesta, Conflicto y Cambio Social. Universidad Nacional de Jujuy. Consultado junio 2022

http://jornadasjovenesiigg sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/107/2013/10/eje3_rios.pdf

ROCA-REY, Christabelle

2014 “*Monadas y Manu militari: Mandatarios e identidad nacional en los discursos viso-políticos peruanos (abril de 1967 – julio de 1980)*” A thesis submitted to

King's College London for the degree of Doctor of Philosophy. Consultado en febrero 2022

https://datospdf.com/download/monadas-y-manu-militari-el-discurso-visual-politico-en-el-peru-1967-1980-_5a44a778b7d7bc422b7eb376_pdf

RONCAGLILO, Santiago

2019 "Grandes escándalos del arte peruano, por Santiago Roncagliolo" *El Comercio* 01/03/2019, columnistas. Consulta: 05 de agosto del 2022

<https://elcomercio.pe/opinion/columnistas/grandes-escandalos-arte-peruano-santiago-roncagliolo-noticia-612384-noticia/>

ROSALES, José Luis

2014 "*Heroica nación: las imágenes de Túpac Amaru II y Miguel Grau en materiales escolares*". Tesis de maestría en Antropología Visual, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Antropología Visual. Lima, Perú. Consulta: 19 de octubre de 2020.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/5662>

SÁNCHEZ, José A.

2016 *Más allá del pop achorado: una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la reforma agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado*. Tesis de maestría en Historia del Arte y Curaduría, Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Arte. Lima, Perú. Consulta: 13 de mayo de 2020.

<http://hdl.handle.net/20.500.12404/7756>

SEGUI, Isabel

2016 "Cine-Testimonio: Saturnino Huillca, estrella del documental revolucionario peruano". *Cine Documental*, número 13, pp. 54 - 87 Consulta: 19 de agosto de 2022.

<http://www.cinedocumental.com.ar/revista/pdf/13/13-Art3.pdf>

STASTNY, Francisco

1981 *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones EDUBANCO. Alianza Editorial S.A.

TÁCUNAN, Santiago

2000 *Comas y su historia: un modelo de historia distrital*. Lima: Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú.

TAVANO, Carolina

2016 "Movimientos sociales y kischnerismo: el caso de la Organización Barrial Túpac Amaru (2003-2015)". *Sudamérica: Revista de Ciencias Sociales*, número 5, pp. 131-154. Consulta: 19 de julio de 2021.

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/article/view/2058/2140>

TAYLOR, Charles

1996 Identidad y reconocimiento. *RIFP*, número 7, pp. 10-19. Consulta: 13 de abril de 2020.

http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:filopoli-1996-7-414B70DC-E97A-AF16-847B-FC24A3A32058/identidad_reconocimiento.pdf

TURNER, Victor

1980 *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Trad. de Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay. Madrid: Editorial Siglo Veintiuno.

WALKER, Charles

2021 “*Túpac Amaru y Micaela Bastidas: memoria, símbolos y misterios*” [catálogo]. Lima, Ministerio de Cultura y Lugar de la Memoria, Tolerancia y la Inclusión Social (edit.). pp. 13 – 57. Consulta: 17 de septiembre de 2021.

https://lum.cultura.pe/sites/default/files/publicaciones/PDF/libro_tupac_amaru_ii_web.pdf

W.J.T. MITCHELL

2003 “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual” *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm 1, noviembre 2009, pp. 17 - 40. Consulta agosto 2022.

<https://dialnet.unirioja.es/revista/4652/A/2003>

WUFFARDEN, Luis Eduardo

2005 “La descendencia real y el ‘renacimiento inca’ en el virreinato”. *Los incas, reyes del Perú*, pp. 175-251. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú y Banco de Crédito.

ZAPATA, Jennifer

2016 “La cultura popular: una discusión inacabada”. *Razón y Palabra* pp. vol. 20, núm. 95, octubre-diciembre, 2016, pp. 788-802. Universidad de los Hemisferios. Quito, Ecuador. Recuperado de

<https://www.redalyc.org/pdf/1995/199550145046.pdf>

ANEXOS

Tabla 8: Ficha técnica del distrito de Comas y población

Distrito de Comas
<p>El distrito de Comas está ubicado a una altitud que varía desde 150 a 811 m.s.n.m. por lo que está a mayor altitud que otros distritos de Lima Metropolitana, con una Latitud Sur de 11°56'00" y una Longitud Oeste de 77°04'00".</p> <p>Tiene una superficie total de 48.72 km² que representa el 5% de la extensión del territorio de Lima Norte y el 1.7% de la superficie de Lima Metropolitana. El Distrito de Comas con aproximadamente 525 000 habitantes, es el cuarto distrito más poblado del Perú y uno de los 43 que conforman la provincia de Lima, región Lima.</p>
<p>Población</p> <p>Al año 2015, los 525 000 habitantes del distrito de Comas representan el 5.9% de la población de Lima provincia, y ocupan el 4° lugar de densidad poblacional a nivel Lima metropolitana.</p> <p>De esta población, aproximadamente, 526 100 son varones (48.8%) y 268 900 son mujeres (51.2%).</p> <p>El distrito de Comas tiene una de las más altas tasas de crecimiento demográfico, por lo que, según el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), en los últimos años, el distrito de Comas creció con una tasa de 3%, a lo que se suma el factor migratorio provinciano.</p>

Cabe destacar que el 57% de la población total del distrito está concentrada básicamente en los pueblos jóvenes y asentamientos humanos (partes altas). Las cifras estadísticas muestran que hay una ligera preponderancia femenina en el distrito. Esta tendencia de la población también se da en Lima provincia, donde el 48.5% de la población es masculina y el 51.5% es femenina. En el siguiente cuadro, se muestran las proyecciones de la población para los años 2015 y 2016 por sexo.

Tabla 9: Ficha técnica de la Asociación de emolienteros Túpac Amaru

ASOCIACIÓN DE EMOLIENTEROS TÚPAC AMARU	
Presidente: Víctor Espinoza Sudario	
Dirección:	
JR. ARNALDO MÁRQUEZ NRO. 302 URB. HUAQUILLAY II ETAPA (ALT. DE SEDAPAL)	
Departamento: LIMA	
Provincia: LIMA	
Distrito: COMAS	
Descripción de la empresa:	
ASOCIACIÓN DE EMOLIENTEROS TÚPAC AMARU es una empresa peruana localizada en LIMA, LIMA, COMAS; inició sus actividades económicas el 20/04/2017. Esta empresa fue inscrita el 20/04/2017 como una ASOCIACIÓN.	
RUC y actividades de la empresa	

Esta empresa tiene como nombre comercial Asociación de emolienteros Túpac Amaru, se encuentra registrada en la SUNAT con el RUC 20602058582. Al día 03-02-2020, fecha en que se revisó esta información por última vez, la empresa tenía como estado ACTIVO y condición HABIDO.

Datos obtenidos del portal web ubicania.com



Tabla 10: Escaleta 07 (7 de junio 2020)

Secuencia	Audio	Imagen
Camino a Comas, por Av. TA	Ambiental, muy limeño	Video desde un auto
Presentación	TA ha sido un personaje importante en la conformación contradictoria de nuestra nación. Ha sido tomado por las artes plásticas, sobre todo a partir del gobierno de Velasco Alvarado	<i>Collage</i> : Maqueta de Agurto, Busto en Panteón, Mural Teodoro Núñez Ureta, Logo Ruiz Durand, carteles reforma agraria donde aparece TA, Pinturas Palacio Gobierno, moneda, Billete, Estatua Cusco.
TÍTULO “REPRESENTACIONES POPULARES CONTEMPORÁNEAS DE TÚPAC AMARU, EN COMAS”	Trafico, o cobrador cantando “todo Túpac todo Túpac”	Letras sobre fondo plano
Jesús Cáceres: Presentación personal		Ídem
Jesús Cáceres: A qué se dedica		Ídem
Jesús Cáceres: Su padre Jesús Cáceres León. Sus inicios en Lima		Foto padre, fotos inicios de SMP, fotos Paján,
Jesús Cáceres: La Migración		Fotos onmibuses, foto camión Martín Chambi, ídem
Teobaldo: Presentación personal		Ídem
Teobaldo: Origen, educación		Foto Cusco, foto colegio, fotos o video ENSABAP
Teobaldo: Como su familia lo formo en análisis de la		Ídem, fotos patria: pintura <i>El indio alfarero</i> , Las tres razas, primeras

realidad nacional, en historia y de TA, y como aun no somos libres (tipo Edgard)		banderas, escudos, foto Chambi
Teobaldo: Canas, descripción y carácter de los caneños		Ídem, secuencias de documental "lucero de nieve" de Manuel Chambi, fotos Martín Chambi
Víctor Espinoza: Presentación		Ídem
Víctor Espinoza: Explotación laboral 1		Ídem, secuencias de documental "El Cargador" Luis Figueroa
Víctor Espinoza: Explotación laboral 2		Ídem, fotografías Martín Chambi
Jesús Cáceres: El fundador del cine Túpac Amaru: Jesús Cáceres León		Ídem
Los inicios del cine TA		Fotos históricas Comas
Jesús Cáceres: La creación del Cine TA, la creación de la avenida TA		Fotos históricas de Comas Video del cuadro
Jesús Cáceres: El Cine Popular 70s y 80s		Fotos de carteles
Teobaldo: Ejecución de obra TA		Ídem, fotos personales, video modelando, modelando en ENSABAP
Teobaldo: El proceso de creación, materiales.		Ídem, fotos personales,
Víctor Espinoza: La Asociación de Emolienteros TA		Ídem, imágenes documentos,
Víctor Espinoza: Ley del Emolientero y la Municipalidad		Fotos personales, fotos de Municipalidad de Comas
Víctor Espinoza: Identidad y rutina del emolientero		Ídem, video preparando emoliente

Jesús Cáceres: Cine Túpac Amaru y Logo		Tomas del cartel, logo Ruiz Durand
Jesús Cáceres: Velasco en el cine		Ídem, Fotos voleybolistas, Velasco
Jesús Cáceres: El Cine, lo Ideológico y el terrorismo		Tomas del logo, Imágenes de sendero marchando, pintas en Comas, Fotos (no video) de bombas de SL
Teobaldo: Configuración estética de la estatua. Rasgos Vestimenta Referencias		tomas de la estatua Descripción en texto de la época.
Teobaldo: Rasgos fenotípicos de la estatua TA Rasgos mestizos Identificación de la comunidad		Tomas de la estatua, retratos de Martín Chambi, tomas del rostro de Teobaldo, tomas de rostros de comeños hoy.
Teobaldo: Significado personal de la obra TA		Ídem,
Jesús Cáceres: Cine Túpac Amaru Nueva Etapa (2000 hasta hoy)		Tomas de exterior de Cine,
Jesús Cáceres: LOGOTIPO HOY		Tomas del logo, Jesús frente al cine, tomas abiertas del cine, que se vea el tráfico.
Jesús Cáceres: Causas de la crisis		Fotos de otros cines cerrados, tomas del actual cine vacío por dentro, Jesús ubicado dentro de su cine.
Teobaldo: Otra obra: Homenaje al paro nacional de 1972. Habla del sentido crítico del artista.		Ídem Registro de la escultura ubicada en Av. Túpac Amaru cruce con Belaúnde, fotos del paro u otros de comeños (libro Comas un pueblo que lucha)
Teobaldo: Reflexiones sobre la carrera de		Ídem.

escultor.		
Víctor Espinoza: El nombre de la asociación		Video sobre el uniforme, video colocándose el uniforme
Víctor Espinoza: Qué simboliza Túpac Amaru		Detalles del logo bordado, imagen en el carrito
Víctor Espinoza: Qué simboliza Túpac Amaru II		Detalles del logotipo bordado, imagen en el carrito
Víctor Espinoza: La Organización grupal		Fotos de varios miembros, o registro de nombres de varios miembros, fotos de Chambi, gremios
Conclusiones populares Entrevistas en Av. España por Meet, Podcast, con voces, contradictorias, descontextualizadas, identificadas,		Foto fija de Comas, plano abierto, avenida y personas, o fotografía de multitud de Chambi
Créditos finales Fin	Continúan voces de entrevistas	Textos de créditos

Documento de trabajo. Autoría propia



Figura 1: Jesús Cáceres, dueño del cine Túpac Amaru II (Comas). Fotografía digital. Autora: Wendy Vega. 2020.



Figura 2: Teobaldo Ugarte Vega Centeno, creador de la estatua Túpac Amaru II-Comas. Fotografía digital. Autora: Wendy Vega, 2019.



Figura 3: Víctor Espinoza Sudario, presidente de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru, Fotografía digítla. Autora: Wendy Vega, 2019.

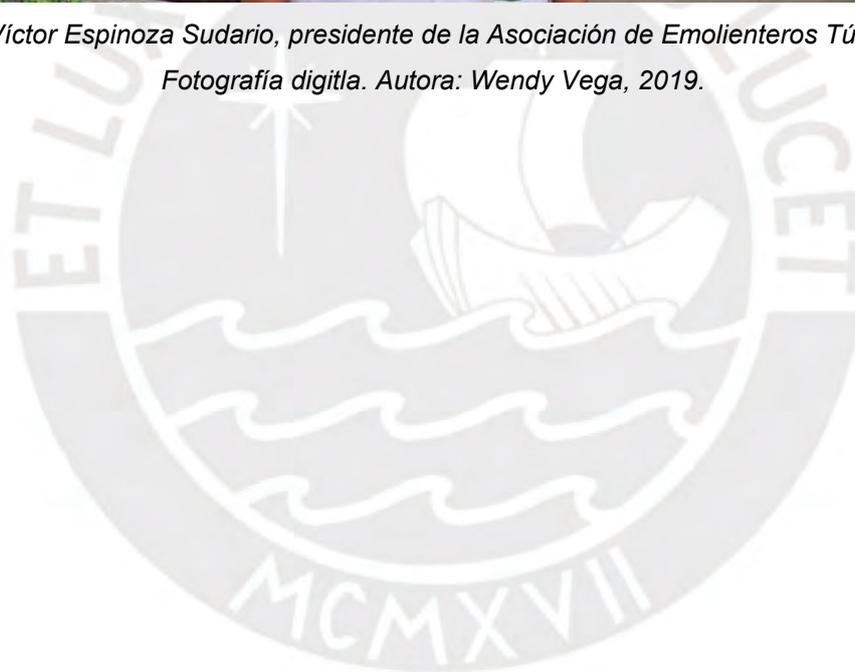




Figura 4: Carta de Colón en la que anuncia el descubrimiento. Adaptado de Portada de la versión italiana de la carta de Colón en la que anuncia el descubrimiento. Xilografía. Por Giulano Dati. Primera edición, Roma, 18 de junio de 1493.



Figura 5: Tupinambás de la costa del Brasil. Adaptado de Tupinambás de la costa del Brasil. Hoja volante impresa en Augsburgo. Por Johann Froschauer, 1505, a partir del texto de Américo Vespucio.



Figura 6: De las nuevas tierras Grabado hecho en Amberes. Adaptado De las nuevas tierras, de Jan van Doesborch, 1511.



Figura 7: Los indios vierten oro líquido en la boca de un español. Grabado adaptado de Los indios vierten oro líquido en la boca de un español, de Theodorus De Bry, 1594.



Figura 8: Córtañle la cabeza a Atagualpa Inga. Umata Cuchun. Murio Atagualpa en la ciudad de Caxamarca. Autor: Huamán Poma, Felipe, 1615. (Dibujo) Biblioteca Real de Dinamarca.



Figura 9: BUEN GOBIERNO ATOPA - AMARO-LECORTAN - LA - CAVESE ELCUZCO (Dibujo). Autor: Huamán Poma, Felipe, 1615. Biblioteca Real de Dinamarca.



Figura 10: Coregidor de minas: CÓMO LO CASTIGA CRVemente a los caciques prencipales los corregidores y jueves con poco temor de la justicia con deferentes castigos cin tener misericordia por Dios a los pobres (dibujo). Autor: Huamán Poma, Felipe, 1615, Biblioteca Real de Dinamarca.



Figura 11: Retrato de Manuela-Túpac-Amaru. Autor: Anónimo, 1777. Ex colección Francisco Stastny. Museo de Arte de Lima.



Figura 12: El rebelde Túpac Amaru 1880. Autor: Anónimo. ca. 1781-1800. Acuarela y tinta sobre papel, 33.5 x 21.4 cm. Colección particular, Argentina Foto: ©Nicolás Vega



Figura 13: Bandera de San Martín, Huaura, 20 de diciembre de 1820. Atribuida a Charles Chatworthy Wood. Dibujo y acuarela sobre papel, 30 x 20 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



Figura 14: Tercera bandera del Perú creada por Torre Tagle, mediante decreto del 31 de mayo de 1,822



Figura 15: Gran Sello Estado Peruano. Ca. 1822 – 1823. Grabado en acero realizado en Londres. Archivo General de la Nación.

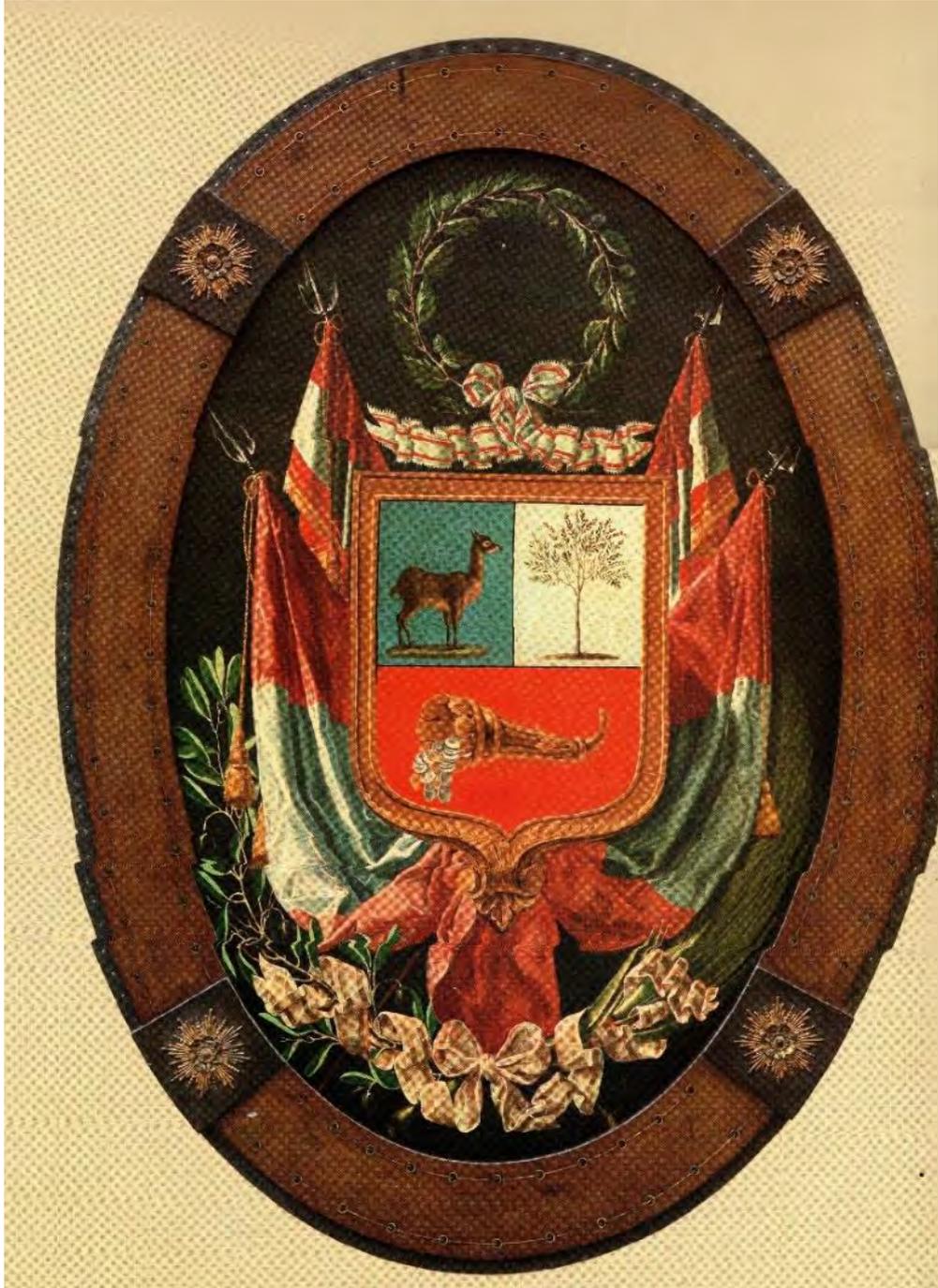


Figura 16: Escudo Nacional Peruano. Autor: Leandro Cortés. Óleo sobre madera. Museo Banco central de Reserva del Perú. 1832.



Figura 17: José Olaya. Autor: José Gil de Castro. Óleo sobre lienzo. 1828. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Figura 18: Los funerales de Atahualpa. Óleo sobre lienzo. Autor: Luis Montero. 1865, Museo de Arte de Lima.



Figura 19: Los funerales de Atahualpa (detalle), de Montero, Luis, 1865, Museo de Arte de Lima.



Figura 20: El indio alfarero. Oleo sobre lienzo. Autor: Francisco Laso, 1855. Museo de Arte de Lima.

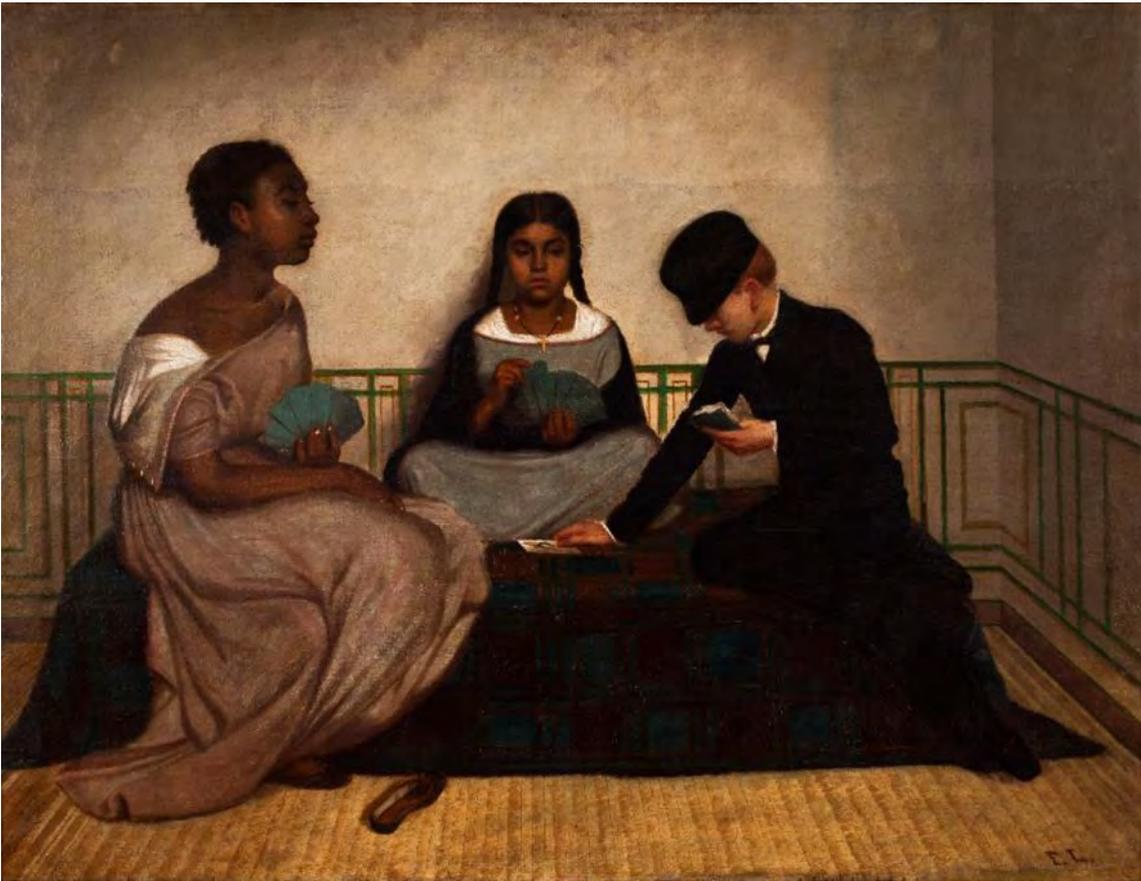


Figura 21: Las tres razas o Igualdad ante la ley. Óleo sobre lienzo. Autor: Francisco Laso. 1859. Museo de Arte de Lima.





Figura 22: Inauguración de la Plaza Manco Cápac en La Victoria. Lima - abril 1926 / Foto: Álbum Colonia Japonesa Foto: Álbum Colonia Japonesa

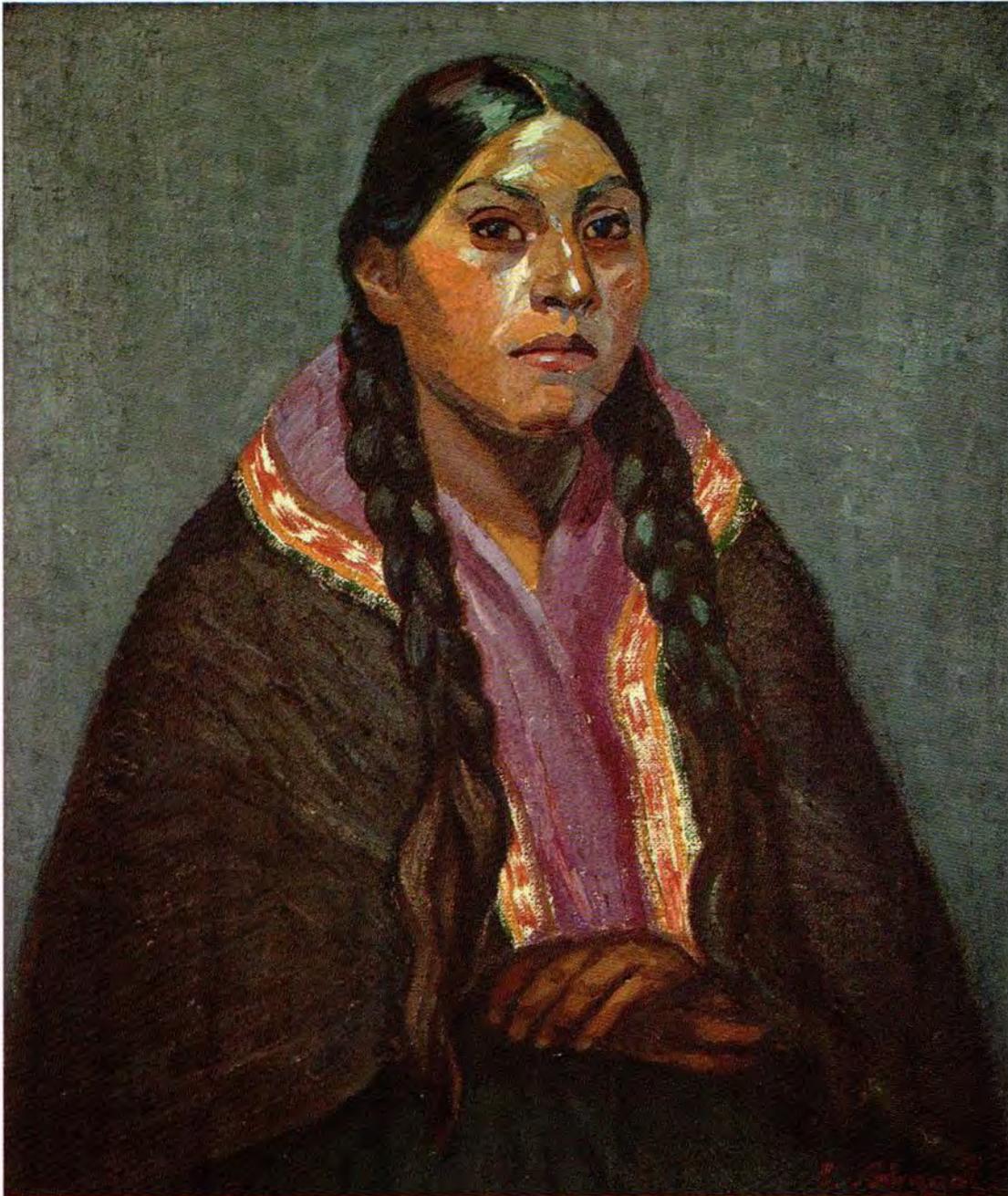


Figura 23: La Santusa. Óleo sobre tela. Autor: José Sabogal. 1928. Museo de Arte de Lima.



Figura 24: Indio cargador en Tinta. Fotografía, Autor: Martín Chambi. 1940



*Figura 25: La ejecución de Túpac Amaru. Óleo sobre lienzo. Autor: Fernando de Szyszlo. 1967.
Colección privada.*

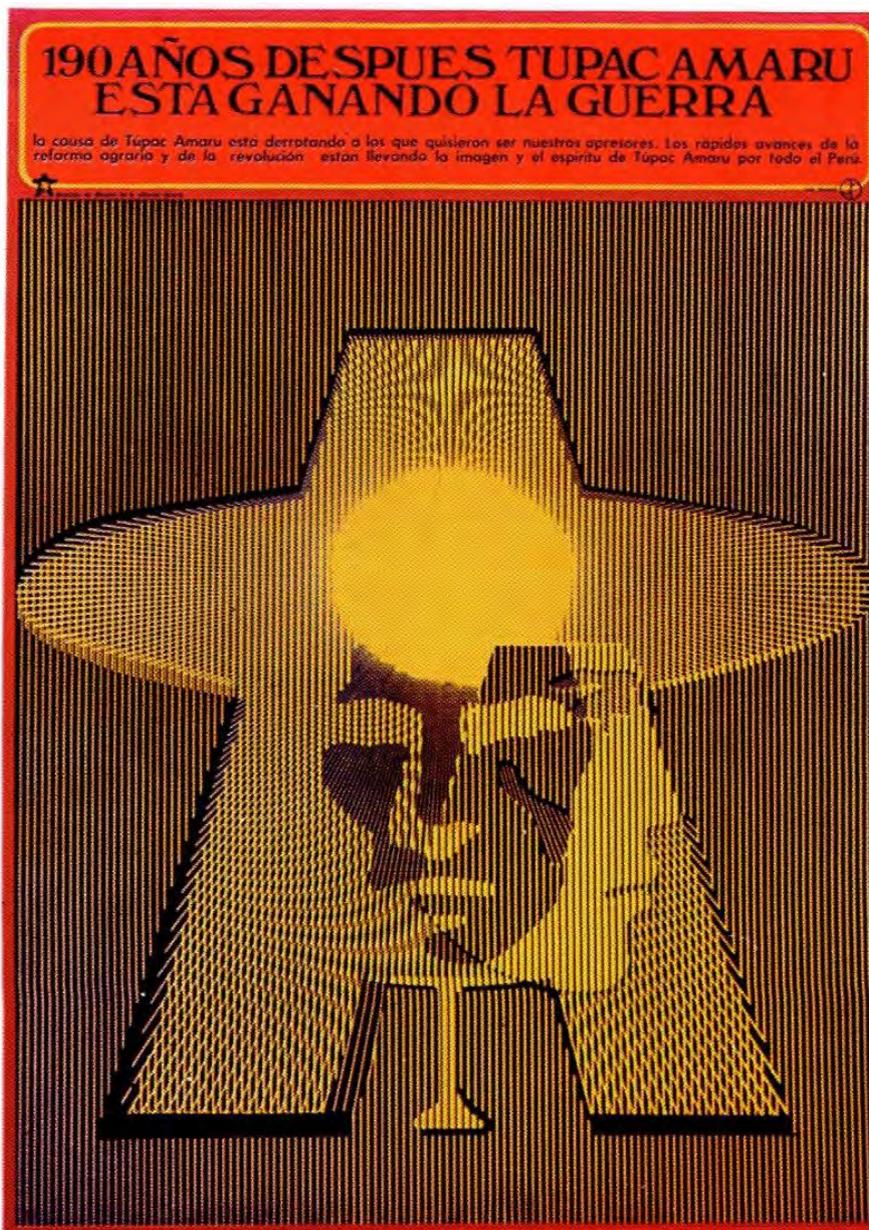


Figura 26: Túpac Amaru II y Sol. Afiche. Autor: Jesús Ruiz Durand, 1984. Colección privada.



Figura 27: Túpac Amaru lo prometió Velasco lo cumplió. Afiche. Usado por el gobierno de Juan Velasco Alvarado. 1972.

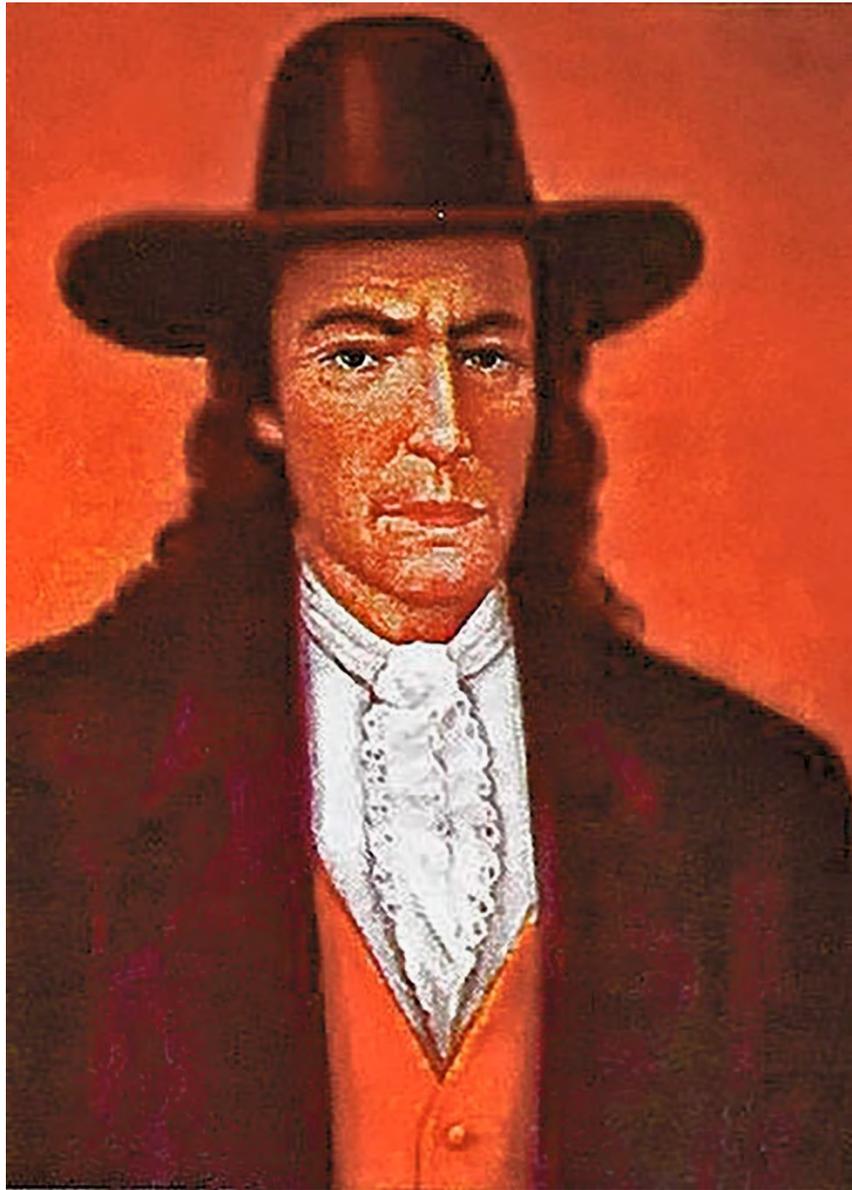


Figura 28: Retrato de Túpac Amaru II. Óleo sobre tela. Autor: Néstor Quiroz López (PNP). 1972.
Palacio de Gobierno.



*Figura 29: Retrato de Túpac Amaru II. Óleo sobre lienzo. Autor: Mario Salazar Eyzaguirre (FFAA).
1974. Palacio de Gobierno.*



Figura 30; Moneda de Túpac Amaru II. Moneda (relieve). Autor: Armando Pareja Landeo. 1972. Banco Central de Reserva del Perú.



Figura 31: Estatua ecuestre de Túpac Amaru. Bronce. Autor: Joaquín Ugarte. 1973. Distrito de Wanchaq, Cusco.



Figura 32: Bandera del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Años ochenta.



Figura 33: Local central del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros. Fotografía grupo Mmultimedia. 2020



Figura 34: Banderola del Movimiento Tupamaro-Venezuela. Fotografía La Prensa, diario de Lara. 2020



Figura 35: Organización Barrial Túpac Amaru, Córdoba-Argentina. Fotografía Diario La voz. 2010



Figura 36: Banderola de la Organización Barrial Túpac Amaru, Argentina. Fotografía Noticias UNSAM. 2018



Figura 37: Movimiento Barrial Túpac Amaru-Jujuy y otras localidades, Argentina. Fotografía IdeasGraves. 2016



Figura 38: Cinturón tejido con ejecución de Túpac Amaru II, de Gregoria-Pumayalli-Awkakusi (Cusco). Museo de Arte de Brooklyn, Estados Unidos. 2002



Figura 39: Cinturón tejido con ejecución de Túpac Amaru II (detalle), de Gregoria-Pumayalli-Awkakusi (Cusco). Museo de Arte de Brooklyn, Estados Unidos. 2002



Figura 40: San Isidro. Temple sobre cuero de cabra. Atribuido a Tadeo Escalante,



Figura 41: José Gabriel Túpac Amaru II retrato ecuestre. Cacique interino de Tungasuca. Temple sobre cuero de cabra. Atribuido a Tadeo Escalante.



Figura 42: Escultura de Túpac Amaru II junto a palabra Comas. Fotografía. Autora: Wendy Vega. 2020.



Figura 43: Escultura de Túpac Amaru II en la entrada de Comas. Fotografía. Autora: Wendy Vega. 2020



Figura 44: Detalle de escultura de Túpac Amaru II, de Teobaldo Vega. Fotografía. Autora: Wendy Vega. 2020



Figura 45: Logotipo en puestos de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru, Comas. Fotografía. Autor: Carlos Valdez. 2018



Figura 46: Detalle de logotipo en puestos de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru, Comas. Fotografía. Autor: Carlos Valdez. 2019



Figura 47: Logotipo en uniformes de la Asociación de Emolienteros Túpac Amaru, Comas. Fotografía. Autora: Wendy Vega. 2020



Figura 48: Cartel de Túpac Amaru en frontis del cine, Comas. Fotografía. Autor: Carlos Valdez. 2018

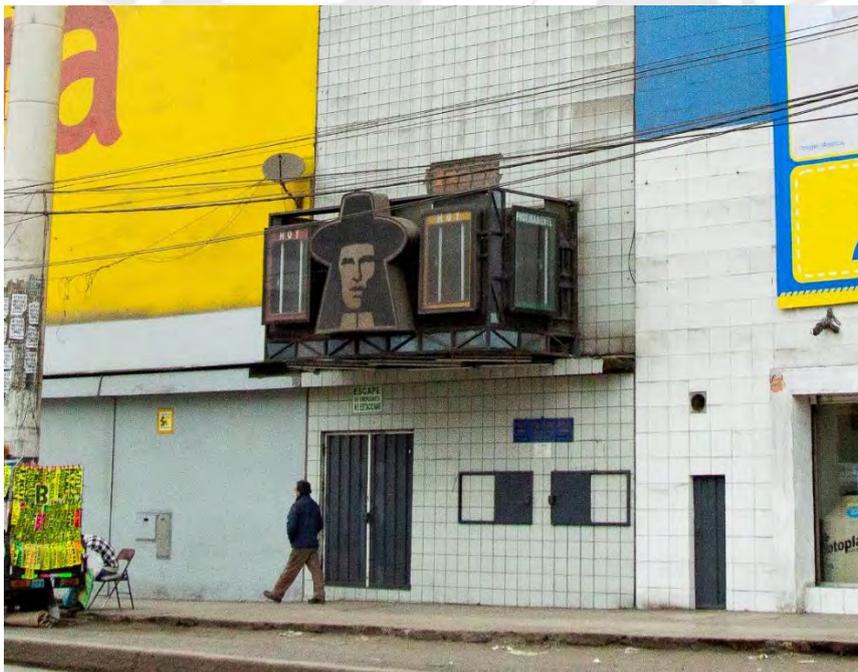


Figura 49: Cartel del cine Túpac Amaru, ubicado en el frontis del local, Comas. Fotografía. Autor: Carlos Valdez 2019



Figura 50: Cartel de Túpac Amaru, Comas. Fotografía. Autor: Wendy Vega. 2020