



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Lituma Agüero, F. (2008). *Imagen y poder. Iconografía de Túpac Amaru 1968 - 1975* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: Imagen y Poder. Iconografía de Túpac Amaru 1968 - 1975

Autor: Felix Leopoldo Lituma Agüero

Año: 2008

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Maestría

Palabras claves: Túpac Amaru, arquetipo, retrato, iconografía.

Referencia en APA 7ma. ed. Lituma Agüero, F. (2008). *Imagen y poder. Iconografía de Túpac Amaru 1968 - 1975* [Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

La presente tesis tiene como propósito presentar un análisis de la imagen arquetípica de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru, quien fue convertido en símbolo de la revolución velasquista a partir de una visión política del arte, para ello, se divide el trabajo en cinco capítulos. En el primer capítulo, se plantean las condiciones políticas y sociales que devinieron en el golpe militar del general Juan Velasco Alvarado y la política cultural presente en este gobierno. En el segundo capítulo, se presenta a la figura de Túpac Amaru, haciendo un acercamiento a su contexto y motivos de su levantamiento. En el tercer capítulo, se analiza como concibieron y representaron los artistas la figura de Túpac Amaru, analizando el concurso de pintura que organizó el gobierno militar en 1970. En el cuarto capítulo, se presenta un análisis de los tres óleos de Túpac Amaru que se exhibieron en el palacio de Gobierno desde 1972. Por último, se describe como se circunscribe actualmente la figura de Túpac Amaru, revalorando a partir de la memoria colectiva y prevaleciente.

Palabras Clave: Túpac Amaru, arquetipo, retrato, iconografía.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
(Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA)

ESCUELA DE POSTGRADO

FACULTAD DE LETAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSTGRADO



IMAGEN Y PODER
ICONOGRAFIA DE TUPAC AMARU 1968 – 1975

Tesis presentada para obtener el grado académico de
MAGISTER EN ARTE PERUANO Y LATINOAMERICANO

Presentado por:

FELIX LEOPOLDO LITUMA AGÜERO

LIMA, 2008





A quienes valoran y difunden el maravilloso arte peruano.





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I	
EL PERÚ DE FINES DE LOS SESENTA	
1.1 Situación político-social antes de la Junta de Gobierno presidida por Juan Velasco Alvarado	19
1.2 Situación de las artes	20
1.3 Política cultural del Gobierno Revolucionario	27
CAPÍTULO II	
TÚPAC AMARU : UN PERSONAJE SIMBÓLICO	
2.1 ¿Quién y cómo era Túpac Amaru?	35
2.2 Inicio de la valoración del cacique por el Gobierno Militar	41
2.3 La imagen creada por Jesús Ruiz Durand	43
2.4 Túpac Amaru en la numismática	60
2.5 Mito revolucionario	65
CAPÍTULO III	
CONCURSO PARA LA IMAGEN “ARQUETÍPICA” DE TÚPAC AMARU	
3.1 Antecedentes	68
3.2 Las bases	68
3.3 El resultado y testimonio de los miembros del Jurado	71
3.4 Las cuatro menciones honrosas	75
3.4.1 Augusto Díaz Mori	75
3.4.2 Ángel Chávez	78
3.4.3 Fernando Saldías	82
3.4.4 Milner Cajahuaringa	86
3.5 Un paralelo: el concurso para el monumento a Túpac Amaru	95
CAPÍTULO IV	
LOS RETRATOS “OFICIALES” EN EL SALÓN TÚPAC AMARU	



4.1 El primero: de Néstor Quiroz	101
4.2 El segundo: de Mario Salazar Eyzaguirre	103
4.3 El tercero: de Armando Villegas	106
CAPÍTULO V	
TÚPAC AMARU EN LA ACTUALIDAD	109
CONCLUSIONES	114
CRONOLOGÍA DE LA EXALTACION DE UNA IMAGEN	120
BIBLIOGRAFÍA	126
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	131
ANEXOS	136
1. Discurso del general Juan Velasco Alvarado del 4 de junio de 1969 decretando la Reforma Agraria.	
2. Resolución Ministerial N° 2273-70-ED, convocando al concurso de pintura “para perpetuar la imagen plástica” de Túpac Amaru.	
3. Resolución Ministerial N° 140-71-ED, dando el resultado del concurso de pintura arriba aludido.	
4. Decreto Ley N° 18280, declarando de interés nacional la erección de un monumento a Túpac Amaru en la ciudad de Cuzco.	
5. Comunicado de la Comisión Nacional del Sesquicentenario dando el resultado del concurso para el monumento a Túpac Amaru.	



INTRODUCCIÓN

Los cambios estructurales en la sociedad o las convulsiones sociales generan, sin proponérselo, la semilla para que germinen manifestaciones artísticas a favor o en contra de los movimientos involucrados. El fulgor social que resulta de este tipo de manifestaciones políticas es tan fuerte que las mismas bases de la sociedad y de los postulados artísticos entran en cuestionamiento.

Los artistas, en tanto parte integrante de esa sociedad, tampoco son ajenos a estos cambios. Muchos de ellos plasman en sus trabajos, aún inconscientemente, imágenes que fotografían o muestran diversos aspectos de su entorno. Otros van más allá y toman decidido partido por alguna de las ideologías en pugna, convirtiéndose en parte del ambiente que buscan retratar. En el presente trabajo expondremos estos hechos, que constituyeron parte del gobierno más polémico del siglo XX en el Perú, que fue sin duda, el de la Junta Militar presidida por el general del ejército Juan Velasco Alvarado quien gobernó el país desde octubre de 1968 hasta agosto de 1975. Hasta hoy su solo recuerdo suscita rechazo en ciertos sectores de la ciudadanía que vieron afectados sus intereses económicos y fueron desplazados del protagonismo político por nuevos y emergentes grupos hasta ese momento relegados del escenario social. Con ello se dio un inédito proceso de inserción en la vida política, social y cultural del país de vastos sectores de la población, fundamentalmente indígena. Es considerable lo que se ha expresado y escrito sobre las consecuencias socio-económicas de aquel proceso llamado “revolucionario” por sus protagonistas, su influencia y consecuencias perduran hasta hoy; sin embargo, es escaso lo que se ha escrito sobre el desarrollo de las artes en el mismo periodo.

Este trabajo pretende mostrar una visión de aquella época desde la Historia del Arte peruano, y a partir de ella de un peculiar proceso en el país: la búsqueda de la verdadera “imagen arquetípica” de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru, convertido en símbolo de la revolución velasquista.

El presente estudio se acomete también debido a mi interés por vincular Arte y Política y de buscar los motivos por los cuales diversas manifestaciones artísticas son creadas

bajo el influjo de corrientes radicales de cambio social. Estas corrientes en nuestro país provienen de una sola vertiente, la de la izquierda en sus variados matices, desde un reformismo nacionalista, socialista moderada, marxista, hasta declaradamente marxista leninista maoísta; tendencias que se radicalizaron en el tiempo, desde fines de la década del 60 hasta la del 80, cuando la insurrección terrorista de Sendero Luminoso llegó a su nivel más alto. De esta etapa se desea analizar el lapso comprendido entre 1968 y 1975, periodo en el cual un gobierno militar reformista, que toma el poder por la fuerza, busca rescatar de la memoria colectiva diferentes mitos populares y difundir imágenes que encuentra identificadas con el cambio de estructuras sociales que propugnaba, proceso que intenta implementar en diferentes ámbitos de la sociedad peruana. El régimen así establecido intervino en los tradicionales medios de producción y comunicación masiva, en el modelo educativo y las relaciones laborales, entre otros campos, movilizándolo y concientizando a amplios sectores de la sociedad peruana.

JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA

A 40 años de la toma del poder de una junta militar presidida por Juan Velasco Alvarado, hoy puede observarse sin apasionamientos lo que significó su gobierno. Podemos reconocer que en ningún otro régimen la plástica tuvo tal preponderancia en el contexto estatal y, si bien no fue tan intenso su uso como en los regímenes fascistas o socialistas de Europa y Asia, sorprende que haya sido un estamento del estado, representado por los militares, normalmente desligados de afanes estéticos, quienes alentaron la colaboración de los artistas en su programa político. Por cierto que en ello también colaboraron civiles ilustrados convocados por el nuevo régimen los cuales aprovecharon la relativa ambigüedad de los planteamientos ideológicos para introducir propuestas de gestión convocando a artistas y personalidades de la cultura.

En ese contexto los artistas, como todos los sectores del país, también recibieron influencia o estímulo debido a los importantes acontecimientos que se vivían; algunos participaron de forma activa, otros compartieron sus realizaciones con el régimen, aunque la mayoría continuó desarrollando su propia perspectiva del arte.

Gráficos, arquitectos, escultores, pintores, y músicos se pusieron al servicio del gobierno que los convocó para que plasmaran el nuevo orden social y la “segunda independencia”, que preconizaron y muchos pensaron estar viviendo. Estas

manifestaciones artísticas tuvieron entonces una utilidad social y política por parte del régimen.

Dentro de los mitos redivivos del periodo de estudio, uno en particular destaca con nitidez. Se trata del prócer¹ y mártir José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru, cacique de Tungasuca, Pampamarca y Surimana quien en 1780 encabezó un gran levantamiento popular en Cuzco que en poco tiempo se extendió a Puno, Arequipa y La Paz, llegando también hasta Tucumán en la ahora Argentina.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El nombre de Túpac Amaru fue mencionado por primera vez en el discurso que pronunció el general Juan Velasco Alvarado en junio de 1969 decretando la Reforma Agraria, legislación impuesta por las armas que acabó con un añejo sistema latifundista.

La imagen esquemática de Túpac Amaru, creada por el artista Jesús Ruiz Durand en 1969, utilizada y valorada profusamente por el gobierno del general Velasco, fue rescatada de los recuerdos infantiles del artista que no diferían del resto de sus coetáneos y de otras generaciones anteriores. Las obras gráficas que lo incluyen en diversas publicaciones; los cuadros “oficiales” colgados en Palacio de Gobierno; así como la imagen plasmada en billetes y monedas de esa época, fueron también producto de esta influencia y sirvieron a los propósitos del régimen que se lo apropia e identifica.

Esta imagen contenía características formales y estéticas tales que hicieron que fuera fácil de asimilar por la clase campesina y obrera, y tuvo tal éxito y anuencia que se convirtió en símbolo político del gobierno militar.

Los artistas, de acuerdo a los requerimientos del régimen, mostraron a Túpac Amaru como un “prócer de la Independencia” y héroe nacional, en un nivel aún más alto que José de San Martín y Simón Bolívar, tradicionales héroes epónimos y símbolos de la independencia del Perú.

¹ En el presente estudio se le considera “prócer de la Independencia” a José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru porque el gobierno de Juan Velasco Alvarado lo reconoció como tal en diferentes ocasiones y circunstancias.



Sin embargo la imagen del cacique sufrió serios cuestionamientos respecto a la fisionomía e indumentaria que deberían corresponder a este personaje indígena de fines del siglo XVIII. Los cuestionamientos, y la necesidad de una imagen oficial y creíble, forzaron al régimen militar a convocar a un concurso de pintura en septiembre de 1970 que buscaba, según sus propias bases, “perpetuar su imagen plástica, exaltar su memoria y rendirle homenaje”².

BIBLIOGRAFÍA RELATIVA AL TEMA

Para realizar el presente estudio hemos procedido a revisar libros, periódicos, revistas y textos que tratan sobre el periodo de nuestro interés; asimismo hicimos entrevistas y consultas telefónicas a varias personas que tuvieron directa o indirecta asistencia en los hechos plásticos y sociológicos que se mencionan en el presente trabajo. Desde ya debo brindar mi agradecimiento a todas ellas que han resultado importante fuente viva de ese importante periodo de nuestra historia, incluso algunos de ellos me han facilitado diversos documentos, textos y fotos, con lo cual han ayudado a enriquecer esta investigación. Conversar con ex militares y funcionarios gubernamentales, historiadores, artistas y sus respectivos familiares -cuando los protagonistas habían fallecido- se ha convertido en la experiencia más enriquecedora que pueda haber tenido. Si la historia pudiera ser contada por sus protagonistas, sin duda gozaríamos de un mejor conocimiento de los hechos encontrándolos más vívidos y cercanos.

No existe fuente escrita específica que trate del empleo de la imagen de Túpac Amaru en el periodo 1968-1975, sin embargo, acerca del proceso político en el mismo lapso existe un sinnúmero de referencias, lo que muestra la gran importancia que tuvo este gobierno y lo polémico que fue.

Tan solo el libro de Henry Pease García *El ocaso del Poder Oligárquico*, publicado por DESCO en 1977, menciona 1,091 referencias bibliográficas acerca del periodo 1968-1975. Posteriormente, aunque ya en menor medida, se ha seguido editando nueva bibliografía acerca de este periodo.

² RM 2273-70-ED, Bases del concurso de pintura, 10 setiembre de 1970

En cuanto a la postura política, fundamentos y motivos del régimen militar la mejor referencia la encontramos en el libro *El proceso revolucionario peruano: testimonio de lucha*, escrito por Carlos Delgado, uno de los principales ideólogos del gobierno del general Velasco Alvarado.

Para el estado de las artes plásticas en el periodo de estudio, se pueden encontrar referencias en el ensayo que escribe Gustavo Buntinx para la revista *Márgenes* denominado “La utopía perdida: imágenes de la revolución bajo el segundo belaundismo”; el cual muestra en la perspectiva de principios de la década de los ochenta, el germen del trabajo de tres artistas³ formados bajo la influencia del régimen militar. Del mismo autor podemos encontrar en *E.P.S. HUAYCO* algunas pocas referencias al periodo en estudio más como prefacio a la conformación del grupo del mismo nombre como a un tratado específico del periodo velasquista.

Otro artículo titulado *De cómo el gral. Velasco reventó el “¡Pop Art!”*, de Luis Freire muestra a manera de reseña, el estado de las artes plásticas en la etapa 1968-1980.

De otro lado, dentro de la serie de exposiciones organizadas por el historiador de arte Alfonso Castrillón llamadas *Tensiones Generacionales*, está *La Generación del 68, Entre la agonía y la fiesta*, la cual motivó la publicación del libro del mismo nombre por el Instituto Peruano Norteamericano (ICPNA) en 2003, donde sintetiza las corrientes por la que atravesó el arte peruano de esa época.

Otro libro que informa respecto a la exposiciones de arte del periodo en estudio es el breve ensayo de Nanda Leonardini *Algunos alcances sobre el arte peruano: 1968-1996*, publicado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la UNMSM en 1999; uno de los importantes aportes de este trabajo lo constituye la cronología 1968-1996 que resume los principales acontecimientos sociales y los referidos al ambiente cultural del periodo indicado. Asimismo, *El grabado en el Perú republicano* de la misma autora brinda un panorama del grabado y de los artistas que utilizan esta técnica para sus obras, incluyendo aquellos que trabajaron en el periodo de estudio.

³ En dicho ensayo Buntinx analiza la obra producida a principios de los ochentas por los artistas peruanos: Charo Noriega, Juan Javier Salazar y Armando Williams.

Mirko Lauer comenta en forma sucinta sobre la plástica en el gobierno militar en su libro *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, aunque por ser escrito en 1976 no expresa un punto de vista sosegado que brinden los años para analizar en retrospectiva un periodo de la historia.

Del mismo autor el artículo *¿Qué ha cambiado en la cultura?* publicado en el diario La Crónica el 5 de octubre de 1975, narra de forma escueta algunos logros del gobierno militar en dicho campo y plantea el debate acerca de cómo ampliar la cultura a las diversas nacionalidades del país.

Respecto a Túpac Amaru II, la Biblioteca Nacional ha publicado en 2001 el libro: *Túpac Amaru en debate*, estudio bibliográfico crítico, que es el más importante trabajo escrito hasta el momento sobre todas las fuentes: manuscritos e impresos, que se han producido, partiendo desde el mismo año de la rebelión y culminado en la fecha de edición del texto aludido. Aparte de ello existe una gran cantidad de libros que tratan diversos aspectos de la vida y trascendencia del héroe, varios de ellos sirven de referencia en el presente trabajo.

Para la correspondencia entre Iconografía y Poder del periodo de estudio, no se ha escrito, a la fecha ningún libro o artículo que lo aborde, menos aún referida a Túpac Amaru. Tan sólo unos pocos comentarios, adversos por cierto, se hallan en el libro de *El Septenato* de Guido Chirinos Lizares y Enrique Chirinos Soto publicado en 1977.

Entre los personajes que apoyaron el régimen militar y que han publicado diversos escritos al respecto: Augusto Zimmerman, Carlos Delgado, Héctor Béjar, Henry Pease, entre otros, ninguno narra ni explica la presencia de Túpac Amaru como un eje visual e ideológico de aquel gobierno.

Acerca del concurso de pintura convocado en 1970 para perpetuar la imagen de Túpac Amaru, existen tan sólo las resoluciones ministeriales para la convocatoria y fallo, así como exigüos artículos de la época. Uno de ellos es escrito por Augusto Ortiz de Zevallos en el diario *El Comercio* en septiembre de 1970 donde argumentaba que el resultado del concurso sólo arrojaría meras ilustraciones dado que, entre otras cosas, se iría a premiar a la pintura, no como arte sino en relación a un dictado.

Con posterioridad al discutido fallo fue la revista *Caretas*, en su número 431 de marzo de 1971, quien más extensamente trató el tema aunque más para ridiculizar a los participantes y a sus obras que para resaltar las virtudes de las cuatro obras merecedoras de Mención Honrosa. Otra opinión más mesurada la vertió Juan Paredes Castro en *La Crónica* en el mismo mes y año solicitando convocar a los cuatro premiados para que en una nueva justa, y bajo nuevos criterios crearan la imagen arquetípica buscada.

Para el concurso de escultura sobre Túpac Amaru, que también convocó el gobierno militar, puede leerse el importante recuento e historia de las resoluciones ministeriales y certámenes a propósito del monumento que hace el historiador José Tamayo Herrera en *La Historia del Monumento a Túpac Amaru*, desde sus primeros bosquejos allá por el año 1956 hasta su materialización en 1980.

Por último, un interesante texto de Hugo Francisco Boza titulado *El mito del héroe* aporta un singular punto de vista sobre cómo es que se forja la mitología de un personaje, lo cual encuentra perfecta pertinencia a los propósitos del presente estudio.

MARCO TEÓRICO METODOLÓGICO

Para el planteamiento metodológico nos apoyaremos en la Sociología del Arte en el entendido de que las obras son resultado del medio en que se desarrollan y donde no sólo las manifestaciones y teorías sociopolíticas influyen en los artistas, y por ende en su obra, sino que la creación, movimiento y el consumo de bienes artísticos también condicionan el resultado. Nos interesa estudiar las obras plásticas que representan a José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru, y a los artistas como hechos y productos sociales.

Para ello analizaremos la estructura general de la sociedad del periodo elegido y en ella el lugar que ocupó el arte. Del mismo modo se estudiará el estado de la actividad plástica de otros artistas y las relaciones que pudieran encontrarse entre éstos y las obras que realizaron referidas a Túpac Amaru.

ACERCA DE LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE

Durante mucho tiempo el estudio de las disciplinas artísticas y de su producto; la obra de arte, estuvo centrado en el análisis de las características formales y estilísticas, es



decir desde una mirada internalista o humanista que consideraba al artista como un creador de formas, sin mayor influencia ni injerencia en el entorno social o político.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, se incorporan nuevos elementos de juicio, así Arnold Hauser en su *Introducción a la Historia del Arte* hace notar que “la obra de arte está condicionada de tres maneras: desde el punto de vista de la sociología, de la psicología y de la historia de los estilos”.⁴

A partir de estos nuevos conceptos, otros autores añadieron nuevas vertientes de análisis. Así Pierre Francastel en *La realidad figurativa* hizo ver la importancia del contexto histórico, de una época o periodo estilístico en el cual la obra de arte encuentra atenuante y sentido.⁵

Néstor García Canclini,⁶ para quien Francastel era sólo un historiador social del arte, y Hauser un simple historiador, daría nuevos aportes al análisis de la obra de arte desde el materialismo histórico, es decir desde el análisis marxista.

En esencia podemos decir que la Sociología del Arte es una metodología de estudio de la obra de arte que la muestra desde un punto de vista multidisciplinario como un:

- Fenómeno estético
- Hecho técnico
- Producto de la psicología colectiva e individual, y
- Testimonio sociológico

Para ello también consideraremos que el artista crea su obra motivado por su:

- Condición social,
- El contexto histórico y político en el cual se desenvuelve,
- Razones psicológicas, y
- El estilo en boga

⁴ Hauser, Arnold; *Introducción a la Historia del Arte*, p. 34.

⁵ Francastel, Pierre; *La realidad figurativa*.

⁶ García Canclini, Néstor. *La producción simbólica, Teoría y método en la historia del arte*,

En su libro *Sociología de las artes*, Vera Zolberg⁷ refuerza estos conceptos citando al sociólogo estadounidense Richard Peterson⁸ para quien los sociólogos centran su interés en el vínculo que existe entre el artista y la obra artística, y las instituciones políticas, las ideologías y otras consideraciones extraestéticas. Dice Zolberg, que desde un punto de vista sociológico:

“una obra de arte es un momento en un proceso que implica la colaboración de más de un actor que funciona a través de ciertas instituciones sociales y que sigue tendencias históricamente observables...el arte como otros fenómenos sociales, no puede ser entendido completamente si se lo separa de su contexto social”.⁹

De otro lado, sustentando su posición de ampliar las fronteras de las artes, ve con agrado la incorporación de las manifestaciones populares a la sociología del arte:

“Lo que está claro es que la reducción de las artes al subconjunto conocido como bellas artes resulta de dudosa validez bien la efectúen los estudiosos de las artes, o bien los científicos sociales (...) Más allá de las bellas artes convencionales, estamos rodeados de formas artísticas populares, comerciales no occidentales y “primitivas, que muchos de nosotros hemos aprendido a apreciar casi tanto como, o más que, las grandes artes occidentales”¹⁰

En nuestro medio también José Carlos Mariátegui vertió conceptos respecto al papel de la sociedad en el sentir de los artistas:

“El arte se nutre siempre, conscientemente o no –esto es lo de menos- del absoluto de su época. Los futuristas rusos se han adherido al comunismo, los futuristas italianos se han adherido al fascismo. ¿Se quiere mejor demostración histórica de que los artistas no pueden sustraerse a la gravitación política?”¹¹

“El artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica.”¹²

⁷ Zolberg, Vera; *Sociología de las artes*.

⁸ Peterson, Richard; *The production of culture*

⁹ Zolberg; *op.cit.*, p. 25.

¹⁰ Idem, pp. 9 y 10.

¹¹ Mariátegui, José Carlos; *El artista y la época*, pág. 19

¹² Idem, pág. 58



Sin embargo, debemos mencionar que el análisis formal y sociológico debe ser entendido como complementario al análisis estilístico de las obras de arte, es decir ambos métodos de estudio, aquél que analiza la obra de arte desde el punto de vista estético, como aquél que se apoya en la sociología, deben ser utilizados para lograr una mejor comprensión de la obra como objeto creativo.

Para nuestro estudio, la metodología de la sociología del arte, que aplicaremos, tiene protagonismo en el análisis de obras y artistas. No sólo se analizarán las intenciones políticas del movimiento involucrado, sus fundamentos teóricos y sus efectos sobre los artistas y sus respectivas obras, sino también la sociedad donde el arte se desarrolla, el papel de los movimientos artísticos y las relaciones entre arte y el conjunto de la estructura social.

HIPÓTESIS

El periodo de 1968 a 1975 representó un original pasaje de la historia del Perú en el que un gobierno exaltó a un personaje histórico y convocó a artistas de diferente oficio: gráficos, pintores, escultores, músicos, y por diferentes medios: prensa, radio, cine, hechos urbanos, para representarlo y convertirlo en ícono popular. El arte en estos años tuvo una utilidad social para el gobierno de Juan Velasco Alvarado.

La imagen que difundió el gobierno militar, aunque fuertemente criticada, encontraba perfecta correspondencia con la documentación histórica y gráfica de la época. Más bien fue falsa la cita que se le atribuyó para justificar la cuestionada Reforma Agraria.

La imagen esquemática de Túpac Amaru, en demasía utilizada y valorada, fue rescatada del inconsciente colectivo. Las obras gráficas que lo representaron en publicaciones, las imágenes “oficiales” colocadas en Palacio de Gobierno, así como las esculturas, billetes y monedas, también producto de esta influencia, sirvieron a los propósitos del régimen que logra apropiársela y utilizarla políticamente. Por el contrario, las imágenes que no atendieron el arquetipo fueron menospreciadas y cuestionadas.

La imagen gráfica de Túpac Amaru, creada por Jesús Ruiz Durand en 1969, tuvo características formales y estéticas tales que los campesinos y la clase obrera la asimilaron con naturalidad, fue tal el éxito y el beneplácito, que se convirtió en símbolo político del gobierno.



Hacia 1970 Túpac Amaru ya era un personaje popular identificado con la Revolución Peruana. Sin embargo, una encendida polémica acerca de su fisonomía y la necesidad de contar con una imagen de menor cuestionamiento, obligó al gobierno a convocar a un concurso de pintura en septiembre del mismo año para “perpetuar su imagen plástica, exaltar su memoria y rendirle homenaje”¹³; este concurso representó el pináculo de las acciones desarrolladas por el gobierno para encontrar una imagen histórica del cacique indígena

¿Por qué doscientos años después de su gesta recién se valoró a Túpac Amaru?, ¿Alguna vez fue motivo de interés para los artistas antes de Velasco? Además ¿qué significa que sucesivos gobiernos de muy distinta ideología conserven su imagen en lugar destacado de Palacio de Gobierno por más de 30 años? Por último ¿qué connotación en la plástica nacional tuvieron los concursos de pintura y escultura que sobre su imagen convocó el Gobierno de Velasco Alvarado?; estas son algunas preguntas que nos proponemos dilucidar.

Desde un punto de vista sociológico otra de las interrogantes que nos interesa contestar está referida a cómo una poderosa maquinaria estatal logró aglutinar a los artistas en torno a una figura histórica permitiendo y auspiciando la creación de obras de arte plástico bajo este requerimiento.

La principal hipótesis del presente estudio es demostrar la manera cómo la imagen de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru fue resaltada hasta convertirse primero en mito revolucionario y en símbolo después, y cuál fue el rol de los artistas en ese propósito.

La fuerza y utilidad plástica a fines de los años 60, de este curaca indígena, fue tomado como símbolo del cambio radical de estructuras socio políticas que se estaba llevando a cabo y de otro lado, fue la excusa histórica para tomar las armas y conducir el cambio social. Es importante destacar esto último pues ningún grupo político tradicional, ni actual ni del pasado, considera a Túpac Amaru entre sus figuras egregias ni mucho menos como un ejemplo a seguir.

¹³ RM 2273-70-ED, Bases del concurso de pintura, 10 setiembre de 1970

Esta imagen de Túpac Amaru y su significado simbólico será asimilada primero a nivel nacional pero luego traspasará fronteras volviéndose un referente continental.

OBJETIVOS

El estudio se circunscribirá a la nación peruana, concretamente al periodo 1968 a 1975, tiempo que coincide con el gobierno del general Juan Velasco Alvarado.

En síntesis podemos indicar que los objetivos de este trabajo serán analizar la primera imagen gráfica de Túpac Amaru realizada en 1969 por el artista Jesús Ruiz Durand, sus características formales, su masiva utilización e influencia en el imaginario colectivo, así como los sucesivos intentos oficiales de representarlo a través de la pintura.

Asimismo analizaremos el concurso de pintura convocado en septiembre de 1970 que representa la cúspide de un momento histórico que reclamó la imagen “oficial” del nuevo héroe popular.¹⁴

Aquel concurso buscaba seleccionar de forma probable, la obra que sería expuesta en uno de los salones principales del Palacio de Gobierno, con la importante misión de ser la que revelaría la “imagen arquetípica” del mártir.

El cuadro ganador debía reemplazar al del conquistador del Perú: Francisco Pizarro, pintado por Daniel Hernández, y que permanecía en el salón que llevaba su nombre desde la década del 30.

El primer premio fue declarado desierto, pero se otorgaron cuatro menciones honrosas a otros tantos artistas. Estas cuatro obras serán analizadas también en sus aspectos formales y artísticos.

¹⁴ Aunque el gobierno militar convocó también a un concurso de escultura, debemos indicar que su idea no fue original pues ya en noviembre de 1956 el Congreso de aquel entonces aprobó dicho proyecto y durante el gobierno de Belaúnde, el 26 de enero de 1966, se promulgó la ley 15962 que declaró de necesidad y utilidad pública la creación de un monumento a Túpac Amaru en la Plaza de Armas de Cuzco. Para mayor información sobre este tema puede consultarse el libro *La Historia del Monumento a Túpac Amaru* de José Tamayo Herrera.



Luego del concurso, la medida del entonces gobernante de contar con una imagen diferente a las obras presentadas, incluso a las cuatro seleccionadas por el jurado, hizo que en contradicción, el cuadro que se colgó en la sede del Ejecutivo no fuera ninguno de los 98 presentados sino, el de Néstor Quiroz, un antiguo servidor en la sede del Ejecutivo con una habilidad autodidacta para el dibujo.

Al no encontrarse satisfecho con ninguna de las pinturas concursantes el mandatario encargó primero a Quiroz y dos años más tarde al capitán del ejército Mario Salazar Eyzaguire, los cuadros con la pretendida imagen histórica de Túpac Amaru. El cuadro de Salazar, de mejor técnica por cierto, permaneció en Palacio de Gobierno por cerca de 30 años, desde 1974 al 2003. Estas dos obras serán también estudiadas desde el punto de vista sociológico y artístico.

Previo al análisis de las obras nos situaremos en el contexto social del que también mostraremos el estado de las artes en el periodo de interés.

Reseñaremos asimismo, y sólo como referente para un mejor entendimiento de la permanencia de la imagen de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru, el cuadro del mismo prócer pintado por el artista peruano Armando Villegas, que desde el 28 de noviembre de 2003 se muestra en Palacio de Gobierno,



Fig. 1 La figura estilizada de Túpac Amaru, creada por el artista Jesús Ruiz Durand, presidió muchas de las reuniones sindicales tanto obreras como campesinas.



Acercas del contenido

El Capítulo I plantea las condiciones políticas y sociales que conformaron una superestructura social que devino en el golpe militar del general Juan Velasco Alvarado; asimismo se detalla la política cultural de este gobierno, así como la situación de las artes en el mismo periodo.

El Capítulo II está dedicado al personaje central de esta tesis con el fin de conocer quién era, acercarnos a su idiosincrasia y comprender las motivaciones de su levantamiento. Se ha creído conveniente mostrar, además, cómo el gobierno de Juan Velasco construyó el mito revolucionario.

También se analiza la imagen sintetizada, en estilo Pop Art, creada por Jesús Ruiz Durand, motivo de severa crítica por parte de personas contrarias al gobierno militar.

El Capítulo III analiza cómo los artistas concibieron y representaron a Túpac Amaru, evidenciándose en el concurso de pintura que organizó el gobierno militar en 1970 para “perpetuar la imagen plástica del mártir”; por ello en este mismo capítulo se analizan las cuatro obras que obtuvieron Mención Honrosa en dicho certamen.

El Capítulo IV comprende el estudio de los tres óleos de Túpac Amaru que se exhibieron en Palacio de Gobierno desde 1972, el primero de ellos pintado por Néstor Quiroz, el segundo realizado por el Mario Salazar Eyzaguirre, y el tercero del artista peruano Armando Villegas.

En el Capítulo V se concluye describiendo la situación actual de la imagen de Túpac Amaru: ya no representa el ideal revolucionario del Gobierno de Velasco, sin embargo, integra la memoria colectiva y como personaje histórico prevalece en Palacio de Gobierno.

En los anexos se incorpora una cronología a partir del 4 de junio de 1969 que muestra las principales acciones que desarrolló el gobierno militar buscando exaltar la imagen de Túpac Amaru.



Asimismo, se ha creído conveniente anexar el discurso de la Reforma Agraria, importante no sólo porque en su arenga final se menciona de manera oficial y por primera vez el nombre de Túpac Amaru, sino porque expresa la postura política de aquel gobierno y su interés en rescatar la conciencia social de los sectores campesinos y obreros que durante mucho tiempo estuvieron relegados de las decisiones de gobierno.



Fig.2 *Túpac Amaru* óleo de Milner Cajahuaringa pintado para el concurso convocado por el gobierno militar en setiembre de 1970.



CAPÍTULO I

EL PERÚ DE FINES DE LOS SESENTA

1.1 Situación político-social antes de Velasco

Los sesenta representaron un importante hito de la historia no sólo peruana sino latinoamericana y mundial. En latinoamérica las ciudades comenzaron a cobrar mayor importancia en desmedro del campo, y los movimientos de izquierda, de variada tendencia, tuvieron una mayor participación en la vida política llegando a organizar levantamientos y movimientos con amplios sectores populares que incluso tomaron las armas con el fin de llegar al poder. Les alentaba la victoriosa revolución de los guerrilleros cubanos quienes desde 1959, irradiaron su influjo rebelde hacia toda Latinoamérica.

En Lima y otras ciudades de la costa peruana de esos años, resultado de las migraciones y de la pobreza, surgieron las primeras barriadas que crecientemente fueron poblando y cercando la ciudad, y en la siguiente década tuvieron gran importancia en el desenvolvimiento social.

En el interior la realidad social no era mejor. En el Cuzco, concretamente en La Convención, se produjeron invasiones de tierras y enfrentamientos entre el campesinado y el ejército. En 1963 una naciente guerrilla marxista desarrolló en tres frentes: norte, centro y sur, con diversas acciones militares que tuvieron corta permanencia y que, aunque no tuvieron éxito, hicieron evidente el estado de abandono de los pueblos de la sierra y selva peruanas.

Las elecciones presidenciales de 1965 llevaron a Fernando Belaúnde al poder y con él la inclusión de un nuevo modelo económico en la sociedad, conocido como social progresismo, corriente ideológica apoyada internacionalmente por la Alianza para el Progreso, programa de ayuda social y económica sustentada por Estados Unidos.

Aunque este nuevo gobierno comenzó con una gran expectativa e ideal de cambio, con el devenir de los años terminó en una suerte de continuismo de los gobiernos anteriores



aunado a escándalos de cohecho, lo que a posteriori se utilizó para justificar el golpe militar de 1968.



Fig. 3 Arq. Fernando Belaunde Terry en una de sus reuniones de trabajo en el Salón Pizarro, denominado así por el óleo de Daniel Hernández que se muestra detrás de él.

1.2 Situación de las artes

Luego del triunfo del movimiento abstraccionista en la década del 50, antecedido por el famoso debate entre los intelectuales liderados por Luis Miró Quesada, Fernando de Szyszlo, Sebastián Salazar Bondy, entre otros, y agotada la veta del Indigenismo, el Perú y muchos de sus artistas se alienaron con las vanguardias internacionales, aunque con varios años de atraso por cierto, dando con ello paso a una despersonalización y despropósito en el arte peruano. Un hecho sintomático refleja el dramático cambio: en 1943 José Sabogal, pionero y propulsor del indigenismo, se retiró de la Dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes y Ricardo Grau, el principal exponente del arte abstracto, la asumió en 1945.

Sin embargo, a nivel interno y externo sucedieron otros hechos que pusieron en duda la validez de los postulados de las metrópolis artísticas. La toma del poder de Fidel Castro en Cuba y la influencia de la ideología marxista en casi toda Latinoamérica desencadenó una serie de movimientos guerrilleros de similar corte, guiados por una



clase de dirigentes e intelectuales entre los que se encontraban literatos y artistas plásticos.

En ese contexto, el estado del arte desde los sesentas, tomando como referencia el catálogo *La Generación del 68* de Alfonso Castrillón, se puede clasificar en tres grandes procesos: el primero, la búsqueda de integración con las grandes urbes artísticas mundiales, corresponde a este grupo los artistas que asimilan los movimientos en boga: el Pop y Op Art: Luis Arias Vera, Carlos Gonzales, Jesús Ruiz Durand (fig 4), Luis Zevallos, el Filo Duro (José Tang, Regina Aprijaskis y Eduardo Moll); el Surrealismo que llega tarde al Perú (Carlos Revilla, Tilsa Tsuchiya, Gerardo Chávez y Alberto Quintanilla); la Figuración de nuevo tipo (José Tola, Luis Palao, Bill Caro, Luz Negib) y el arte abstracto de signos peruanos (Fernando de Szyszlo, Miguel Nieri).



Fig. 4 Jesús Ruiz Durand: Detalle del afiche para su segunda exposición individual, Lima 1968

El segundo proceso es aquél que muestra a los artistas comprometidos con su medio y permeables a la escena política: Alfredo Ruiz Rosas, Francisco Espinoza Dueñas, Milner Cajahuaringa y Víctor Delfín.

El último de los procesos se refiere a la permanencia y consolidación del estilo individual, donde se encuentran varios de los más notables y reconocidos artistas peruanos (Tilsa Tsuchiya, Gerardo Chávez, Fernando de Szyszlo, Carlos Revilla, Alberto Quintanilla, entre otros) a quienes no parece afectar la efervescencia política ni la movilización social, continuando sin mayor interferencia su propio desarrollo personal.



En el mismo camino individual, libre de interferencias político-sociales, se encuentra Víctor Humareda que siguió pintando sus famosos arlequines y pierrots, y Carlos Aitor Castillo quien por esos años plasmó en *Apolo XI* una individual en homenaje a la llegada del hombre a la Luna.

Este desarrollo personal de los artistas tiene perfecta lógica pues por su propia naturaleza el artista contemporáneo busca diferenciarse de los demás y lograr reconocimiento por su originalidad.

En escultura la mayoría de artistas continuó con la expresión abstracta, tendencia imperante desde la década del 50; sus principales exponentes: Susana Roselló, Alberto Guzmán, César Campos y Lika Mutal prosiguieron en su propia y particular búsqueda del volumen.

El amplio espectro de estos tres sectores de la pintura peruana de los sesentas encuentra alegato en la presencia intensa a nivel internacional de los llamados *neos* y *retros*, que aunque con retraso llegaron al Perú.



Fig. 5 Tilsa Tsuchiya, dibujo a tinta, 1974

Todo este proceso de exploración y surgimiento incipiente de diferentes vanguardias se quebró con el golpe y gobierno militares. Juan Acha brinda también un enfoque de lo



que ocurrió en la plástica peruana con la llegada de los militares al gobierno: “Con la aparición del proyecto de desarrollo del Gobierno Militar en 1968 quedaron cortadas de raíz, al menos por un tiempo, las bases sociales del movimiento que la crítica llamó “la vanguardia”¹⁵. De otro lado Mirko Lauer clarifica la nueva realidad de las artes ante el avance del creciente movimiento popular asistido y apoyado por los militares:

“El nacionalismo militar impone a la modernidad los límites de su ideología: es el localismo que vuelve a convertirse en una tendencia de creciente fuerza dentro del mercado, pero esta vez sin el signo vanguardista que tuvo en los años 20, sino con un signo claramente conservador. Frente a esto el Pop y las otras tendencias no solo pasan a carecer de una genuina sustentación social,....sino pasan a carecer de validez ideológica”¹⁶.

Los años en que el general Juan Velasco Alvarado gobernó fueron de gran represión hacia los medios de comunicación, los partidos políticos y otras organizaciones sociales no simpatizantes con el régimen, esta censura abarcó también las manifestaciones culturales foráneas so pretexto de revalorar las propias; en cierta medida se vivió un enclaustramiento cultural aunado a otro económico dado que las importaciones de bienes y alimentos se limitaron en gran medida.

Fue una época de temores, pero también de fiestas y movilizaciones populares auspiciadas por el gobierno, así como del despertar político y cultural de amplios sectores sociales antes marginados. No puede decirse que se tratase de una dictadura violenta y represiva, como si lo fueron las que luego se instalaron en Chile y en Argentina. La de Velasco, sin ser una época de bonanza económica sino más bien de una pobreza repartida, fue una época de relativa tranquilidad a nivel social.

En esta quietud el artista no tuvo de qué asombrarse, protestar ni acongojarse. El 1er Salón de las Artes Plásticas organizado por la reciente formada Asociación Peruana de Artistas Plásticos¹⁷ en el Museo de Arte de Lima en 1973, fue un reflejo de ello; las numerosas obras presentadas por más de cien artistas de las especialidades Pintura,

¹⁵ Acha, Juan; *La Vanguardia pictórica en el Perú*, Lima: Catálogo de muestra en UNMSM, 1968, p.

¹⁶ Lauer, Mirko; *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima: Mosca Azul Editores, 1976, p. 168.

¹⁷ La ASPAP fue fundada a principios de 1973 en la Galería de Arte Trapecio, siendo su primer Secretario General el pintor Francisco Abril de Vivero, conformándola otros conspicuos profesores de la Escuela de Bellas Artes de Lima.

Escultura, Grabado y Dibujo reflejaron el estado de las artes en el Perú. El catálogo de esta actividad muestra el desarrollo autónomo de los artistas en búsqueda de su estilo personal, pero sin salirse de la temática tradicional vigente en esos años. No se visualiza tampoco ninguna influencia de la llamada "revolución" imperante, a pesar de que para esos años el régimen se encontraba ya consolidado. La presencia en esta exposición de tres cuadros de Túpac Amaru presentados al concurso de 1971 es tan sólo una anécdota pues no se muestra ninguna otra obra que pudiera reflejar una influencia, tributo o rechazo hacia el proceso político que vivía el país. El proceso social del periodo 1968-1975, aunque polémico y trascendente, no impactó en los artistas como sucedió años más tarde con el cruento periodo del terrorismo de Sendero Luminoso, el cual sí animó a muchos de ellos a expresar en su punto de vista sobre la violencia y el desgarró social y económico que dicho movimiento subversivo causó.

De las artes, es la Arquitectura la que logró mayor impacto visual durante en el gobierno militar. Prueba de ello es la construcción, en el estilo brutalista¹⁸, de una serie de edificios para distintos estamentos del estado. La uniformidad en el lenguaje arquitectónico aunado a la elocuencia y búsqueda de notoriedad dieron como resultado la identificación de estas construcciones con el gobierno militar.

Estas obras ocuparon lugares destacados en el paisaje urbano de Lima y su monumentalidad contribuyó a la imagen de fortaleza del régimen. En este estilo fueron construidos las sedes de los Ministerios del Interior, de Guerra, y de Pesquería de los arquitectos Miguel Rodrigo Mazuré, Miguel Cruchaga y Emilio Soyer (hoy Museo de la Nación); asimismo el Banco de la Vivienda proyecto de los Arqs Juan Gunther y Mario Seminario, Banco Minero del Perú, la sede de Petróleos del Perú de Walter Weberhofer y Daniel Arana, y el Centro Cívico de Lima, imponente complejo de 34 pisos (más de 100 metros de altura) que a la fecha constituye el edificio más alto del Perú.

¹⁸ Se conoce como estilo "brutalista" (*brutalism* en inglés) a los edificios construidos con pulcritud de formas rectas, sin mayor ornamento, y que utilizaron el concreto expuesto en sus fachadas. Tiene su origen en las obras desarrolladas por Le Corbusier y Mies van der Rohe en los décadas de 1950 a 1970.



Fig. 6 Edificio de la empresa estatal Petróleos del Perú

Algunos de ellos edificios despiertan interés por su majestuosidad, volumetría y grandilocuencia. La sede el Ministerio de Guerra, conocido como “el pentagonito”, domina el paisaje de su entorno y asombra, quizás hasta amedrenta, a sus visitantes por los grandes volúmenes en voladizo que tiene en sus pisos superiores; lo mismo ocurre con el Ministerio de Pesquería, hito urbano de gran presencia.

La mayoría de estas construcciones se desarrollaron en grandes extensiones de terreno, así el complejo del Ministerio de Guerra ocupa más de 30 hectáreas, lo que acrecienta su presencia; la sede de la empresa estatal Petróleos del Perú (fig. 6) y del otrora Ministerio de Pesquería también se erigieron en generosas superficies de terreno

Como no podía ser de otra manera, también se construyó una sede institucional para la Sociedad Agraria de Interés Social (SAIS) Túpac Amaru en el distrito de Santa Catalina, proyecto del Arq. Luis Tapia García; hasta hoy existente aunque sin ningún símbolo ni identificación visible externa.

Debemos indicar sin embargo que lo construido constituyó tan sólo una parte de las pretensiones constructivas del régimen; efectivamente la lista de edificios institucionales que se quedaron en proyecto sumaban otros importantes¹⁹, tales como:

¹⁹ Para mayor referencia puede consultarse la publicación del Colegio de Arquitectos *Concursos de proyectos de arquitectura para obras públicas y privadas 1969-1975*.

- Complejo administrativo del sector Agrario, que se erigiría en el distrito de La Molina sobre un terreno de 869,000 mt²; de los arquitectos Arana-Orrego-Torres. Este proyecto hubiera sido el más grande de todos los que hubiera construido el gobierno militar.
- Complejo del sector Vivienda, proyectado en un terreno de 135,000 mt² en el distrito de San Borja, de los Arqts. Ricardo Gonzales, Eduardo Orrego y Luis Huarcaya.
- Complejo administrativo del primer ministro, en 96,018 mt² frente a la vía expresa cruce con la Av. Javier Prado, en lo que hoy es la sede del banco INTERBANK. El primer premio fue declarado desierto.
- Ministerio de Relaciones Exteriores; proyecto ganado por Jorge Paez y Jacques Crouse Dalmau.
- SAIS Pachacutec; del Arq. Fernando Correa Miller.

Es importante hacer notar que estas obras fueron desarrolladas por distintas sociedades de arquitectos pero coincidentes en la estilística del brutalismo; con ello la arquitectura gubernamental se volvió otro vehículo de propaganda.

Sin embargo, a pesar de su gran impacto visual, valor de propaganda y mensaje en el inconsciente colectivo, la Arquitectura no es una arte que logre agitar masas como si lo puede ser la música o las artes gráficas, en tanto pueden llegar a un mayor público.

En música también se convocaron varios concursos para composiciones celebrativas, siendo la más conocida la *Sinfonía Junín y Ayacucho* de Enrique Iturriaga, realizada en 1974. Asimismo se compusieron varias marchas militares con pretendidas tonalidades andinas, así como el himno a la revolución de corte heroico que cantaba el nombre de Velasco, difundido innumerables veces en radio y televisión.

Por último, es importante mencionar que en estos años el comercio de obras de arte tuvo un inusitado auge, exteriorizado en la apertura de un mayor número de galerías. Este fuerte crecimiento al parecer encuentra justificación en las limitaciones impuestas por el gobierno a la salida de moneda extranjera del país, lo que suscitó que los empresarios encontraran en las obras de arte un nuevo modo de ahorro e inversión.



1.3 Política cultural del Gobierno de Velasco Alvarado

En la historia del Perú republicano sólo se encuentran dos gobiernos en los que el arte ha tenido una importante presencia en el desarrollo de la sociedad, aunque en ninguno de los dos esta actividad haya sido considerada programática.

El primero de ellos corresponde al gobierno de Augusto B. Leguía que, a propósito de las efemérides del centenario de la República, y gracias a una efímera bonanza económica, llevó a cabo una serie de obras públicas donde la escultura y la arquitectura tuvieron importante participación. Leguía llamó a su gobierno la “Patria Nueva”.

El segundo corresponde al del Gral. Juan Velasco Alvarado, en el que se impulsaron diferentes actividades vinculadas directa o indirecta a la actividad artística. arquitectura, pintura, escultura, música, artes gráficas, danza y teatro fueron utilizados por el gobierno para producir signos distintivos de su gestión a la que Velasco solía llamar la “Segunda Independencia”.

Constitucional el gobierno de Augusto B. Leguía y de facto el de Velasco Alvarado, las diferencias de acceso al poder no importan si las coincidencias entre ambos gobiernos estuvieron en su afán de revertir de manera radical la estructura socio económica del país. Coincidencia que también comprende la creencia, de ambos líderes, de estar llevando a cabo un verdadero proceso de cambio en beneficio de los sectores mayoritarios y relegados de un país con bases caducas e injustas. El hecho de que la ideología gubernamental plantee una “Patria Nueva” o una “Segunda Independencia”, significó que el aparato estatal se movilizó hacia el ideal de cambio en todos los aspectos de la vida económica, social y cultural.

Antes de exponer los objetivos y acciones que el gobierno militar implementó desde octubre de 1968 es necesario definir los conceptos de “cultura” y “política cultural”.

Un concepto que nos parece más pertinente pues considera al medio en el cual se desenvuelve el ser humano es el expresado por Augusto Salazar Bondy en su libro *Entre Escila y Caribdis*:



"Entiendo la palabra "Cultura" en el sentido neutra de la antropología como el nombre de un sistema de valores, símbolos y actitudes con que un grupo humano responde a las sollicitaciones y conflictos que provienen del mundo y la existencia (...) Correlativamente aplico el termino "culto" al individuo que ha asimilado en mayor o menor medida dicho sistema y actúa conforme a él"²⁰.

Respecto al mismo concepto, la UNESCO aprobó en la Conferencia mundial sobre Políticas Culturales desarrollada en México en agosto de 1982 una definición de cultura aceptada consensualmente:

"En su sentido más amplio la cultura puede entenderse como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social. Ello engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, tradiciones y las creencias"²¹.

De lo indicado en la misma conferencia se destaca que una política cultural sería las acciones por las cuales se protegen, estimulan y enriquecen la identidad y el patrimonio cultural de cada pueblo, estableciendo el más absoluto respeto y aprecio por las minorías culturales y por las otras culturas del mundo²².

En nuestro medio, Jorge Cornejo Polar ha expresado que el significado de política cultural:

"se aplica solamente a un conjunto orgánico de definiciones que un Estado –a través del gobierno que esté en funciones en un determinado momento- acuerda y que deben abarcar fines (a largo plazo), objetivos (a mediano y corto plazo) y medios adecuados para el logro de unos y otros. Y todo ello debe estar dirigido hacia la promoción del desarrollo cultural y debe ser explícito, es decir constar en leyes o decretos, en planes de gobierno o planes de desarrollo"²³.

Un hecho posterior que tendría capital importancia en el desarrollo cultural del país fue el establecimiento de la Casa de la Cultura en el gobierno militar de Armando Pérez Godoy (julio 1962 a marzo 1963).

²⁰ Salazar Bondy, Augusto; *Entre Escila y Caribdis*, Lima.

²¹ UNESCO, *Conferencia mundial Políticas Culturales*, 1982

²² Declaración de México sobre Políticas Culturales, Unesco, México, 6 de agosto de 1982.

²³ Cornejo Polar, Jorge; *Políticas culturales y políticas de comunicación en el Perú (1895-1990)*,

El mismo organismo, ya en el gobierno de Fernando Belaúnde Ferry, lo dirigió José María Arguedas quien creó una Casa de la Cultura en cada departamento del país. Sus principales funciones fueron la de orientar, fomentar y difundir la cultura en sus múltiples expresiones extraescolares en el territorio de la República.

En el gobierno militar las primeras expresiones del interés por intervenir en la cultura estuvieron señaladas en el documento programático elaborado previo al golpe de Estado: el Plan Inca, que expresaba:

“la Revolución de la Fuerza Armada llevará a cabo un proceso de transformación de las estructuras económicas, sociales, políticas y culturales con el fin de lograr una nueva sociedad en la que el hombre y la mujer peruana vivan con libertades y justicia”.

Sin embargo, aunque desde el inicio se mostraba el ansia del gobierno por el tema de la cultura no es sino hasta 1971 con el Plan de Desarrollo a Mediano Plazo²⁴ que se crea el Instituto Nacional de Cultura (INC) y se clarifica y viabiliza la forma de dirigir e intervenir en los procesos culturales.

El Plan de Desarrollo a mediano plazo (1971-1975) mencionaba como primer propósito permanente del desarrollo nacional:

“la conformación de una sociedad más justa, sin privilegios, exenta de marginación y discriminación económica, social, política o cultural, que brinde crecientes posibilidades para conseguir el pleno e integral desarrollo de las capacidades humanas y el afianzamiento de una auténtica cultura nacional”.

Asimismo, la ley que funda el Instituto Nacional de Cultura, DL 18799, publicada en el diario *El Peruano* el 9 de marzo de 1971, indicaba la finalidad de este organismo, concordante con el compromiso del gobierno de: “proponer y ejecutar la política cultural del Estado; realizar extensión educativa; proteger, conservar y poner en valor el patrimonio monumental y cultural de la Nación y ofrecer educación artística”.

Un mayor detalle de los alcances de este organismo se encuentran en sus fines:

²⁴ Cornejo Polar, Jorge; *Estado y Cultura en el Perú Republicano*.

- a) Promover y difundir de acuerdo a la política del Estado, todas las formas y expresiones culturales que constituyen patrimonio del hombre, especialmente aquellas que contribuyan a la afirmación de los valores nacionales.
- b) Fomentar la integración de la cultura peruana en base al respeto de los rasgos diferenciales de sus manifestaciones culturales regionales.
- c) Democratizar la cultura social, y
- d) Favorecer el pleno desenvolvimiento de la capacidad creativa y crítica del hombre peruano.

Los postulados y fines de estas instituciones se orientaban a rescatar e integrar a la vida cultural del país a amplios sectores postergados que representaban la multiculturalidad peruana. Recuérdese además que el voto de los analfabetos no estuvo considerado antes del gobierno militar, por ello el 20% de la población peruana estaba, de hecho, marginada del acontecer político.

En el discurso de Velasco proplado en el Cuzco en setiembre de 1971, se trasluce el propósito de revalorar al indígena y devolverle su autoestima:

“Actúen, por eso campesinos, con plena libertad. Ustedes no son inferiores a ningún otro peruano. Ustedes son los dueños de la tierra. Ustedes hoy empiezan a ser hombres libres (...) Porque estamos construyendo el futuro del Perú, labrando el porvenir de nuestros hijos y devolviendo a nuestro pueblo su sentido de orgullo nacional, su dignidad, su fe en sí mismo, la certeza de que es capaz de ser el conductor de su destino”²⁵.

De otro lado, algunos artistas se identificaron con el ideario de la Revolución, pero su labor no fue a través de medios independientes, sino de las instituciones gubernamentales, como el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social, SINAMOS²⁶ donde elaboraron la gran maquinaria publicitaria montada con el propósito de apoyar al nuevo régimen. El gobierno militar, en sus primeros años, no generó otros espacios que permitiera integrar a otros artistas interesados en apoyarlo.

²⁵ Discurso de Juan Velasco, Cuzco, julio de 1971. *Causachum Revolución*. Lima, octubre de 1971.

²⁶ Organismo político creado por el gobierno militar el 24 de junio de 1971. Buscaba organizar y dirigir la participación del pueblo contando con una estructura corporativa nacional, regional, zonal y local. Su propio nombre “SIN AMOS” refería, de un lado al carácter antilatifundista del gobierno, y a una organización autónoma con reporte sólo al Presidente de la República.

Varios artistas, principalmente gráficos se plegaron al régimen para colaborar con la labor de propaganda, entre ellos: Jesús Ruiz Durand, José Bracamonte Vera, Carlos Gonzales y Emilio Hernández Saavedra.

Aunque en la estructura del SINAMOS se mencionaba la creación de, entre otras, el área de Organizaciones Culturales y Profesionales, recién en 1972 se realizó el primer festival de arte INKARI²⁷ que buscaba mostrar, sin distinciones de ninguna clase, el producto artístico de los sectores populares. En estos festivales se presentaba pintura, escultura, canto, danza, entre otras manifestaciones artísticas, organizado por el SINAMOS. En julio de 1972 se había realizado un primer Festival de Arte, denominado CONTACTA 72 que fue promovido por el artista suizo Francisco Mariotti, a su vez convocado por el Dr. Alfonso Castrillón. Mariotti fue también responsable de CONTACTA 79 que sería la semilla del trascendente grupo Huayco.

Este primer festival fue auspiciado por el SINAMOS como se ve en uno de los afiches diseñado por José Bracamonte Vera (fig. 7), que muestra la influencia Op Art y Pop Art de aquellos años, traducida también en los afiches de la Reforma Agraria.

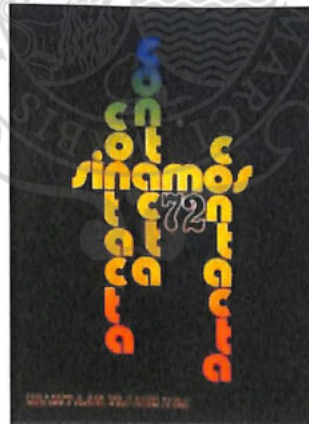


Fig. 7 Afiche de convocatoria al CONTACTA 72.
Obra de José Bracamonte

Estos festivales y los concursos de pintura, escultura, arquitectura y otros referidos a espacios públicos, fueron lugares donde los artistas pudieron expresar sus ideas y

²⁷ INKARI o INKARRI, la palabra surge de la contracción de las palabras INKA y REY en alusión al Inca y al Rey de España. INKARRI es un mito difundido en todo el ande peruano al parecer desde el siglo XVIII. Narra la lucha entre los dos personajes, la muerte y desmenbramiento del Inca, el entierro de sus miembros en distintos puntos del Tawantinsuyo y de su cabeza en Cuzco, la cual restablecerá el cuerpo para luego renacer y expulsar a los españoles. El desmenbramiento también alude a Túpac Amaru II.

propuestas, algunas alejadas de su medio y otras cercanas al régimen, evidenciando la influencia de éste sobre el quehacer artístico.

De otro lado, la responsabilidad impuesta por el gobierno a las televisoras para que produzcan e incluyan programas que muestren las diversas manifestaciones culturales de las distintas nacionalidades existentes en el Perú hizo que se revelara un mundo poco conocido para un gran sector de los peruanos. Programas dedicados a las danzas, artesanías, fiestas costumbristas y otras manifestaciones folklóricas valoraron el quehacer cultural de los pueblos del Perú.

Hacia el final del periodo, materia del presente estudio, también se dio un hecho particularmente singular; en 1975 se otorgó el Premio Nacional de Cultura al retablista ayacuchano Joaquín López Antay (1897-1981), hecho que provocó muchas críticas entre los artistas “clásicos”. Los miembros del jurado: Cristina Gálvez, Leslie Lee, Carlos Bernasconi, Juan Gunther y Alfonso Castrillón fundamentaron su dictamen indicando que:

“La dirigencia cultural en nuestro país ha subestimado la validez de las formas expresivas populares, ocasionando como resultado la creación de dos niveles propios de un esquema de cultura dominada. Este esquema es un reflejo indudable de la marcada división de clases: el arte culto y el arte popular, la preponderancia prestigiosa del primero sobre el segundo.

El reconocimiento de las dotes creativas de nuestro hombre indígena, el estudio del arte popular, la validez que otorgamos a sus formas culturales coherentes, hacen hoy insostenibles estos niveles tradicionales.

Finalmente la comisión cree conveniente que, como todo dictamen entraña un pronunciamiento político, además de las razones técnicas expuestas se impone, dada la coyuntura política que vive nuestro país, premiar una forma de expresión representativa que refuerce las conquistas de nuestro campesinado”²⁸.

Ante este reconocimiento a un artesano, el gremio de artistas de la ASPAP (Asociación Peruana de Artistas Plásticos) expresaron su “radical discrepancia” por el fallo argumentando que se había dejado de lado a artistas “que han cumplido un papel destacado en la cultura de nuestro país a lo largo de vidas enteramente dedicadas a obras

²⁸ Fundamentación para el dictamen por mayoría simple a favor del artista Joaquín López Antay, Revista *U-Topicos*, Año 1, N° 1, octubre 1982.

creativas de gran significación”; el comunicado concluía y tildaba de irresponsable y demagógicos a los miembros del jurado por “tan desacertado fallo”. No viene al caso en este estudio refutar los argumentos de uno u otro punto de vista, pero es claro que dicha contienda representó el choque de una corriente popular que, apoyada por el Estado, penetró en nuestro quehacer cultural, hasta ese entonces elitista, para rescatar y valorar la rica expresividad plástica de nuestro pueblo.

Desde otro punto de vista la polémica que desató el otorgamiento del premio a Joaquín López Antay significó el enfrentamiento de las teorías esteticistas e internalistas, aquellas que valoran a la obra de arte *per se*, frente a los que reclaman explicaciones y alegato sociales del fenómeno artístico, tal cual lo explica la Sociología del Arte.

Conforme lo indica el historiador Alfonso Castrillón Vizcarra, uno de los miembros del jurado, “se trató de poner a la misma altura y en el mismo grado de evidencia dentro de la Historia del Arte Peruano, el arte popular y el mal llamado arte culto²⁹”; y “fue una designación política, en el mejor sentido de la palabra, pero nunca demagógica”³⁰.



Fig.8 Joaquín López Antay trabajando en una de sus creaciones.

Como señalamos antes, no parece haber habido mayor influencia de la retórica oficialista en los artistas -al menos en el periodo 1968-1975-, sin embargo, todas las acciones desarrolladas en el campo socio cultural propiciaron el despertar de diferentes

²⁹ Castrillón Vizcarra, Alfonso; *Generación del 68, entre la agonía y la fiesta*, ICPNA, Lima, 2003, p. 28.

³⁰ Revista *U-Topicos*, Lima, Año 1, N° 1, Octubre 1982, p 6.

vanguardias artísticas que se manifestaron a fines de los setenta, cuando ya el régimen se encontraba en su fase terminal, y a principios de los ochenta.

Gustavo Buntinx ha expresado con claridad lo que significó años más tarde la herencia del gobierno de Velasco Alvarado en el devenir de las artes:

“En la propia dimensión de su fracaso, sin embargo, en la constatación empírica de sus límites históricos, el velasquismo legó una herencia de radicalismos imprecisos expresada en los siguientes años por un replanteamiento importante de ideologías y prácticas al que no fue ajeno un nuevo filo en el arte peruano.

Para resumirlo todo en una abusiva frase: es recién con el arribo del velasquismo que el vanguardismo de los setenta pudo intentar corporeizarse como *vanguardia*, aunque interesantemente empezó justo entonces a desligarse del término, desplazando su sistema de autovaloración del artístico al social”.³¹



³¹ Buntinx, Gustavo; EPS HUAYCO, p. 25.



CAPÍTULO II

TÚPAC AMARU, UN PERSONAJE SIMBÓLICO

2.1 ¿Quién y cómo era Túpac Amaru?

José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru II, nacido en Tinta en 1740, era un directo, descendiente del último Inca de Vilcabamba llamado también Túpac Amaru, quien a su vez era hijo de Manco Inca. Túpac Amaru fue el segundo de los tres hijos de Manco Inca, y aunque todos ellos asumieron la máxima jerarquía en su oportunidad, Túpac Amaru lo fue al último, luego de la muerte de sus hermanos Sairi Túpac y Titu Cusi Yupanqui.

Túpac Amaru heredó el encono de los españoles producto de los ataques a los mercaderes que realizara su hermano Titu Cusi Yupanqui y fue apresado y decapitado bajo el gobierno del Virrey Toledo en 1572.

Una de las hijas de Túpac Amaru llamada Juana Pilcohuaco se casó con Diego Felipe Condorcanqui quienes a su vez procrearon a Blas Condorcanqui el cual procreó a Sebastián Condorcanqui y éste a Miguel Condorcanqui quien se casó con Rosa Noguera, padres de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru II.

José Gabriel se casó con Micaela Bastidas Puyucahua india por parte de madre pero mulata por el padre. Este detalle es importante, pues ya en plena rebelión uno de sus primeros edictos buscaba acercar a su lucha a los indígenas, mestizos y mulatos.

Tupac Amaru II tenía, como dice Juan José Vega, tres importantes características: aristócrata imperial, empresario andino y curaca aldeano³²; éstas resumen las tres facetas de este legendario personaje.

Era miembro de la realeza incaica que perduraba aún en el siglo XVIII y de la que él se sentía orgulloso tanto así que en ocasiones especiales solía ataviarse con una rica

³² Vega, Juan José; *Túpac Amaru*, p. 11.



indumentaria de estilo indígena en la que el uncu³³ adornado de tokapus era la prenda más característica. Así mismo solía llevar el Inti o emblema del sol colgando del cuello a la altura del pecho; también usaba la mascaipacha³⁴, así como otros adornos distintivos del ajuar real incaico. Se dedicaba al transporte de mercadería entre las distintas provincias del Virreinato del Perú y el de La Plata, contando para ello con gran número de mulas y caballos. Esta actividad le permitió tener conocimiento de la condición de miseria en la que vivía la población indígena en diversas comarcas de los países, producto del usufructo y maltrato de los corregidores. Aunque debió alejarse de su terruño en muchas ocasiones ello no impidió que ejerciera su naturaleza de curaca en las comarcas de Pampamarca, Tungasuca y Surimana donde no solo era respetado sino admirado por su sentido humanitario y social, tanto que no sólo en el Cuzco se le conocía y hablaban de él sino que su influencia llegaba hasta otras localidades del virreinato peruano.

Su interés por ser reconocido como gobernante sucesor del Tawantinsuyo era tanto que viajó a Lima a reclamar el título de Inca al que creía tener derecho, pero éste no era un título nobiliario que podía otorgarle el Rey de España, por lo que no tuvo éxito en dicha gestión. Este viaje habría servido, sin embargo, para tomar contacto con criollos **ilustrados que compartían su punto de vista acerca de los abusos hacia los indígenas, negros y hasta criollos.**

De regreso al Cuzco preparó la rebelión que estalló el 4 de noviembre de 1780 con el **apresamiento de cruel corregidor de Tinta, Antonio Juan de Arriaga y Gurbista**, al cual llevó a Tungasuca donde lo ahorcó el 10 de noviembre del mismo año. Después del ajusticiamiento se dio lectura, en español y en quechua, a sendos edictos donde se abolían los trabajos forzados, las mitas, se eliminaban las aduanas y la alcabala. Días después daría libertad a negros y esclavos; quemó también diversos obrajes donde se explotaban a los indígenas. Sus acciones significaron una clara opción anticolonial y separatista que, unida a su ascendencia incaica, lograron convencer a miles de indígenas

³³ Túnica incaica de forma rectangular con una abertura en la parte superior para la cabeza y aberturas a los costados para los brazos, normalmente era ornamentada con hileras de cuadrados pequeños y motivos abstractos llamados Tokapus

³⁴ Palabra quechua que refiere a la corona que ostentaban los Incas como símbolo de poder imperial. Consistía en una borla de lana fina con incrustaciones de oro.



que se trataba de volver a formas de estructura social que se remontaban a la época del Tawantinsuyo.

Sobrevinieron con notable rapidez una serie de levantamientos en otras provincias como Lampa, Carabaya y Juliaca. La cúspide de la rebelión en aquellos primeros días fue la victoria del ya formado ejército tupacamarista sobre el ejército realista de 1,500 hombres en Sangarara el 18 de noviembre. A la postre se trataría, sin éxito, de tomar la ciudad del Cuzco. Luego de muchas otras acciones de guerra y escaramuzas, cayó preso el 6 de abril de 1781.

Encarcelado fue sometido a diversos tormentos, incluso a quebrarle el brazo, con el fin de conseguir que delatara a sus aliados. El 18 de noviembre de 1781 y luego de cortarle la lengua, ataron sus extremidades a cuatro caballos con el fin de descuartizarlo, acción que no tuvo éxito por lo que el visitador José Antonio de Areche ordenó cortarle la cabeza. Antes de darle muerte ahorcaron a su hijo Hipólito, a su esposa Micaela Bastidas, a su tío Francisco y a su lugarteniente el negro Oblitas.

La rebelión de José Gabriel Túpac Amaru tuvo repercusiones continentales por lo que acciones armadas tuvieron lugar en la que es hoy Bolivia, Argentina, Chile. También en Quito y Colombia su rebelión recibió adhesiones desconociendo que José Gabriel Condorcanqui ya estaba muerto; sin embargo, su primo Diego Cristóbal Túpac Amaru continuó la lucha llegando a ocupar la ciudad de Puno y sitiar La Paz. Andrés Túpac Amaru tomó la ciudad de Sorata en la Bolivia actual. Otros Túpac Amaru: Túpac Catari y Miguel Túpac Amaru también comandaron diferentes huestes indígenas tomando diversas localidades. Túpac Catari y Diego Cristóbal Túpac Amaru fueron también hechos prisioneros y descuartizados. La rebelión terminó en octubre de 1783 con el envío a Lima de diversos prisioneros de la familia Túpac Amaru, hombres y mujeres quienes fueron enviados al destierro.

Aunque la rebelión obligó luego a los españoles a un mejor trato con lo indígenas, trajo también consecuencias culturales graves al prohibirse el uso de las prendas de origen incaico que usaba la nobleza indígena; también llegó a prohibirse el uso de los pututos³⁵

³⁵ Pututos: Son trompetas realizadas de conchas de caracoles marinos (strombus) que se hallan en las costas del Perú. Para tocarlos se perfora un pequeño orificio en uno de sus extremos alrededor del cual se

aduciendo su sonido extraño y lúgubre. Asimismo se obligó a entregar o deshacerse de todos las pinturas y retratos de los Incas que al parecer abundaban en las casas de los nativos; entre ellos se sabe que de varios retratos de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru los cuales fueron quemados o cubiertos por otras pinturas con lo cual se perdió, al parecer para siempre, el testimonio gráfico con su verdadera apariencia física. Consecuencia de esto último fue toda la discusión acerca de la imagen del cacique cuzqueño levantada en la década de 1970 motivo del presente estudio.

“Túpac Amaru es un héroe sin cara”, así comienza la pequeña obra del mismo nombre que Pablo Macera escribe a raíz del hallazgo, en julio de 1974, de un cuadro que muestra la Victoria de Sangarara en cuyo centro se veía la imagen de Túpac Amaru en un caballo blanco. Por la técnica el cuadro parece haber sido elaborado a fines del siglo XVIII o principios del XIX. Se encuentra en mal estado de conservación y el soporte había sido hecho sobre cuero seco de cabra con imprimante y fijador de compuestos naturales; narra en tres partes el conflicto, el primero del avance de las tropas, el segundo del ingreso a la plaza de Sangarara; y el tercero la batalla en sí. La figura de Túpac Amaru se muestra en el componente central, es decir la que corresponde al ingreso triunfante de las tropas rebeldes en la plaza principal de Sangarara.

Macera describe cómo se le muestra en dicha pintura:

“El artista lo vistió de rojo, con botones de oro, polainas altas, espuelas roncadoras, espada y armas de fuego. De cara oscura, con trenza larga, llevando ceremonialmente las riendas del caballo. Túpac Amaru era en la pintura a la vez un símbolo y un personaje real. Es un hombre concreto, de facciones más personales que todos los demás. Pero es también el Inca Rebelde en triunfo que vemos admirativamente de lejos y sólo de perfil”³⁶.

Desilusiona observar en la figura 10, que la imagen del rebelde es esquemática, cual si hubiera sido elaborada por un aficionado, por lo que nos parece un exceso el comentario

pone brea o cera de abeja. Los pututos se tocan para congregarse a la comunidad en momentos difíciles y para llamar a la realización de diversas actividades comunales (faena agrícola o limpiar acequias). Se suele escucharlos en las peregrinaciones al Señor de Qoylloriti. En Cuzco se tocan en Paucartambo y Pisac. *Sonidos de Viento y Percusión, Galería, CD Multimedia Instrumentos Musicales Tradicionales Andinos y Amazónicos.*

³⁶ Macera, Pablo; *Túpac Amaru*, p. 9.



de Macera quien afirmó que con este hallazgo se llenaba un vacío en cuanto a la apariencia física de Túpac Amaru.



Fig. 9 Supuesto retrato de Túpac Amaru descubierto por Pablo Macera

En cuanto a su apariencia física y vestimenta es la versión del teniente coronel español Pablo de Astete, quien lo apresó, la más difundida; esta descripción se incluye por primera vez en el libro *Travels in Perú and India* de Sir Clement Robert Markham escrito en 1862, posteriormente la misma descripción se incluye en el *Diccionario Histórico Bibliográfico del Perú* escrito por Manuel de Mendiburu en 1890, y en los textos escolares de Carlos Wiese³⁷ desde 1914:

“un hombre de cinco pies y ocho pulgadas de alto, delgado de cuerpo, con una fisonomía de indio: nariz aguileña, ojos vivos y negros, mas grandes que por lo general lo tienen los naturales. En sus maneras era caballero, y cortesano; se conducía con dignidad con sus superiores y con formalidad con sus aborígenes. Hablaba con perfección la lengua española y con gracia especial la quechua; vivía con lujo; y cuando viajaba siempre iba acompañado de muchos sirvientes del país, y algunas veces de un capellán. Cuando residía en el Cuzco, generalmente su traje

³⁷ Carlos Wiese Portocarrero nació en Tacna en 1859 y murió en Lima en 1945. En 1889 publicó *Lecciones de geografía del Perú*, y al año siguiente *Primer libro de geografía*. Su primer libro acerca de la historia del Perú data de 1909 cuando publicó *Apuntes de historia crítica del Perú, época colonial*. Fue el primer peruano en escribir la historia completa de su país.

consistía de casaca, pantalones cortos de terciopelo negro, que estaba entonces de moda, medias de seda, hebillas de oro en las rodillas y en los zapatos, sombrero español de castor, que entonces valían veinticuatro pesos, camisa bordada y chaleco de tizú de oro, de un valor de setenta a ochenta pesos. Usaba el pelo largo y enrizado hasta la cintura. Era muy estimado por todas las clases de la sociedad”.³⁸

Posteriormente, en 1970, Carlos Daniel Valcárcel en su libro *El retrato de Túpac Amaru*, hace una nueva descripción basado en la descripción de trece testigos de la época, entre ellos también Pablo de Astete:

“Era Túpac Amaru hombre más bien alto, grueso pero con proporción muy regular, ojos negrísimo, penetrantes y mayores que de ordinario entre los naturales, nariz aguileña, barba saliente de obstinado, usaba el pelo largo –signo distintivo de la nobleza autóctona- y la piel muy clara para indio pero oscura para un peninsular”³⁹.

En el mismo texto Valcárcel describe cómo habría vestido el curaca rebelde:

“En el vestir mostraba elegancia y pulcro esmero, menciones circunstanciales señalan que vivía con mucha comodidad. Se le describe usando calzón corto, camisa bordada, chaleco hilado de oro tejido, casaca, medias de seda blancas y zapatos que lucían grandes hebillas de oro. Sobre el vestido europeo se ponía el uncu autóctono de lana finísima, exhibiendo bordados de oro en fondo morado y las armas del escudo de sus antecesores. En los hombros partían dos hondas tejidas en seda, entrecruzadas en forma de banda, llevando otra que le envolvía la cintura. Completaba su indumentaria de elegante de la época, despertando la suspicacia de peninsulares y criollos, un circunstancial sombrero de tres picos con pluma al costado y en la copa una pequeña cruz de paja o Chiligua”⁴⁰.

Juan José Vega también da a conocer otros testimonios de gran validez, el primero nada menos que del Visitador José Antonio Areche, quien fue su ajusticiador “...su espíritu de naturaleza muy robusta y de una serenidad imponderable,(...) concordaba su exterior con tan elevada jerarquía espiritual”⁴¹; el segundo relato proviene de un testigo de la época el cual refiere que sus más encarnizados enemigos le reconocieron “majestad en el semblante y que (...) “en sus maneras era un caballero, era cortesano”⁴².

³⁸ Mendiburu, Manuel de, *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*, p. 32

³⁹ Valcárcel, Carlos Daniel. *El retrato de Túpac Amaru*, p. 76.

⁴⁰ *Ibid*, p. 78.

⁴¹ Vega Bello, Juan José. *Tupac Amaru*, p. 5.

⁴² *Idem*.



2.2 Inicio de la valoración del cacique en el Gobierno de Velasco

“Túpac Amaru ha tenido condición de paria en la historia oficial y cívica del Perú; ahora se empieza a rescatarlo pero aún permanece arrinconado en unas cuantas líneas en los textos de estudio de colegios y universidades. La Academia de Historia jamás ha realzado su figura; peor todavía, ninguna plaza o avenida del país lleva su nombre, ni monumento alguno honra su memoria. Escasas instituciones se enaltecen bajo su recuerdo. Ni el Cuzco le ha erigido siquiera un modesto busto”⁴³.

Lo escrito por Juan José Vega en 1969⁴⁴, refleja cómo la sociedad peruana, previa al gobierno militar, había reducido a una simple anécdota la gesta producida en el virreinato peruano durante el siglo XVIII y a su protagonista.

La imagen de Túpac Amaru fue enarbolada por el régimen militar como mito revolucionario a poco de llegar al poder; es muy probable que se debió al consejo de algunos asesores con ideología izquierdista para quienes el marxismo estaba basado en la necesaria presencia de un mito que ayudara a motivar, sino ilusionar, a las masas. El establecimiento de este mito no exigió una explicación racional, sino más bien, un sentimiento que la propaganda acrecentó y que fue aprehendido por la masa en tanto se encontraba en su inconsciente colectivo, o tanto mejor en un pasado histórico evocado con simpatía y respeto, como lo era Túpac Amaru para el colectivo indígena.

Sin embargo, esta intención de realzar la imagen de José Gabriel Túpac Amaru no estuvo en los planes iniciales del gobierno; en efecto, si se leen los primeros manifiestos y discursos del régimen así como su principal ideario: *El Plan Inca*⁴⁵, notaremos que el nombre de Túpac Amaru no se menciona en ningún momento; entonces, ¿cómo es que luego se le redime y utiliza con tanto fervor?

En todo esto encontramos un nombre gravitante: Efraín Ruiz Caro, ideólogo incorporado al gobierno militar un día después del golpe. Ruiz Caro, cuzqueño, de ideas progresistas desde los años 60, fue convocado para que, junto con los militares,

⁴³ *Idem*, p. 6.

⁴⁴ En honor a la verdad se debe mencionar que en 1964, cuatro años antes del Gobierno Militar de Velasco Alvarado, se inauguró el primer monumento a Túpac Amaru en Yanacoa, Cuzco, obra de escultor anónimo, que fue erigida a iniciativa de un grupo de personas de la provincia de Canas, cuna del mártir.

⁴⁵ El denominado *Plan Inca* fue un documento elaborado en secreto antes del golpe del 3 de octubre de 1968 pero revelado recién en 1974.

estructurara las bases de un plan de respaldo popular para el nuevo gobierno. Primero como asesor y luego como director del diario *Expreso*, Ruiz Caro puso su pluma al servicio de un régimen que encontraba afín a sus ideales.

Días antes de dictarse la ley de Reforma Agraria, Efraín Ruiz Caro y Carlos Delgado Olivera fueron convocados, por separado, para escribir el discurso que pronunciaría Velasco Alvarado decretando la trascendental norma. Un par de días antes Velasco los reunió y les propuso unir esfuerzos para preparar un solo documento. El mismo 4 de junio de 1969, a la hora del almuerzo y al revisar el último borrador en compañía de Delgado, Ruiz Caro pensó que algo faltaba al final del texto, quizás alguna proclama que cerrara el emotivo discurso y que el pueblo, al escucharla por radio y televisión, la sintiera como el resumen de un anhelo acariciado por siglos. Entonces escribió el ya célebre cierre:

“Al hombre de la tierra ahora le podemos decir en la voz inmortal y libertaria de Túpac Amaru: Campesino, el patrón ya no comerá más tu pobreza”⁴⁶.

Esta es la primera cita del rebelde cuzqueño expresada en un documento oficial del gobierno militar. El reingreso del cacique en la vida política y en la conciencia social del siglo XX no pudo tener mejor escenario. Desde esa fecha la imagen de Túpac Amaru fue representada en mítines, carteles y afiches a la usanza de los utilizados en Cuba desde Fidel Castro, billetes, monedas y publicaciones oficiales. Los diarios confiscados y entregados a diversas organizaciones de base resaltaron en muchas ediciones la figura del mártir.

Lo incoherente de este discurso y de su posterior consecuencia en la plástica peruana, es que Túpac Amaru nunca pronunció la famosa frase; Ruiz Caro recordaba haber leído algo semejante en una obra de Juan José Vega pero que sin duda, no correspondía al curaca cuzqueño. Es más, cuando el mismo general Velasco, que era requerido por la prensa extranjera, le preguntó a Ruiz Caro de cuál fuente había extraído dicha cita, no le quedó más remedio que responderle: “tradicción oral mi general”⁴⁷.

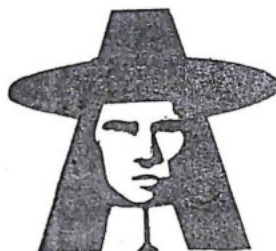
⁴⁶ Entrevista a Efraín Ruiz Caro, noviembre de 2004.

⁴⁷ *Idem*



2.3 La imagen creada por Jesús Ruiz Durand.

La imagen más representativa de Túpac Amaru en el gobierno militar fue la que creó el artista Jesús Ruiz Durand para la campaña a favor de la Reforma Agraria, la cual dos años más tarde fue incorporada en el logo del SINAMOS.



TUPAC AMARU
a 190 años de su levantamiento
su nombre se ha hecho símbolo

Fig. 10. Afiche de Túpac Amaru. Jesús Ruiz Durand, 1969

Jesús Ruiz Durand, nació en Huancavelica en 1940, egresó de la Escuela Nacional de Bellas Artes en las especialidades de pintura y grabado. Incursionó en el diseño gráfico sobre todo desde el puesto que desempeñó en la Dirección de Promoción de la Reforma Agraria, organismo gubernamental para el que trabajó desde enero de 1969, incluso antes de que se decretara la polémica ley que acabó con el latifundio en el Perú.

La imagen de Ruiz Durand nació, según propia declaración, extraída “del ideario colectivo”⁴⁸, sin consulta a fuente histórica alguna. De otro lado, el encargo de confeccionar una imagen que tendría uso masivo, le obligaba a representarla sin mayor detalle, esquemática, para lograr su fácil reconocimiento por el pueblo.

Es de resaltar la gran polémica que se formó por el sombrero que el artista colocó. En el Boletín N° 3 del Órgano de Difusión de la Reforma Agraria difundido con el diario *El Peruano* desde noviembre de 1969, el artista se pronunció al respecto:

“Nosotros, aquí en la Dirección de Promoción de la Reforma Agraria, somos –por lo menos en parte- el centro de ese ligero vendaval. Nuestros

⁴⁸ Entrevista a Jesús Ruiz Durand.



artistas gráficos “inventaron” el símbolo que se ha convertido en una de las “marcas registradas” de la Reforma y de la Revolución.(...).

Como saben nuestros lectores, el dibujo de Túpac Amaru estilizado que aparece en este periódico, en nuestros folletos y afiches, etcétera, lleva un sombrero alón.

Cuando comenzó la pequeña discusión le preguntamos al autor del dibujo, Jesús Ruiz Durand, por qué su Túpac Amaru llevaba sombrero.Jesús aseguró que desde la primaria él –como todos los peruanos- recordaba la efigie del precursor como “asombreado”. Es más, añadió, cuando mostré el dibujo antes de su estreno oficial en un afiche, todo el mundo lo identificó inmediatamente.”⁴⁹.

Veremos más adelante que no le faltó razón a Ruiz Durand, cuando afirmó que recordaba esa imagen desde la primaria. La polémica así desatada parecía representar más bien una lucha entre fuerzas ideológicas encontradas, entre aquellas que pugnaban por establecer un cambio radical y las que se oponían a ello y veían en Túpac Amaru, con sombrero o sin él, el reflejo de las intenciones confiscatorias del gobierno y sus afanes por cambiar el statu quo; recuérdese que su nombre estaba fuertemente asociado a la Reforma Agraria y que los terratenientes afectados con esta norma mantenían todavía importante presencia en la economía y los medios de difusión desde donde podían influir en la población.

¿CON O SIN SOMBRERO?



Fig. 11 Imagen extraída del artículo “El sombrero de TA”.

⁴⁹ “El sombrero de Túpac Amaru”, En: *Túpac Amaru* # 3, órgano de la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria, agosto-setiembre de 1970, p. 8.



Desde junio de 1969 la llamada Revolución Peruana y el mismo Velasco Alvarado serían asociados a la imagen de Túpac Amaru creada por Ruiz Durand, y esta última se volvió símbolo de la Revolución.

La imagen fue utilizada también por muchas Sociedades Agrarias de Interés Social (SAIS) dado que su correspondiente propaganda fue elaborada por la Dirección General de Reforma Agraria, donde trabajaban los artistas gráficos autores de los afiches.



Fig. 12 El general Velasco Alvarado en un mitin delante de una inmensa banderola que muestra su propia imagen junto a la de Túpac Amaru.

¿En verdad existió una imagen de Túpac Amaru “asombreado” antes de que al artista gráfico la desarrollara en su popular dibujo?. Sobre la base de nuestras investigaciones la respuesta es contundentemente afirmativa.

En efecto, en nuestra búsqueda hemos localizado dos libros de Historia del Perú de uso escolar en las décadas de 1920 y 1930. El primero corresponde a *Mi primera Historia del Perú*, editado por la Librería Francesa y la Casa Editora E. Rosay. Este texto es de la educadora francesa María Rosay quien con ello deseaba aportar al país que la recibió. Hemos podido conseguir el que corresponde a la 4ª edición de 1926 por lo tal vez la primera podría haber sido hacia 1920. En él observamos un Túpac Amaru con las



principales características reconocibles en el diseño de Ruiz Durand: dibujo de rostro frontal, pañoleta al cuello, saco oscuro, cabellos largos y sombrero alón.

El segundo de los textos es la *Historia del Perú y de la Civilización Peruana*, escrito por el historiador Carlos Wiesse, al parecer un éxito editorial dadas sus múltiples ediciones. En la página 151, correspondiente a la 15ª publicada en 1937, se incluye un retrato de Túpac Amaru “pintado por una persona que lo conoció en 1780” según indica el autor (fig. 15). Al respecto debemos mencionar que en la 9ª edición correspondiente a 1914 también se indica lo mismo pero sólo se muestra la descripción de Pablo de Astete ya citada con anterioridad; todo lo cual nos hace pensar que la primera vez que aparece esta ilustración de Túpac Amaru debe haber ocurrido entre 1915 y 1920.

Nuestra búsqueda en diferentes bibliotecas no ha hallado los textos correspondientes a estos años, uno de 1918 de propiedad de la Biblioteca Nacional está lamentablemente mutilado en varias hojas correspondientes a esta etapa de nuestra historia.

A pesar de la antigüedad de ambos textos, en los dibujos se exaltan detalles particulares; un Túpac Amaru con fisonomía caucásica cual español, no perfilándose ningún rasgo mestizo; otro detalle es la característica pañoleta blanca al cuello que luego también ve en las imágenes más típicas del cacique. La indumentaria es española y la pose semejante a la empleada en los retratos virreinales. Aquí aparece el tan mentado sombrero alón que José Ruiz Durand recordaba haber visto de niño y que estos libros antiguos corroboran.

Cabe resaltar que, en su oportunidad, ambos libros fueron aprobados por el Consejo Superior de Educación para la enseñanza de la historia patria. Ambos fueron editados por la editorial E. Rosay, por lo que es seguro se trata de un mismo archivo de imágenes.



Enseñanza moderna práctica

COLECCIÓN E. ROSAY

Mi Primera Historia del Perú

Ilustrada con la reproducción de los cuadros editados

por

M. ROSAY

Aprobada por el Consejo Superior de Educación para la enseñanza de la historia patria.

Cuarta Edición



Emilio y Fernando estudian la historia del Perú

LIBRERÍA FRANCESA CIENTÍFICA

y Casa Editorial E. ROSAY
F. y E. ROSAY
Calle de la Merced 682 y 684

L.I.M.A.

EL VIRREINATO

113

Don Agustín de Jáuregui y Aldecoa (1780-1780), 54.



En Apoyo de Túpac

virrey. En su tiempo tuvo lugar la *sublevación de Túpac Amaru* y su ejecución, suplicio bárbaro que fue reprochado por Carlos III.



Don Teodoro de Croix

Don Teodoro de Croix, caballero de Croix (1781-1780).

Primeras tentativas de Independencia

La Revolución de Túpac Amaru.

Después de más de dos siglos de servidumbre, los descendientes de los Incas hicieron en 1780 un supremo esfuerzo para recobrar su perdido imperio.

José Gabriel Condorcanqui, llamado **Túpac Amaru**, cacique Indio de Tunga-Suca, educado en el Colegio de San Bernardo del Cuzco, exasperado con la tiranía del corregidor Arriaga, y con todo el rencor de su raza contra el conquistador, lanzó el grito de rebelión.

Los indios acudieron a su llamamiento; pronto fueron organizadas algunas fuerzas, que salieron de Tunga-Suca después de haber ahorcado al corregidor Arriaga y obtenido treinta mil pesos que sirvieron para la campaña.

Las huestes de Túpac Amaru aumentaban a cada paso, llegando a formar un ejército de sesenta mil partidarios, decididos a marchar sobre Cuzco y restablecer el imperio. Los virreyes Jáuregui de Lima y Vertiz de Buenos Aires se alarmaron grandemente. Lima envió un fuerte ejército al mando del general Valle, acompañado del vis-



Túpac Amaru.

Contestación... del Virrey... de la compañía.

Fig. 13 pp. 1 y 113 del libro *Mi primera Historia del Perú*, de María Rosay, editado por la Librería Francesa y la Casa Editorial E. Rosay, Lima, 1926. El dibujo se encuentra apollillado a la altura de los labios del personaje.

HISTORIA DEL PERÚ

DE LA

CIVILIZACIÓN PERUANA

PARA LAS ESCUELAS DE PRIMERA ENSEÑANZA

POR

CARLOS WIESSE

Catedrático de la Universidad, miembro del Instituto Histórico, Jefe de la Sección Geográfica, etc., etc.

Edición correspondiente a la decimocuarta de la *Historia y Civilización del Perú* del mismo autor

OBRA ILUSTRADA CON GRABADOS, MAPAS Y PLANOS



LIBRERÍA FRANCESA CIENTÍFICA y CASA EDITORIAL E. ROSAY
F. y E. ROSAY
Calle de la Merced, 682 y 684
LIMA - 1937

que Amaru, que se propagó por toda la región del Cuzco y del Collao, con grave peligro de la dominación española.

José Gabriel Condorcanqui, llamado Túpac Amaru, descendía del Inca de este mismo nombre, apollillado en tiempo del virrey Toledo, y era a la sazón cacique de Tinta. Gozaba por estas razones de gran prestigio entre los Indios.

Habiendo juzgado que era llegado el momento de poner en ejecución los planes, que sin duda de tiempo atrás meditaba, se apoderó del corregidor

20. **Retrato** — José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru. — Nació en 1720 en 1712 (Martino de Porco, sus

padres eran españoles, en el pueblo de Tunga-Suca, cerca de Cuzco. Su padre era cacique de Tinta. Gozaba por estas razones de gran prestigio entre los Indios. Habiendo juzgado que era llegado el momento de poner en ejecución los planes, que sin duda de tiempo atrás meditaba, se apoderó del corregidor



He aquí el retrato pintado por un artista peruano que lo ejecutó en 1780.

Condorcanqui ven a la cabeza de Túpac Amaru o José Gabriel Condorcanqui.

de sus padres de padre, los que descendían de Indios de raza incaica, pero con el nombre, más preciso de su padre, que era español, y heredó sus riquezas. En sus relaciones era amable, y con familiaridad con los aborígenes. Hablaba con perfección la lengua quechua, y con gracia y sencillez el castellano. Era un lego y cuando viajaba siempre iba acompañado de algunos criollos del país, y siempre sobre un capatzen. Cuando estaba en el Cuzco, generalmente se cruzó con sus Indios, santos de la cor-

Fig. 14 pp 1 y 151 del libro de *Historia del Perú y de la Civilización Peruana* de Carlos Wiese, Lima, 1937.



Dadas estas fuentes debe pensarse que, aparte del artista Ruiz Durand, también el propio general Velasco Alvarado debe de haber conservado en su memoria estos dibujos por lo que no pudo aceptar otra imagen sino la que se acercara a sus memorias de niño; como veremos más adelante, diversos hechos dan credibilidad a esta hipótesis. Adicional a ello, como bien indicó Ruiz Durand, cuando presentó el dibujo el público lo identificó de inmediato con Túpac Amaru, lo que se debió en gran medida a que los libros de primaria habían consignado durante décadas una imagen semejante del rebelde cuzqueño del siglo XVIII.

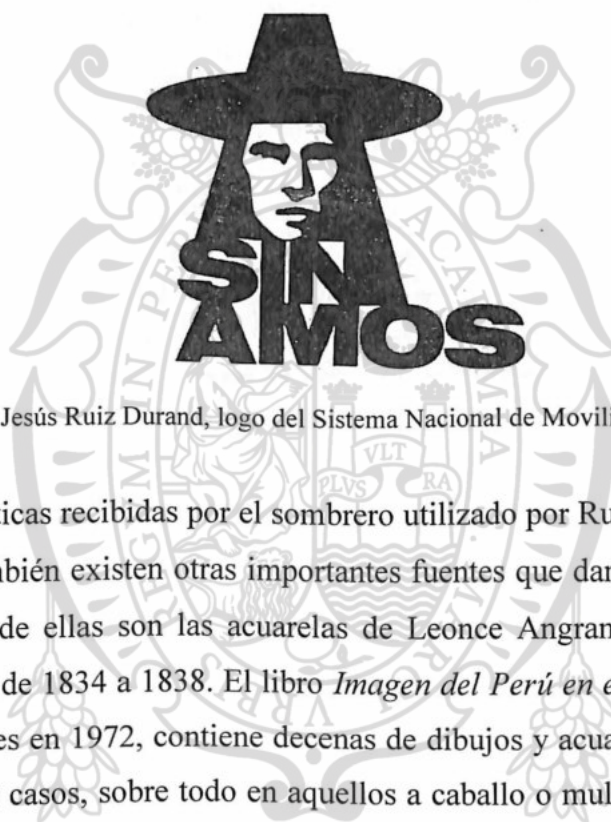


Fig. 15 Jesús Ruiz Durand, logo del Sistema Nacional de Movilización Social

Respecto a las críticas recibidas por el sombrero utilizado por Ruiz Durand debe tenerse en cuenta que también existen otras importantes fuentes que dan credibilidad al uso de esta prenda; una de ellas son las acuarelas de Leonce Angrand, diplomático francés destacado a Lima de 1834 a 1838. El libro *Imagen del Perú en el siglo XIX* editado por Carlos Milla Batres en 1972, contiene decenas de dibujos y acuarelas de personas de la época; en muchos casos, sobre todo en aquellos a caballo o mula, el sombrero alón, de diferentes largos y alturas es de uso común y generalizado (fig. 16). Lo mismo puede notarse en las acuarelas de Pancho Fierro y en las láminas de Bonaffé.

Es de suponer que Túpac Amaru no usaba en toda ocasión el sombrero de tres picos que mencionó Pablo de Astete. Para sus largas travesías trasladando mercadería es seguro que utilizó sombreros semejantes a los retratados por Angrand.

Las críticas hacia la imagen de Ruiz Durand no tuvieron mayor fundamento; debemos entenderlas tan sólo como un intento de minar la credibilidad y autoridad del gobierno



militar acerca de un personaje histórico que se había convertido en su símbolo y mito revolucionario.



Fig. 16 Angrand, Leonce; Arrieros a caballo, 1837

Análisis formal del logotipo

¿Por qué esta imagen esquemática tuvo tan rápida asociación y recuerdo en la mente del pueblo? Si se analiza con detenimiento el logotipo con el ejercicio de descomponerlo en algunos elementos primarios y reconocibles, notaremos que éste fue construido a partir de las iniciales de su propio nombre, como puede notarse en la figura 17, bajo las letras “T” y “A”. Existirían incluso dos “T” escondidas en el diseño de Ruiz Durand, una primera y grande que serviría de marco al sombrero alón, y la otra que aparentaba una corbata, la cual reemplaza a la pañoleta de los dibujos originales consignados en los libros de historia mencionados en páginas anteriores.



Al yuxtaponerse estas letras se obtiene en gran medida los contornos básicos de la figura final; ya sólo faltaría curvar ciertas líneas e incorporar las tenues del rostro para obtener el logotipo original.

Los contornos de estas dos letras representan los trazos reguladores con los cuales se define la figura de Túpac Amaru. Como sabemos, los trazos reguladores ayudan a componer una figura armónica. Las figuras armónicas, a su vez, son generalmente de mayoritaria aceptación.

Debe considerarse también que por los años en que fue creada esta imagen, el Pop Art⁵⁰ estaba en plena vigencia en Perú; así la representación de la figura humana en colores planos y el uso acentuado de las sombras para demarcar los contornos de rostros o figuras ya era una técnica usada por los artistas del pop norteamericano desde finales de la década del 50.

Otro aspecto a considerar es que uno de los fundamentos del Pop Art era el empleo de imágenes y temas extraídos de la cultura de masas. Un gran aporte de Jesús Ruiz Durand consistió en incorporar un motivo vernacular en la imaginería pop, siendo el primero en hacerlo.

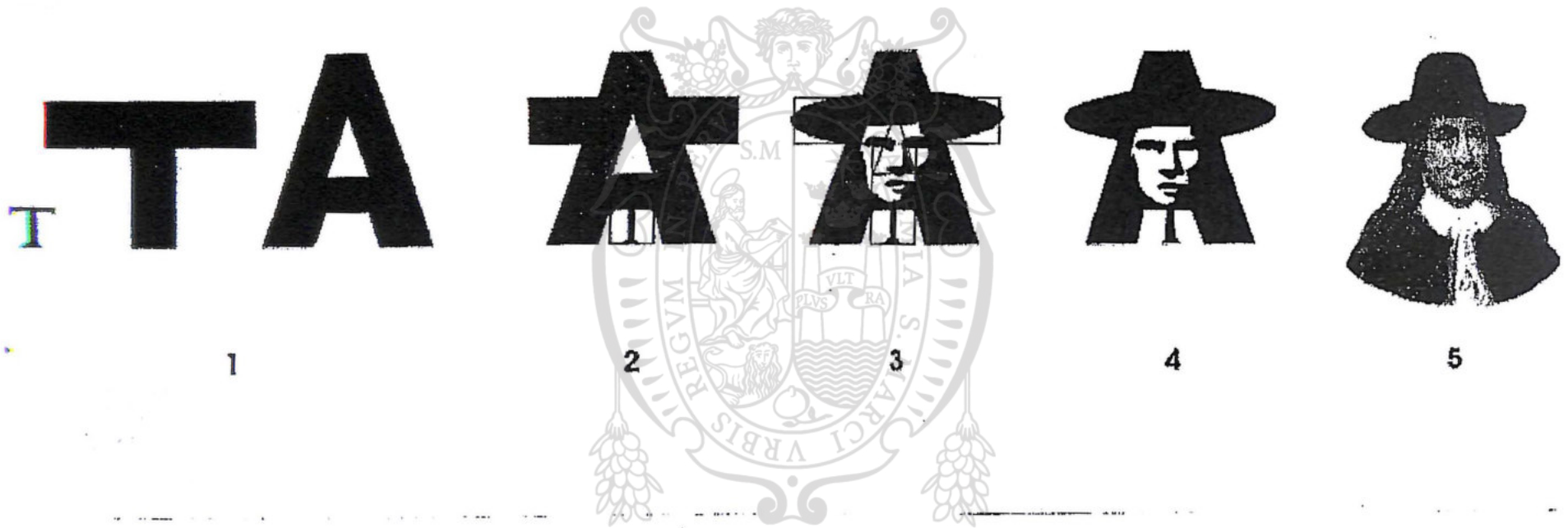
El fácil reconocimiento y aceptación de esta imagen de Túpac Amaru por parte de los peruanos, muestra que el héroe estuvo arraigado en la cultura de masas por más de 150 años.

Ayudó el uso de tan sólo el negro y blanco, que facilitó su reproducción para una masa adoctrinada y complacida de que uno de sus personajes históricos fuera reivindicado después de mucho tiempo, sobre todo, si estaba asociado a un proceso político que por fin se acordaba de sus necesidades primarias y del abandono en la que se encontró por centurias.

⁵⁰ Pop Art: Este movimiento tuvo su inspiración en la sociedad de masas, la producción industrial en serie, así como las influencias de los medios y de la publicidad sobre el consumo y los gustos. El término "pop art" fue lanzado por el crítico Lawrence Alloway, surgió de la fusión de las palabras popular y pop (detonación en inglés) como respuesta al expresionismo abstracto. *Maestros de la Pintura*, p.242.



Fig. 17 Posible reconstrucción del logo de Túpac Amaru a partir de sus iniciales T y A.



La imagen # 5 muestra la figura extraída del libro de Historia del Perú de 1926



Otro hecho a tener en consideración es que muchas representaciones de los ceramios y tejidos del antiguo Perú en diferentes culturas, utilizaron también el negro y la planimetría para su iconografía.



Fig. 18 Figuras planas en blanco/negro de diferentes culturas del Perú antiguo: Inca, Moche y Chancay respectivamente.

En síntesis, el logotipo creado por Jesús Ruiz Durand tuvo gran éxito, rápida identificación y fácil uso masivo por lo siguiente:

- El parecido entre el nuevo diseño y la imagen primigenia es notable. El diseño en sí de Ruiz Durand posee maestría en la composición y capacidad de síntesis.
- Fue compuesto sobre la base de las iniciales del nombre Túpac Amaru = T y A.
- Este diseño simple y armónico, coincidió con la corriente artística del Pop Art.
- Recuperó un icono de la cultura masiva.
- Aplicación de sólo el negro y blanco.
- Utilización de trazos reguladores para componer la imagen.
- Figura plana.
- Asociación con las representaciones del Perú antiguo por uso de la figura plana de un solo color.
- Realizado evocando una imagen del imaginario colectivo utilizada por décadas en la educación primaria peruana.





B

Fig. 19 A y B Fotos de 1970 que muestran la fácil reproducción y utilización del logo de Túpac Amaru.
Cortesía de Jesús Ruiz Durand



La imagen de Túpac Amaru se consolidó y estilizó en los afiches de difusión de la Reforma Agraria. Desde 1969 hasta 1972 Ruiz Durand creó diversos motivos que exaltaban la revolución con mensajes concretos y directos: *Revolución es Participación, participación es Revolución; El azúcar, primera industria sin patronos en el continente americano, Grandes cosas están pasando; Las mujeres norteñas estamos con la revolución...*; y sobre todo las dos versiones, una en tonos naranjas y otra en celestes, de *190 años después Túpac Amaru está ganando la guerra*. Debajo de este título se leía, en letras más pequeñas, un mensaje que coadyuvaba a exaltar la imagen del mártir cuzqueño y asociarlo a las reformas que el gobierno militar impulsaba: *La causa de Túpac Amaru está derrotando a los que siempre quisieron ser nuestros opresores. Los rápidos avances de la reforma agraria y de la revolución, están llevando la imagen y el espíritu de Túpac Amaru por todo el Perú.*

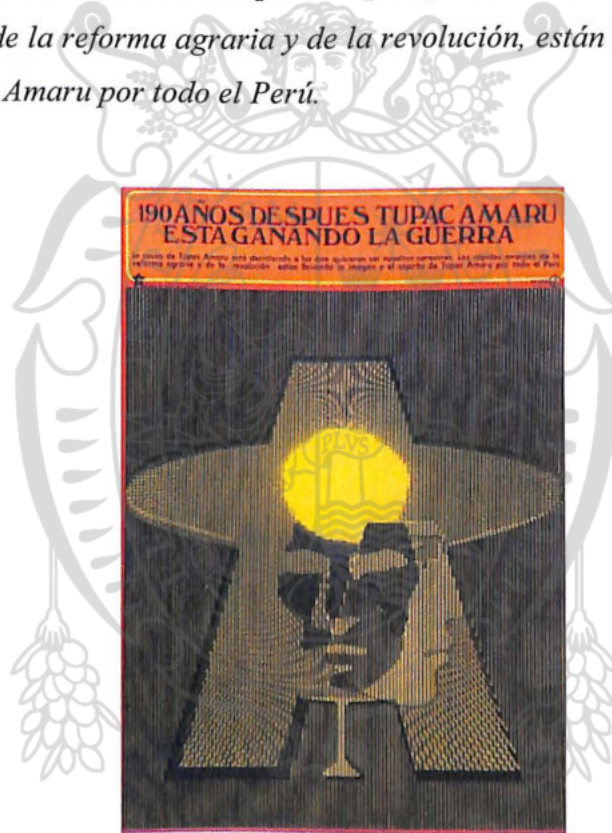


Fig. 20 Afiche de Jesús Ruiz Duran: *150 años después Túpac Amaru está ganando la guerra*

Todos estos afiches estaban impresos en papel periódico de 1.00 x 0.70 mts.; multicolores, con sus personajes a gran escala ocupando casi toda la extensión del papel y en algunos casos citaban alguna frase que reflejaba las intenciones del gobierno, cual viñeta de los cómics, revistas muy populares de la época.



Fueron reproducidos por millares, pegados y repartidos por todo el país, expandiendo la imagen mítica de Túpac Amaru.

Años después el artista declararía:

“Se imprimían entre cincuenta y cien mil afiches sobre papel periódico; tenían que ser de un estilo que soportara las inclemencias del clima y debían distinguirse desde lejos, por eso las dimensiones eran de un metro por setenta”.⁵¹

Otros aspectos del empleo de la imagen de Túpac Amaru

Desde la primera referencia al curaca, la prensa oficial que con disciplina seguía los dictados del régimen, así como los diarios confiscados, editaron diversos suplementos especiales dedicados de manera íntegra a resaltar la vida y la gesta del denominado “prócer”.

La pleitesía fue tanta que los militares, a pesar de su origen castrense, colocaron a Túpac Amaru por encima de Miguel Grau y Francisco Bolognesi, los héroes tradicionales de la Nación. El prócer apadrinada toda actividad institucional gubernamental, e incluso las realizadas por partidos políticos opositores de aquel entonces. Por ejemplo, en un artículo y foto publicado en *Caretas* N° 398, en julio de 1969, se reseña el VII Congreso Nacional de Acción Popular, partido desplazado del gobierno por los militares, se observa a Túpac Amaru en su retrato histórico –semejante al billete y a los dos primeros cuadros que se colocaron en el Palacio de Gobierno- de cara a los correligionarios acciopopulistas. ¿Los correligionarios de Acción Popular cambiaron de ideología y se alinearon con los postulados ideológicos de la dictadura militar?; es improbable; lo que sucedía es que frente a la masiva presencia de Túpac Amaru, no usar su imagen cuestionaba cualquier propósito político y la hacía notar como fuera de contexto, quizás hasta contrarrevolucionario.

⁵¹ Del artículo *La estética del gobierno de Velasco*, *La publicidad en el Perú*, 2003



Fig. 21 Túpac Amaru también presente entre los políticos conservadores.

En otro ejemplo vemos a Túpac Amaru en avisos publicitarios del Sistema Mutual a propósito del Sesquicentenario de la Independencia, como si alguna correspondencia directa tuviera el organismo bancario con el rebelde de Tinta (fig. 23).

Una noticia publicada en los diarios en setiembre de 1970, que hoy podría parecer insólita, señala la importancia del cacique en la ideología política del gobierno militar:

“LLAMARÍAN TÚPAC AMARU AL PALACIO DE GOBIERNO”⁵².

La noticia venía acompañada del comentario del entonces Director de la Oficina Nacional de Informaciones, Augusto Zimmermann:

“Si algo se piensa es darle a Palacio el nombre de Túpac Amaru, sin que eso signifique desdeñar la figura de Pizarro. Mas, es un homenaje a la figura precursora de la Revolución”⁵³.

Días después fue el propio General Velasco quien descartó dicha posibilidad:

“Se desestimó dar el nombre de Túpac Amaru a Palacio de Gobierno. El presidente aseveró que más importante es que Túpac Amaru fuese llamado el salón más importante de Palacio, el del Consejo de Ministros:

⁵² *La Prensa*, Lima, 24 de setiembre de 1970, p. 1.

⁵³ *Idem*.



“que más que Túpac Amaru esté aquí, en un lugar donde ilumine nuestra inteligencia y nuestras conciencias”⁵⁴.

El libro *El Septenato* Guido y Enrique Chirinos menciona cómo el régimen militar, al igual que otras dictaduras, necesitó recurrir a los mitos que exaltaran el espíritu colectivo:

“Encasquetado con un sombrero, probablemente anacrónico que le da aspecto de cuáquero, el rostro de Túpac Amaru aparece en monedas, billetes, carteles, programas de TV, noticieros cinematográficos. La revolución y su mito se identifican”.

Los ideólogos de la revolución -a sabiendas- y Velasco, presumiblemente sin percatarse del todo, empleaban la figura de Túpac Amaru para apadrinar la reforma agraria y para dar a ésta un sentido de vindicta⁵⁵.

Lo cierto es que la imagen de este héroe mestizo, con jerarquía de noble indígena, y con el coraje suficiente para tomar las armas y rebelarse contra el orden impuesto por el extranjero, encajaba perfectamente en el ideario del gobierno militar. El propio origen del régimen, producto de un golpe que se impone por las armas, y su demanda por cambiar el statu quo cual si se tratara de una segunda independencia, rememoraba en cierto modo la gesta del curaca.



Fig. 22 Túpac Amaru protegiendo el Sistema Mutual. Rostro extraído de la escultura creada por Joaquín Torres Ugarte para el Monumento a los Próceres de la Independencia.

⁵⁴ *La Prensa*, Lima, 28 de setiembre de 1970.

⁵⁵ Chirinos Linares, pp. 116-117.



SUPLEMENTO
DEL
SESQUICENTENARIO

El Comercio

PAGINAS DEL
I AL XXXII

Lima, 28 de Julio de 1971



Fig. 23 Túpac Amaru por encima de todos los héroes de la Independencia
Carátula del suplemento especial por el Sesquicentenario de la República.



Otra imagen también muy divulgada fue la que creó la pintora Etna Velarde, egresada de la escuela de Bellas Artes de Lima, para el mitin por el segundo aniversario de la revolución, en octubre de 1970. Se trató de una gigantesca banderola de 84 mts² pintada con mucha premura por la cercanía del evento y con la ayuda de muchos de sus familiares cercanos. El mitin se llevó a cabo en la plaza de armas de Lima.

La gigantesca imagen es una alegoría que busca mostrar la fortaleza física y espiritual del mártir cuzqueño y su actitud rebelde. No fue intención de la artista remitirse a fuentes históricas ni a la supuesta representación antropomórfica de Túpac Amaru.

Aunque éste fue un encargo oficial, la artista lo realizó de muy buen agrado pues su posición política era cercana a la del régimen y su esposo, Jorge del Prado, era secretario general del Partido Comunista del Perú, partido “aliado crítico” del gobierno.

Velarde pintó también, por encargo del historiador Juan José Vega, un cuadro al óleo de menores dimensiones con la misma alegoría. Este se encuentra actualmente en la Municipalidad de Miraflores.



Fig. 24 Velasco delante de la gigantesca banderola que retrata a Túpac Amaru.



2.3 Túpac Amaru en la numismática

Los billetes

La expansión de la imagen de Túpac Amaru también incluyó otros medios masivos de comunicación. La numismática, en tanto instrumento fiduciario de uso cotidiano y general, también fue un vehículo ideal. Sin embargo, aquí debemos precisar que la medida de incluir la figura del cacique en los billetes de a S/.50.00 había sido tomada en febrero de 1968, es decir algunos meses antes del gobierno militar. Estos primeros billetes tienen como fecha 23 de febrero de 1968; ésta indica la ocurrencia de una sesión del Directorio del Banco Central de Reserva que aprobó emitirlos junto con otros puestos en circulación recién el 26 de julio de 1969.

A principios de aquel año (1968), el Banco Central de Reserva encargó al artista Germán Suárez Vértiz, eximio dibujante académico, elaborar los rostros de los héroes y próceres que figurarían en los siete nuevos billetes de 50, 100, 200, y 500 soles de oro los cuales formaron una nueva serie, de dimensiones semejantes a las del dólar norteamericano.

Germán Suárez Vértiz dibujó todos los retratos a carboncillo en dimensiones aproximadas de 0.80 x 0.60 mts, los cuales serían luego enviados a Inglaterra para su traslado a las matrices de impresión. Los originales de los anversos y reversos de estos billetes se encuentran en el Banco Central de Reserva de Perú.

En el billete de S/ 50.00 (fig 25) se observa al prócer en la misma imagen histórica aunque en otra postura y distinta actitud de la que fuera mostrada en los libros a principios del siglo XX ya comentados anteriormente, pero en sentido anverso. Al parecer también Germán Suárez Vértiz recordaba aquellas imágenes y las realizó con mejor factura técnica dada su reconocida calidad de pintor académico. Al extremo izquierdo del billete se muestra una imagen referida a la extracción del mineral a la usanza de la época en la que vivió Túpac Amaru, aunque sin corresponder al tipo étnico del sector que realizaba estos trabajos.

En el reverso se encuentra un dibujo que muestra el pueblo de Tinta donde naciera el prócer.





Fig. 25 Billete de S/ 50 dedicado a "Túpac Amaru II", arte del pintor Germán Suárez Vértiz, 1969.

La puesta en circulación de este billete con la imagen de Túpac Amaru, el 26 de julio de 1969, coincidió con las acciones para su exaltación llevadas a cabo por el gobierno militar. Recuérdese que un mes antes, el 4 de junio de 1969, el general Velasco pronunció el discurso que decretó la Reforma Agraria. Dicho discurso terminaba citando a Túpac Amaru como el autor de una frase reivindicadora a favor de los campesinos. De este modo la utilización del billete coincidía con el discurso político, si a esto agregamos el uso intenso de logo que diseñó Ruiz Durand por esos meses, cuya imagen también guarda correspondencia con el billete, daba la impresión de una poderosa maquinaria mediática muy bien sincronizada.



Fig. 26 *El Comercio* informó sobre la circulación de los nuevos billetes.





Fig. 27 Billeto de S/ 100 dedicado a Túpac Amaru, el dibujo tiene ligeras variantes respecto al anterior muy probablemente para evitar su falsificación. 1976

Suárez Vértiz realizó en 1970 un busto de Túpac Amaru que también tendría gran acogida. Se trata de un retrato en sepia donde aparece el prócer desnudo con una banda en el pecho y rostro en tres cuartos mirando hacia el lateral derecho, semejante al que pintó antes Milner Cajahuaringa. Hemos observado copias de este cuadro en la sede del Congreso y en una oficina privada de Palacio de Gobierno.



Fig. 28 Túpac Amaru, dibujo en sepia de Germán Suárez Vértiz. 1970

Las monedas

Respecto a las monedas dedicadas a Túpac Amaru, empezaron a circular desde julio de 1971 a propósito del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. Se emitieron en denominaciones de S/ 5.00 y S/ 10.00 amparadas por el Decreto Ley 18844 del 27 de abril del mismo año.

El tallador Armando Pareja Landeo elaboró la primera matriz del prócer con una imagen diferente que a la conocida por la historia de rasgos indígenas, en actitud serena y sin sombrero.



Para este momento, abril de 1971, ya se había declarado desierto el primer premio del concurso de pintura que debía definir la “imagen arquetípica” de Túpac Amaru, por lo que no existía mayor referente de su aspecto, excepto el dibujo de Jesús Ruiz Durand que proliferaba en muchas publicaciones y movilizaciones. Tampoco existía ninguna imagen “oficial” del rostro del cacique en Palacio de Gobierno, pues el primer cuadro al óleo se colocó recién en julio de 1972.

Dada estas circunstancias, no extraña la actitud del presidente Velasco al mostrársele la moneda conmemorativa para el Sesquicentenario:

“Contaba el propio Pareja que, cuando se llevó esta prueba ante el general Velasco, (aquel) la lanzó violentamente a uno de los rincones de su oficina vociferando que esa no era la imagen de Túpac Amaru”⁵⁶.



Fig. 29 Matriz de la moneda elaborada por Armando Pareja mostrando a Túpac Amaru en su particular versión, 1971. Cortesía del Sr. Francisco Yábar Acuña.

Resultado de esta imagen prefijada en la mente del gobernante, fue la inclusión de la conocida imagen histórica de Túpac Amaru en las monedas emitidas en esa época,

⁵⁶ De la entrevista a Alfonso Mosquera tomada de Acuña Yábar, Francisco; *Monedas Fiduciarias del Perú*, p. 430.



Tomás Unger en un artículo acerca de monedas y billetes del Perú opinaría, décadas después, que los “Túpac Amarus” de aquella época muestran “un ridículo sombrero de puritano de Massachussets, producto de algún desinformado genio velasquista....”⁵⁷.

Los iracundos comentarios de los Chirinos Soto que vimos en el acápite 2.2 y de Tomás Unger olvidan, quizás con premeditación, los textos escolares usados durante años por estudiantes peruanos y de seguro por ellos mismos.

Al responsable de vestir a Túpac Amaru con el sombrero alón, debemos de buscarlo a principios del siglo XX, o quizás más atrás, pues como vimos en el acápite 2.1, una pintura del siglo XIX ya lo presentaba con dicho atuendo, válido históricamente.

No creemos que los que criticaron las imágenes del prócer hayan olvidado que aquella ya se mostraba en libros escolares de los años 20 ó 30, e incluso en álbumes de cromos coleccionables de Historia del Perú que circularon en los años sesenta, previo al gobierno militar; éstos también lo muestran de la misma forma como luego lo retrataron en los setenta.

Toda la discusión al respecto no fue sino una excusa para criticar al gobierno al menos en el frente estético, quizás el único abierto al debate dada las restricciones a la prensa que se impusieron⁵⁸.

Aparte de las monedas que se emitieron en 1971, también volvieron a circular, con otro texto, en 1972 a 1975 y en 1975 a 1977, en ambos casos con denominaciones de S/ 5.00; en todos los casos con igual imagen aunque, las últimas emisiones fueron, realizadas por la talla de Félix Díaz.

⁵⁷ Unger, Tomás; “Crónicas Hepáticas”, en el diario *Expreso*, 13 de junio de 1994.

⁵⁸ El gobierno de Velasco mantuvo una fuerte restricción a la libertad de prensa desde su llegada al poder. Esto se acrecentó en 1970 al expropiar los diarios *Expreso* y *Extra* diarios cercanos al gobierno anterior, en 1974 hizo lo propio con *El Comercio*, *La Prensa*, *Ojo*, *Correo* y *Ultima Hora*, con ello consiguió tener la totalidad de los diarios a su servicio.





Fig. 30 Moneda de S/ 5.00 conmemorativa del Sesquicentenario de la Independencia, 1971.

2.4 Mito revolucionario

A más de doscientos años del levantamiento de Túpac Amaru su imagen histórica perdura y se recuerda, en gran medida, por las acciones reivindicativas que el gobierno militar de Juan Velasco realizó y que llevaron a poner su nombre en avenidas, parques, colegios, entre otros. A él se debe que en la actualidad su gesta haya sido finalmente compilada en los doce tomos que la Comisión del Bicentenario de la Revolución de Túpac Amaru editó en 1978.

En retrospectiva, podemos ver con claridad que la utilización política de su figura por el gobierno de aquel entonces y su afán de convertirlo en “mito revolucionario”, actitud era válida dado que el curaca cuzqueño cumplía varias “condiciones” para ello.

Hugo Francisco Bauzá nos habla de cómo un personaje se mitifica:

Para que el héroe perviva en el imaginario popular es preciso que muera prematuramente, vale decir, antes de que el tiempo haya podido desdibujar su fisonomía y sin que su fuerza haya podido marchitarse. Incluso cabe referir que cuanto más trágica y dolorosa es su muerte, más se agiganta su perfil heroico ⁵⁹.

Por lo general sucede que los mitos de héroes se forjan luego que sufren el martirologio que los eleva a la inmortalidad. Así quizás el mito revolucionario latinoamericano del siglo XX por antonomasia corresponda al Che Guevara, aquel personaje que una vez lograda la conquista de uno de sus ideales, la independencia de Cuba, se sumerge en otro aún mayor: la libertad de un continente, tarea es probable alcanzable sólo en su

⁵⁹ Bauzá, Hugo Francisco; *El Mito del Héroe, morfología y semántica de la figura heroica*, p. 171.

conciencia. Su trágica y casi lógica muerte en combate termina por convertirlo en la imagen idealizada del revolucionario que lucha por sus creencias hasta el punto de brindar su vida. Esta cualidad -la utopía de sus ideales- es también otra característica del héroe:

“Los héroes tienen en común el hecho de ser trasgresores, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad; participan también de la circunstancia promisoría de estar regidos por la ilusión -por lo general de naturaleza utópica- de querer ordenar un mundo desarmónico y de lanzarse para ello -en todos los casos de manera absolutamente convencida- a una aventura que en fondo constituye un viaje hacia lo ignoto”⁶⁰.

“Si tuviéramos que escoger una nota distintiva con que caracterizarlos - una suerte de denominador común- diríamos que el aspecto más destacable y por el que el imaginario popular los ha entronizado como héroes, es el móvil ético de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor.

Ese esfuerzo utópico la mayor parte de las veces- es el que lleva al héroe necesariamente a una muerte trágica. De ese modo su imagen, detenida en el momento decisivo del combate, perdura sin marchitarse en la esfera del imaginario mítico y, cuanto más se aleja del ámbito de lo fáctico, más se adscribe al del mito que, al ser intemporal, lo substrahe del deterioro del tiempo y de las contrariedades de la historia”⁶¹.

A partir de este hecho y de que su figura fuera magníficamente retratada y difundida por medio de miles de afiches, calcomanías, polos, escritos y otros medios, es que el Che Guevara se convierte al final en mito revolucionario.

El que Cuba haya utilizado la figura del Che para simbolizar sus ideales de libertad y de que el gobierno de Velasco haya hecho lo propio con Túpac Amaru para mostrarse ante el pueblo como un movimiento que buscaba rescatarlo del olvido, integrarlo en el gobierno y comprometerlo con el desarrollo del país, no debe de sorprendernos, así lo han hecho otros gobiernos en todo el mundo, como reitera Bauzá:

La figura heroica ha sido utilizada, a lo largo de la historia, ya para justificar tal o cual dominación territorial, ya para consolidar una estirpe o dinastía determinada. Vemos, en consecuencia, la manipulación

⁶⁰ *Ibid*, p. 5

⁶¹ *Ibid*, p. 7



ideológica a que es sometido el mito con el propósito de justificar determinadas situaciones histórico-políticas”⁶².

Los altos ideales de Túpac Amaru, que entre sus postulados pretendía integrar a los indígenas con los esclavos y clases explotadas en una sola patria donde no tuvieran cabida las desigualdades y más aún, el pretender retornar a un Tawantinsuyo ideal, dan a él otra de las características del héroe, es decir el deseo de construir una mejor sociedad de la que le tocó vivir; tarea que, bajo las condiciones de opresión que se vivía en aquel entonces, era casi imposible de conseguir.

Casos diferentes los encontramos en Stalin, Mao Tse Tung, Mussolini y Hitler, por mencionar sólo cuatro de los más conocidos dirigentes políticos del siglo XX que incentivaron el culto a sus respectivas personalidades, y para quienes una poderosa maquinaria gubernamental difundió sus imágenes a nivel masivo como líderes en su afán de convertirlos en mitos revolucionarios, intento que fracasa dado que no existe el martirologio, aunque sí el ideal de cambio, la lucha por alcanzar el poder y la búsqueda de bienestar para sus respectivos pueblos.

También en Latinoamérica se han presentado otros casos de culto a la personalidad como el caso de Juan Domingo Perón en Argentina, Rafael Trujillo en República Dominicana, Fidel Castro en Cuba y actualmente Hugo Chávez en Venezuela; sin olvidar que el mismo presidente peruano Augusto B. Leguía también fomentó su imagen y nombre para uso público.

⁶² *Ibid*, pp. 4-5



CAPÍTULO III

EL CONCURSO PARA LA IMAGEN ARQUETÍPICA DE TÚPAC AMARU

3.1 Antecedentes

Desde junio de 1969 Túpac Amaru llegó a convertirse en mito revolucionario y en símbolo de la Revolución Militar. Su primera imagen fue representada en los carteles elaborados por Jesús Ruiz Durand para la Reforma Agraria, la cual mostraba, en eficaz síntesis, el busto del héroe. Este logo, en el estilo que el mismo Durand llamaría del “pop achorado” sería utilizado por el gobierno y en especial por SINAMOS, que la reprodujo en diversos medios para alcanzar todos los confines de la patria, llegando a ser “marca registrada” de la revolución tal como sus mismos creadores lo consideraron.

Dado que la imagen creada por Durand fue objeto de críticas por su supuesta falta de veracidad y considerado el fervor que el recuerdo de Túpac Amaru causaba en las masas, se hizo necesario encontrar una imagen “oficial”, para lo cual se convocó a los artistas nacionales para representar una imagen aparente y fidedigna del curaca cuzqueño. Para ella se tenía previsto exponerla en Palacio de Gobierno y utilizarla en diversos medios: billetes, monedas, estampillas, etc.

La convocatoria era oportuna también por la cercanía al sesquicentenario de la República. En julio de 1971 se celebraría esta importante efemérides y era imprescindible que para la visita de destacadas representaciones extranjeras se contara con una adecuada difusión de la obra.

3.2 Las bases

El 11 de septiembre de 1970 se publicó en *El Peruano* la Resolución Ministerial 2273-70-ED donde se convocaba a un concurso de pintura para perpetuar la imagen plástica de José Gabriel Condorcanqui. (Ver anexo 3)

Es probable que fueran funcionarios del Ministerio de Educación de entonces redactaran las bases. Éstas consideraron dos temas que con posterioridad provocaron polémica e hicieron intuir que los autores no eran personas entendidas en arte. Uno de los artículos



está referido a la imagen que se buscaba y el otro al formato en que se presentaría la obra.

El primer punto discutible se refiere al fundamento del concurso donde se hacía notar que:

“no existe un retrato fidedigno de Túpac Amaru II y (que) 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”⁶³.

Más adelante se añade que las obras deberían “*consistir básicamente en la representación cabal y digna del prócer*”⁶⁴.

Estas dos citas son contradictorias. Por un lado, se afirma que la imagen de Túpac Amaru está sometida a una disputa histórica es decir, que su representación figurativa no está aún definida; siendo así ¿cómo se podía exigir que los artistas plasmaran una imagen cabal y digna de su figura si no se tenía una definición al respecto?. Los autores de las bases habían descargado en los artistas la grave responsabilidad de fungir de historiadores e investigadores para, a partir de ello, representar al curaca cuzqueño “cabal y dignamente”.

Veremos más adelante que esta ambigüedad fue muy criticada por los participantes e incluso por quienes obtuvieron una mención honrosa. Es penoso que esa misma ambigüedad permitió al jurado justificar su fallo.

Otra crítica a la convocatoria y su posible resultado provino del Arq. Augusto Ortiz de Zevallos quien dijo que de aquel certamen no podrían salir obras de arte sino artesanales porque se trataba de un encargo oficial; ante esto conviene citar a Donald Drew Egbert:

“¿Acaso la imposición de la forma y tema a los artistas, por un régimen político, no destruye inevitablemente la individualidad del artista en su obra, e impide así el grado de originalidad que es necesario para un arte significativamente grande?. La respuesta parecería ser la de que frecuentemente consigue ese efecto contrario, pero.....se produce una

⁶³ RM 2273-70-ED, Bases del concurso de pintura, diario *El Peruano*, 10 setiembre de 1970, p.

⁶⁴ *Idem*.



clara excepción cuando las formas naturales del estilo del artista resultan coincidir con el tipo de formas que el régimen exige.”⁶⁵

Como veremos más adelante, esto fue lo que precisamente sucedió con uno de los artistas que obtuvieron mención honrosa.

Otro de los puntos cuestionables de las bases estaba referido a las medidas de las obras. El formato establecido era dos metros de alto por uno de ancho. Como sabemos, esa no es una proporción que podamos considerar armónica ni mucho menos aurea; las medidas planteadas condicionaban una representación del personaje de pie, lo que también fue cuestionado por los artistas participantes.

Sabemos que varios artistas hicieron ligeros cambios en el formato de sus obras haciendo caso omiso a lo establecido en la convocatoria y acercándose a una forma más armónica. Es probable que tomaran esa licencia luego de conocer que en el Jurado se encontraban tres personalidades entendidas en arte, las cuales seguramente les permitirían cierta flexibilidad en este punto.

El premio establecido para el ganador del certamen fue de S/ 80,000.00 el cual era muy significativo para la época, actualmente representaría más de US\$ 20,000.00 (veinte mil dólares). El premio, y sobretodo el hecho de que la imagen ganadora ocuparía un lugar preferencial en algún edificio del Gobierno, que sería difundida masivamente y por diversos medios, aunado al prestigio profesional que obtendría el ganador, motivó el éxito de la convocatoria. Las 98 obras presentadas dan muestra del interés de los artistas plásticos en participar en este certamen.

Una interrogante importante era ¿dónde se colocaría el cuadro ganador?; aunque las bases no lo mencionaban, por el formato establecido se podía suponer que el ambiente sería de grandes dimensiones, tal vez el Ministerio de Educación, entidad convocante, o Palacio de Gobierno; cualquiera de las dos opciones debió ser atractiva. Al parecer la primera idea fue colgarlo en Palacio de Gobierno para reemplazar el cuadro de Daniel Hernández: *Pizarro a caballo*; sin embargo queda la duda, pues el marco que cobijaba el cuadro de Hernández era mayor del que se especificaba en las bases; efectivamente el

⁶⁵ Drew Egbert, Donal. *El Arte y la izquierda en Europa*, pág. 672

marco existente para el cuadro del pintor academicista peruano medía 2.60 x 2.20 mts, mayor en ancho y largo a los 2.00 x 1.00 mts especificados en la convocatoria.

3.3 El resultado: Testimonios del Jurado y de los artistas premiados

El 28 de enero de 1971, mediante la Resolución Ministerial No.140-71-ED, se declaró desierto el concurso de Pintura “Túpac Amaru”. El motivo esgrimido para el fallo fue uno solo: “ninguna de las obras presentadas logra encarnar la imagen arquetípica del héroe, cuyo significado histórico se quiere perpetuar para exaltar su memoria y rendirle homenaje”. (Ver Anexo 3)

Un primer punto de cuestionamiento respecto del fallo fue que las bases nunca mencionaron cuál era esa imagen arquetípica que se buscaba, por lo tanto se dejaba abierta la posibilidad de que los artistas plasmaran, a su criterio y buen entender, dicha imagen. Como señalamos, a los artistas participantes se les había encomendado una labor de historiadores para la cual no estaban capacitados ni tenían por qué estarlo. Sin embargo 98 es un número importante de obras entre las cuales alguna debió acercarse a lo solicitado en las bases.

¿Qué fue lo que sucedió para que un jurado tan competente no encontrara, entre tantas obras, ninguna que le satisficiera? La revista *Caretas* citó a miembros del jurado quienes dieron algunas luces al respecto:

“-Nadie logró apresar la imagen del héroe. Todos fallaron en su concepción, dijo Adolfo Winternitz, director de la Escuela de Artes Plásticas de la Univ. Católica. -La verdad es que la pintura era muy mala, desastrosa. Y en realidad ese es el nivel de la Escuelas Regionales de Pintura, porque la mayoría de los cuadros provienen de ahí. No sólo eran de pésima factura sino que ninguna había aprehendido la personalidad de Túpac Amaru. Hay que tener en cuenta que este diseño se iba a reproducir en sellos postales, papel estatal, etc. explicó otro miembro del Jurado”⁶⁶.

⁶⁶ *Caretas* N° 431, marzo de 1971.



Otro punto a tener en cuenta en referencia a las obras presentadas era que varias provenían de estudiantes de arte e incluso aficionados a la pintura, por ello la calidad no era uniforme encontrándose cuadros de bajísima calidad en medio de otros de gran factura.

Quienes se expresaron a través del fallo eran verdaderas personalidades de la cultura de aquel entonces sobre quienes no cabría la duda de un fallo equivocado o tendencioso. Personas tales como Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Francisco Stastny, Adolfo Winternitz desde la apreciación estética, así como Franklin Pease García Irigoyen y Guillermo Lohmann Villena, desde el punto de vista histórico, deberían dar un fallo supuestamente meditado y serio. Tan solo un representante de la esfera militar, el Gral Felipe de la Barra, a la sazón Presidente del Centro de Estudios Histórico Militares, no habría podido por si solo haber influido tan decisivamente sobre los demás miembros del Jurado.

Para tratar de dilucidar qué fue lo que sucedió en realidad procedimos a entrevistar a algunos de los miembros del jurado o a sus familiares más cercanos. En la segunda semana de junio de 2004 entrevistamos vía telefónica a la viuda del Dr. Franklin Pease García Irigoyen quien recordaba el certamen así como la gran angustia de su esposo por un fallo polémico que, al parecer, tuvo que maquillarse para que fuera convincente.

Aunque no lo afirmó, nos dejó entrever que el Jurado resolvió que ningún cuadro cumplía con la imagen arquetípica de Túpac Amaru, y que el otorgamiento de las cuatro menciones honrosas podría haber sido una salida elegante para evitarse un problema mayor.

Recuerda también que Pease había criticado el cuadro del Capitán Mario Salazar Eyzaguirre, que se colocó a posteriori, en el que figuraba Túpac Amaru con un sombrero más pertinente a un simple indígena que a un noble inca del siglo XVIII.

El Dr. Guillermo Lohmann Villena, a quien entrevistamos vía telefónica el 3 de junio de 2004, dijo no recordar el concurso sin embargo a nuestra insistencia nos contó que a su entender histórico ninguno de los cuadros cumplía con la imagen que debía tener el prócer. De otro lado añadió que quienes deberían tener una mejor opinión serían los Srs. Ugarte Eléspuru y Francisco Stastny en tanto eran entendidos de arte. Al final nos

comentó que, en todo caso, las actas deberían estar en el Ministerio de Educación; respecto a esto último, y a pesar de nuestra insistencia, no nos ha sido posible localizarlas.

La esposa de Juan Manuel Ugarte Eléspuru conversó con su esposo a nuestra solicitud y en una cita en su domicilio me expresó que él recordaba cierta intromisión de la alta jerarquía militar para dirigir el resultado.

Posterior al cuestionado fallo, se discutió, al igual que ocurrió con el concurso de Escultura como veremos más adelante, la posibilidad de un nuevo certamen. Otros opinaron que aquello sería una pérdida de tiempo y aconsejaban más bien convocar a los cuatro artistas que resultaron con mención honrosa a dilucidar entre ellos, mediante una segunda competencia, al ganador. Ninguna de estas propuestas prosperó y la posibilidad de contar con una imagen del cacique de Pampamarca con base histórica se truncó para siempre.

Un mes después del resultado Milner Cahahuaringa brindó una entrevista donde dio a conocer su punto de vista respecto al fallo:

P. Ya sabemos las razones por las que rechazó la mención honrosa en el concurso por el retrato de Túpac Amaru. ¿Cuáles cree que son las razones para el fracaso de los pintores en plasmar una imagen del prócer?

R. No es que quienes hayan participado sean todos abstractos que no saben pintar una mano, como alguien dijo: la mayoría de los concursantes son académicos. Su fracaso, si lo hay tal, connota sólo el fracaso didáctico de la Escuela de Bellas Artes que los formó. Participaron 96 pintores, ¿se da cuenta?

P. El tema “Túpac Amaru” es un tema ideológico, político. ¿quiere decir que la pintura peruana no sabe traducir su sentido político al lienzo?

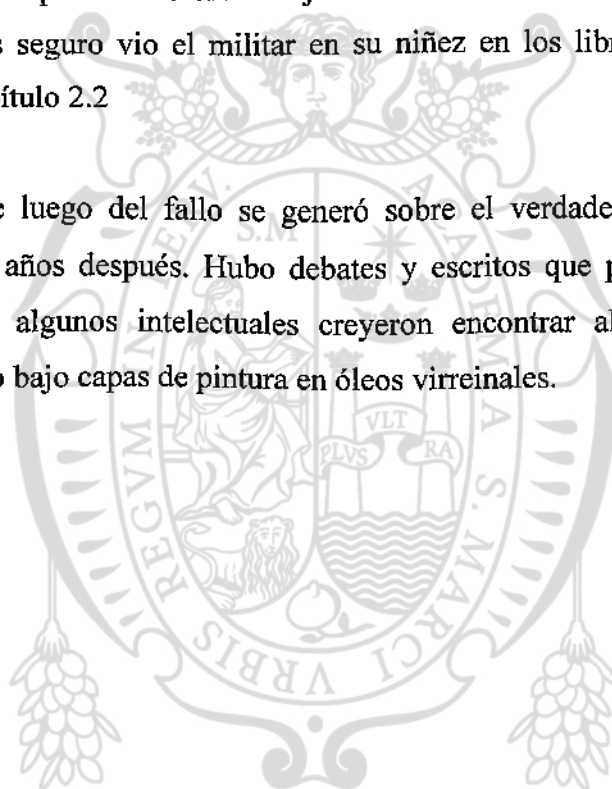
R. El pintor peruano puede manifestarse a través de su obra políticamente. Y creo que yo lo he hecho en mi “Túpac Amaru”. Que haya sido comprendido o no, ya no es culpa mía. Pero esencialmente el pintor no trabaja con ideas políticas cuando pinta sino en función de una problemática plástica, y a través de ella, inconscientemente, tratamos de decir algo⁶⁷.

⁶⁷ *Estampa*, revista del diario *Expreso*, Lima 28 febrero de 1971, pag

De acuerdo a las fuentes consultadas, debemos suponer que al general Juan Velasco Alvarado no le satisfizo ninguno de los cuadros presentados, ni siquiera los cuatro que obtuvieron Mención Honrosa; al parecer Velasco ya tenía en su memoria subconciente una imagen del curaca con rostro enjuto, cabello largo y sombrero alón, imagen que no encontró en ninguna de las obras presentadas.

La imagen de Túpac Amaru que Velasco tenía presente era la que pidió a Néstor Quiroz, un empleado de Palacio de Gobierno, para que la plasme en el lienzo que inauguró el Salón Túpac Amaru el 24 de julio de 1972. Dicha imagen no difiere mucho de aquella que es seguro vio el militar en su niñez en los libros de Historia que ya tratamos en el capítulo 2.2

La polémica, que luego del fallo se generó sobre el verdadero rostro histórico del personaje, siguió años después. Hubo debates y escritos que prolongaron la duda al respecto. Incluso algunos intelectuales creyeron encontrar al cacique en antiguos lienzos, escondido bajo capas de pintura en óleos virreinales.





Detrás de los círculos que se solían estar ocultos los rostros de Micaela [eq.] y Túpac Amaru[er.]

EL VERDADERO ROSTRO DE TUPAQ AMARU



Juan de la Cruz Salas con la genealogía del gran libertador.

EN Yanacocha, la capital de los apuñados Kanak, está la clave del verdadero rostro de José Gabriel Túpac Amaru y su esposa Micaela Bastidas. La respuesta la decretó por el Visitador Antonio Arcecho hito desaparecido crucial información existió acerca del famoso caudillo. Pero sus amigos habían logrado, nociones el cuadro a la advocación de la Virgen del Carmen que el Inka mandó pintar, figurando en él con Micaela y varios caciques de la región. Para lograr una mayor seguridad la tela habría sido repintada después por encima coloreándose otros personajes.

Se sabe que Túpac Amaru era devoto de la Virgen del Carmen, cuya fiesta el 16 de julio era celebrada con gran pompa, juegos de cohetes, ferias y bailes, declara Juan de la Cruz Salas, miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua Quechua, quien ha estudiado la genealogía del líder Inka, buscando indicios y datos en los escritos que estuvieron a su mando. Según referencias que recibió de

su abuelo, don Manuel Fernando Salas Corrales, en el cuadro mencionado están Túpac Amaru y Micaela Bastidas detrás de los cuerpos del cura Mejías y del Brigadier Valdeirama. Incluso se habían pintado los ojos del cacique y en la parte de atrás se nota el resacamiento que se ha hecho de los críticos. Esta parte de la tela es más gruesa y se veía visiblemente un repintado.

En el lienzo que está bastante conservado figurarían también la cacha Tuzuma Tili Kondemayta, Eugenio Kantatupa Ilima Inka, cacique de Copacabana y otros amigos y familiares del héroe que participaron en la revolución. Los rostros de ellos han sido también modificados y a algunos se los agregó bigotes", dice Juan de la Cruz Salas.

Aunque se niega a hacer ninguna afirmación Juan de la Cruz podría ser descendiente de la familia Túpac Amaru. Su abuelo le refirió más de una vez que la hija de Clemente Túpac Amaru, doña Fernanda Dominga Túpac Amaru se casó con don Juan Ascensión de Salas de

Valdez, y que él pertenecía a esa linaje Inka. Infortunadamente no ha podido encontrar ningún documento que pruebe ese entroncamiento. "No es extraño, indica, pues en todos los papeles de los Túpac Amaru fueron arrancadas y quemadas. No hay por ejemplo sus partidas de nacimiento. En Curimayta, donde nació el cacique, hoy faltan varios tomos del siglo siguiente. No sé de qué manera pero mi familia logró conservar la partida de matrimonio de José Gabriel y Micaela. En algunas relaciones del juicio que editan la historia declara haber nacido en Pampamarca y no en Tambaco, Abancay, como sostiene algunos. La partida matrimonial fue otorgada a la parroquia de Pampamarca, donde se encuentra ahora".

El doctor Alberto Santibáñez, Director del Museo de Ato, se ha interesado vivamente por el lienzo cuya historia revela Juan de la Cruz Salas. "Si es cierto lo que dice sería un hallazgo de suma importancia para el Perú de hoy", declara. "Sería necesario pedir por conducto oficial autorización a las autoridades de Yanacocha para que permitan la conducción del cuadro a Lima. Aquí habría que examinarlo exhaustivamente. Tenemos ojos X-ray y rayos ultravioleta que podrían dar un indicio seguro. Sería la segunda etapa de pintura, en un pape posterior, sería más sencilla. Lo Principal es tener la certeza para proceder".

Como una primera CARTAS ofrece dos fotografías del cuadro de la Virgen del Carmen de Yanacocha formadas por Teófilo Bonaventura, Director del Museo Histórico Regional del Cuzco. Si así están los rostros de Túpac Amaru y Micaela Bastidas su valor se habrá reafirmado y si fin se podrá desatar el misterio que pesa sobre los rasgos físicos del revolucionario estirado. Alfonso Barrionuevo.

36

Fig. 31 Alfonsina Barrionuevo relata el supuesto hallazgo de Juan de la Cruz Salas: bajo un retrato virreinal se hallarían los rostros de Túpac Amaru y Micaela Bastidas.

3.4 Las cuatro Menciones Honrosas

Las cuatro obras premiadas guardan similitudes compositivas seguramente derivadas de las dimensiones establecidas en las bases; por el contrario la actitud que los pintores otorgan al personaje histórico difiere entre ellos. Seguidamente analizamos cada una de estos óleos.

3.4.1 Augusto Diaz Mori

Nació en Lima en 1934, realizó sus estudios en la ENSABAP (Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú) de donde egresó en 1957. Posteriormente en 1962 ingresa como docente en la especialidad de dibujo y pintura. Su obra es de una gran factura técnica donde resalta el dominio del color y la precisión del dibujo. Algunas se encuentran en instituciones públicas como el Congreso de la República y la Municipalidad de Lima.





Fig. 32 Retrato de Jacinta de Pisac, Cuzco, óleo sobre lienzo.

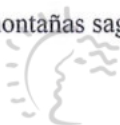
El cuadro al óleo que Diaz Mori presentó al concurso muestra una excelente factura técnica y un acabado pulcramente académico.

Al igual que las cuatro obras reconocidas con mención honrosa, el cuadro del maestro Augusto Diaz Mori retrata al prócer de cuerpo entero, en este caso de pie sobre una elevada montaña. La figura quieta contrasta con las nieves en movimiento.

Túpac Amaru se muestra en actitud calmada con rostro severo y mirada de frente en medio de un paisaje serrano que se pierde en la lontananza y gracias al cual se obtiene el sentido de profundidad que trasmite la inmensidad del territorio peruano. Debe recordarse que las montañas altas son los Apus⁶⁸ a los cuales los incas rendían pleitesía; no es casual por ello que Diaz Mori lo ha colocado en la cima de uno ellos como resaltando el origen divino de Túpac Amaru, descendiente directo de los Incas.

Debido a la pendiente, el pie derecho se posa en un nivel superior. Una ligera sombra es proyectada por detrás del retratado. La mano derecha se apoya en el muslo del mismo lado, mientras con la izquierda coge el borde de la pesada capa negra. La elegante

⁶⁸ Apu: Divinidad inca representada por las montañas sagradas.



vestimenta corresponde a la que usualmente usaban los civiles españoles de cierta jerarquía y alcurnia, no ajena al héroe dada su condición de hombre acomodado, y su representatividad. El pintor retrató a Túpac Amaru con el sombrero de tres picos, citado en distintas fuentes, siendo quizás la más conocida *El retrato de Túpac Amaru* de Carlos Daniel Valcárcel.

Predominan los marrones en diferentes tonalidades del paisaje y vestimenta, esta última acentuada con rojo y amarillo intensos de la camisa y chaleco. El recurso del blanco lo emplea en el pecho, puños y medias, con lo que obtiene luminosidad en el rostro y mano.

La composición está regida por un eje vertical marcado por la figura de Túpac Amaru, quien es encerrado dentro de un triángulo isósceles, planteamiento compositivo clásico. En el primer tercio del cuadro se ubica lo humano representado por el terreno y los pies del curaca, y en los dos tercios superiores encontramos la divinidad representada por la imagen del héroe y la inmensidad. El rostro se encuadra perfectamente en el eje vertical y en el tercio superior del cuadro.

De ese óleo tenemos la imagen presentada al concurso que publicó en blanco y negro el diario *La Crónica* el 21 de marzo de 1971, así como una postal a color donde se muestra el cuadro sin el tricornio.

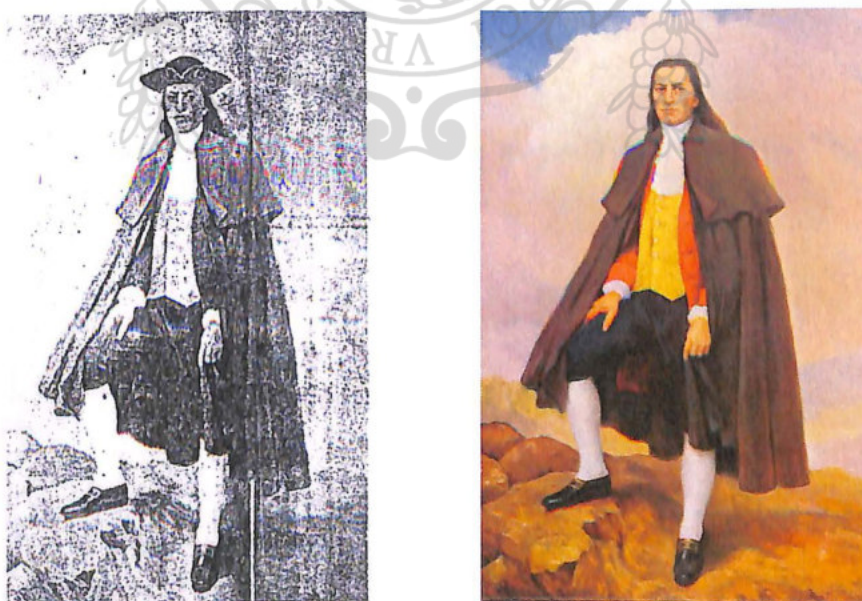
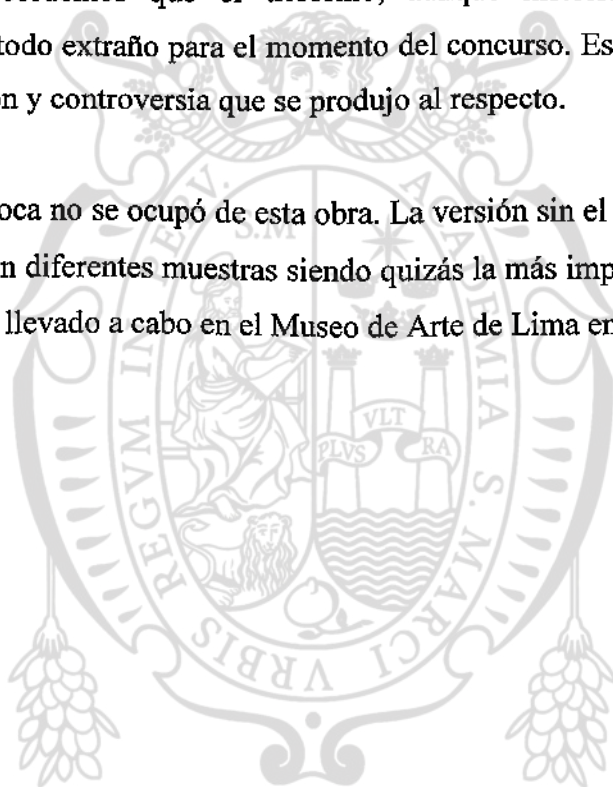


Fig. 33 La imagen de la izquierda muestra el cuadro presentado al concurso de 1970; a la derecha se ve al mismo cuadro sin sombrero.



El cuadro original que presentó Díaz Mori al concurso muestra a Túpac Amaru con el tricornio, según se constata en la imagen publicada en *La Crónica*; sin embargo en posteriores exhibiciones y publicaciones sólo se ha mostrado la misma imagen en iguales dimensiones pero carente de sombrero. Al confrontar ambas obras no se encuentra ninguna diferencia; no creemos tampoco que el artista haya creado otra imagen exactamente igual y de dimensiones tan grandes, todo lo cual nos lleva a inferir que el cuadro original fue retocado con posterioridad quitándole el sombrero. Al consultársele al respecto el pintor no quiso no quiso confirmar este hecho ni los motivos para hacerlo. Recordemos que el tricornio, aunque histórico, también resultaba polémico y sobre todo extraño para el momento del concurso. Este solo hecho refleja la tremenda confusión y controversia que se produjo al respecto.

La crítica de la época no se ocupó de esta obra. La versión sin el sombrero de tres picos ha sido expuesta en diferentes muestras siendo quizás la más importante el 1er Salón de las Artes Plásticas llevado a cabo en el Museo de Arte de Lima en 1973.



3.4.2 Ángel Chávez

Nació en la ciudad norteña de Trujillo en 1929, murió en Lima en febrero de 1995. Fue hermano de otro notable pintor peruano: Gerardo Chávez, quien emigró de Perú hacia Francia y tomó otros motivos iconográficos diferentes. Estudió en la ENSABAP aunque no concluyó sus estudios debido a una discrepancia con los directivos de entonces.

Era un virtuoso del dibujo y usaba el pincel con materia generosamente empastada; en sus cuadros el hombre del campo, el mar y la tierra estaban siempre presentes, en una entrevista hecha en 1991⁶⁹ él se refirió al objetivo de su obra: *lo que perseguimos es eso: hacer arte a partir de nuestras raíces para encontrar la universalidad y no al revés. José Sabogal demostró que existe un arte peruano; antes del 20 nadie pensaba así.*

Era un pintor muy prestigiado por sus colegas pintores y artistas, alguno de los cuales lo reconoce como uno de los más grandes artistas peruanos. Aunque son muy conocidas sus obras de personajes y escenas costumbristas, también incursionó en lo abstracto donde se distinguía su paleta ágil y generosa.

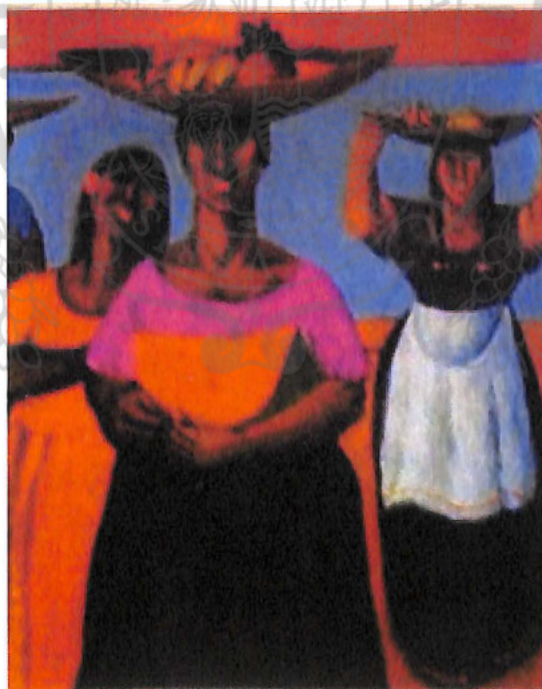


Fig 34 Angel Chávez, *Cholas fruteras*, óleo sobre lienzo

⁶⁹ La entrevista fue hecha a la revista *Bellas Artes*, N° 2 de 1991, según consigna José Huerto Wong en su libro *Huellas de Bellas Artes*.



En 1986 conformó el grupo “Cinco Amigos Pintores” con los artistas: Oscar Allain, Julio Camino Sánchez, Manuel Zapata Orihuela y Gamaniel Palomino. Meses después el grupo creció a ocho con la inclusión del escultor Héctor Antonio Sánchez y los pintores Enrique Galdos Rivas y Aguiles Ralli. “estos artistas tenían un lenguaje común, inspirado en la realidad popular peruana, pero con la personalidad propia de cada uno” (Leonardini, 1995:17)

Angel Chávez López se consideraba un ser político y expresó su ideología en la misma entrevista aludida líneas arriba:

P. El Grupo de los Ocho Amigos que usted integra, ¿está muy ocupado buscando nuestras raíces?

R. Si, unos trabajan con motivos de esa gran columna vertebral de América: la sierra, otros son motivados por el hombre de la Costa y Selva; nos interesa el mestizaje peruano. La batalla es dura, hay grupos sociales que rechazan, que no creen en esta propuesta, están todavía dependiendo de códigos extranjeros capitalistas.⁷⁰



Fig., 35 Cuadro de Ángel Chávez presentado al concurso de 1970.

⁷⁰ Id, pag 77



Para el concurso de Túpac Amaru pintó al curaca de pie en la cima de una montaña; un intenso sol ilumina el lado izquierdo de su cuerpo y resalta el rostro que cobra especial luminosidad ayudado también por el blanco de la camisa. La sombra que arroja el cuerpo, aunque intensa es disimulada por la delgadez de la línea.

El paisaje montañoso está realizado con diferentes marrones llegando al rojo en algunos sectores cercanos al héroe. También se ha incorporado algunos toques de celeste en los pináculos de las montañas. El cielo no se ha resaltado con colores o formas siendo tan sólo un telón de fondo del personaje.

El chaleco, pantalones cortos y calzados tienen tonalidades azules que van del azul marino al celeste. El artista no ha creído conveniente distraer al espectador con el uso de mayores colores en la vestimenta. Tampoco lo ha vestido con algún elemento característico del rebelde de los mencionados en las fuentes históricas; al parecer Ángel Chavez apostó a mostrar el rebelde como un indígena aguerrido y carente de atributos materiales de nobleza.

En sus manos lleva una honda preparada a lanzar el proyectil; la misma actitud del rebelde está presta al combate.

Su cabello largo y negro se mueve al viento y su mirada se dirige a la derecha donde está ubicado el enemigo.



Fig. 36 Detalle del cuadro de Túpac Amaru por Ángel Chávez.



En la parte inferior del cuadro y detrás del héroe se divisa a una muchedumbre portando lanzas, hondas y banderolas; uno de ellos incluso ya ha lanzado un proyectil por lo que debe entenderse que la escena retratada corresponde a una en plena batalla donde Túpac Amaru lidera el avance de su ejército.

Este cuadro se encuentra actualmente en la sede central del Banco de la Nación. Se le conserva tal si fuera un mobiliario más, sin ocupar un lugar destacado, con el mismo marco que fuera utilizado por el artista y, lo más lamentable, con un orificio en la zona central lo que demuestra el poco interés de las autoridades por esta importante obra plástica.

Una misma versión, probablemente un estudio previo aunque en menores dimensiones, se pretendió rematar en 2005 por encargo de la junta liquidadora de una entidad bancaria.

Al parecer Ángel Chávez habría pintado dos cuadros para el concurso, el que se muestra en la figura 37 es uno de ejecución más libre y fresca, más del estilo del pintor y que no pretende representar un arquetipo sino mostrar al curaca en una actitud espontánea y rebelde. En el otro óleo (fig 37) usa una vestimenta europea, aunque conservando el Inti en el pecho y el polémico sombrero. El personaje se presenta en un gesto fotográfico. Sus medidas son igualmente de 2.00 por 1.00 mts y lo conserva su hermano Gerardo en la ciudad de Trujillo.



Fig. 37 Otro Túpac Amaru pintado por Ángel Chávez.



3.4.3 Fernando Saldías Díaz

Su formación artística la realizó en el *Institut Royal des Patrimoine Artistique* de Bruselas, Bélgica donde una fuerte formación académica y estudio de los grandes pintores clásicos le dan reconocimiento internacional como retratista.

Al regresar a Lima se dedica a la pintura e instala un taller de conservación y restauración en la avenida Petit Thouars.

Son muy conocidas sus importantes obras de temas históricos como el *Combate de Angamos* y del monitor *Huáscar*.

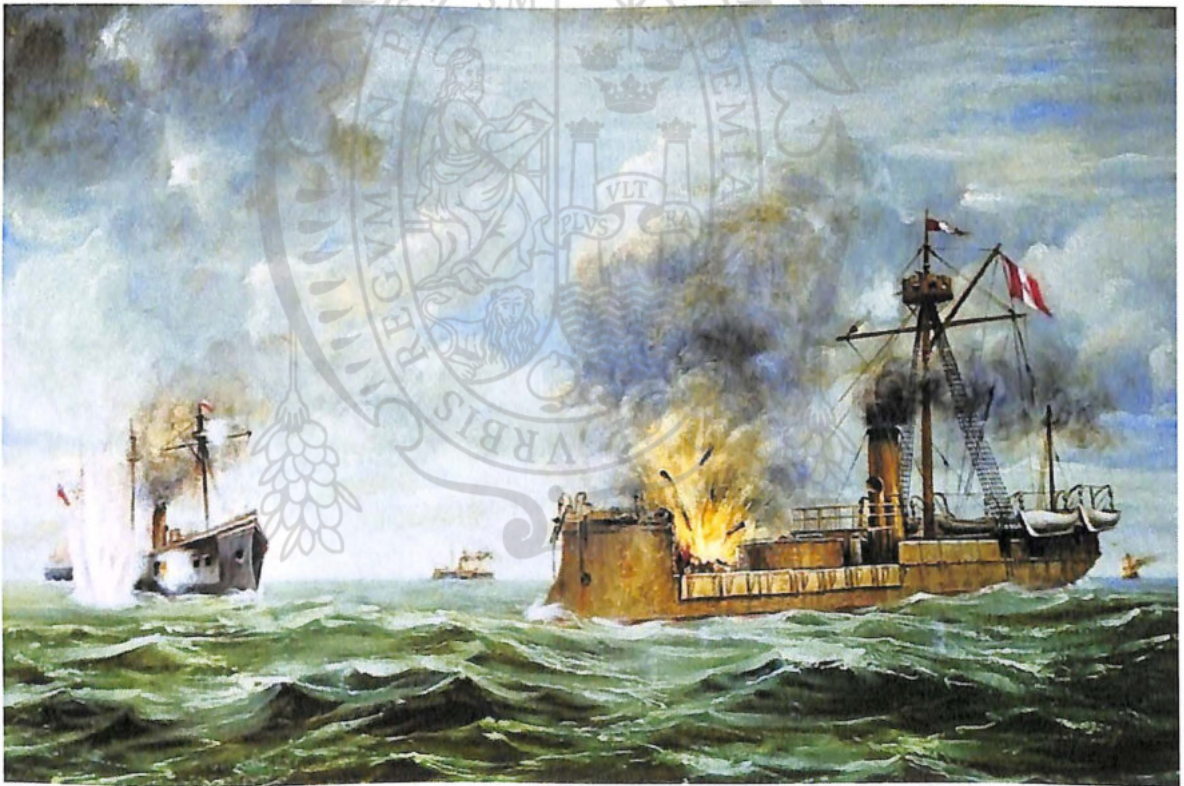


Fig 38, Fernando Saldías, *Combate de Angamos*, óleo sobre lienzo.

La pintura al óleo que Saldías presentó al concurso es de notable factura. Muestra a Túpac Amaru en un elegante aposento vestido con ropaje delicado y fino. Su apariencia es de un hombre de mayor edad de la que le correspondería, pues el héroe cuzqueño murió a los cuarenta años.



Para este cuadro Saldías siguió, anacrónicamente, los cánones compositivos de los retratos del siglo XVIII que en el Perú siguieron, entre otros: Cristóbal Lozano, José Joaquín Bermejo y Cristóbal de Aguilar Casaverde quienes fueron los mejores exponentes del arte del retrato en el Virreinato del Perú ⁷¹. Los modelos y encargantes de estos retratos fueron virreyes, funcionarios de alto nivel, miembros de la nobleza y del clero, así como rectores y catedráticos de la Universidad de San Marcos.

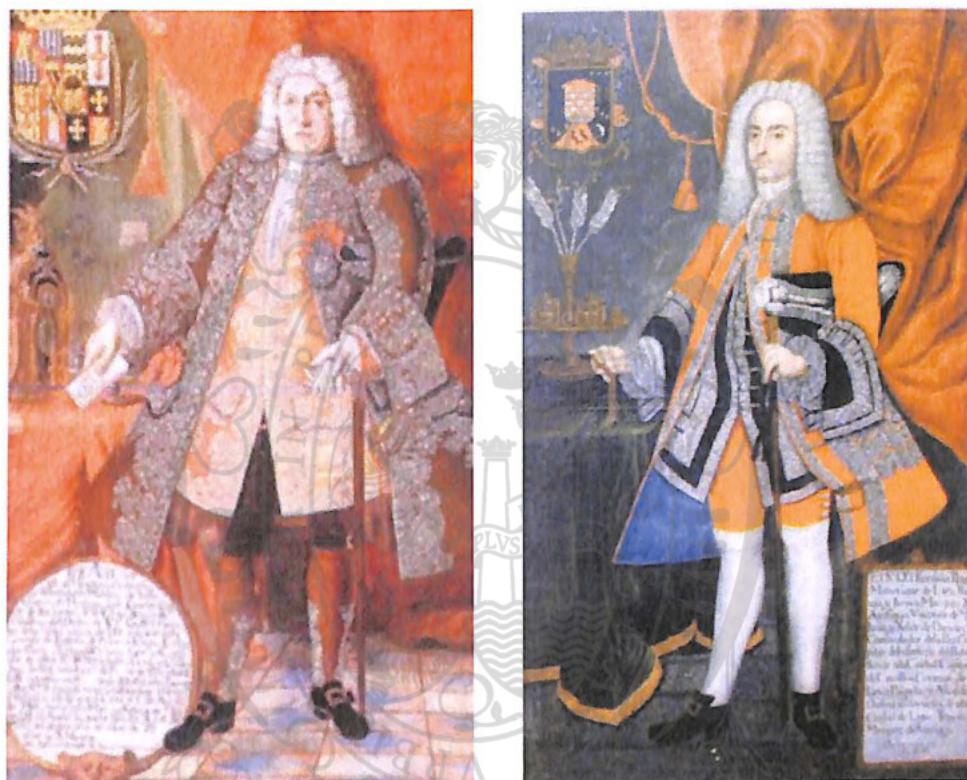


Fig. 39 Dos retratos del pintor colonial Cristóbal de Aguilar.

En todos estos retratos podemos visualizar elementos comunes: los retratados están de pie, luciendo su mejor vestimenta y mirada hacia el espectador; las piernas se encuentran abiertas y un pie hace un ángulo de 45° con el otro. Una de las manos coge un elemento relacionado con su quehacer, ya sea una cédula para el caso de un virrey, un libro cuando se trata de un catedrático, o una carta para un funcionario público; la otra mano coge un accesorio de la vestimenta: guantes o un bastón. Muchas veces podemos encontrar el tricornio debajo del brazo (fig 39). Una mesa con un fino mantel

⁷¹ Para una mejor referencia pueden leerse los ensayos del Dr. Ricardo Estabridis Cárdenas: “El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo del Poder”, y “Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII”

hasta el piso se ubica a un lado de los retratados; sobre ésta se colocan diversos objetos del quehacer cotidiano de los personajes.

Otro común elemento siempre presente es el cortinaje como fondo, generalmente rojo, La cortina por lo general se encuentra recogida y ocupa la esquina superior derecha o izquierda del cuadro.

Los retratos coloniales se completan con la cartela⁷², el escudo representativo de la familia, y un paisaje en último plano donde se mostraba la obra más significativa del retratado o la ciudad donde residía. Salvo estos últimos elementos, todos los demás fueron considerados por Fernando Saldías para el cuadro de Túpac Amaru; en su retrato coloca a Túpac Amaru de pie, mirando al espectador, su mano derecha coge una carta y la izquierda se apoya en la mesa con el puño cerrado.

En el artículo sobre el resultado del concurso pictórico, la revista *Caretas* N° 432, publicó equivocadamente un cuadro de los eliminados atribuyéndolo al artista y el de Saldías recibió el título: “un insurrecto exquisitamente virreynal”; esto y los sarcásticos comentarios de la publicación motivó una carta de protesta del artista, la cual da luces sobre el proceso concursal; allí Saldías expresa en referencia al fallo: “...acato la decisión del jurado, aunque hasta ahora no sepamos públicamente cuál es el “verdadero arquetipo” de Túpac Amaru ..., ni cual la “interpretación cabal” del personaje de parte de los señores miembros del jurado ...”⁷³.

⁷² Tablilla, a menudo de márgenes ornamentados, que casi siempre ostenta alguna inscripción. Durante la edad media, los pintores representaban a menudo al redentor, a los profetas o a los santos teniendo a sus pies, sobre su figura o incluso sosteniendo ellos mismos sendas cartelas o rótulos con su nombre, fragmentos de los Testamentos o algún otro texto. En la edad barroca se denominó “cartucho”. Diccionario de términos artísticos, Maestros de la Pintura, Editorial Nogger Rizzoli.

⁷³ *Caretas* No. 432, pp. 4 ,48.



Fig. 40 Fernando Saldías, *Túpac Amaru*, óleo sobre lienzo

Al presente el cuadro de Saldías es, de los cuatro premiados, el que más se muestra en publicaciones recientes. Su imagen puede verse en la enciclopedia temática que el diario *El Comercio* editó en el 2004, así como en una lámina didáctica del diario *El Trome* en el 2005, entre otras.



3.4.4 Milner Cajahuaringa

Nació en Huarochiri en 1932, estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de Lima en donde egresó en 1959 con el primer premio en la especialidad de Pintura. Posteriormente pasaría a formar parte de la plana docente de dicho centro de estudios.

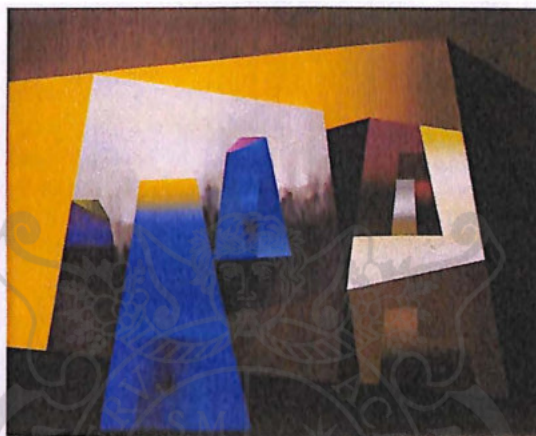


Fig. 41 Milner Cajahuaringa, s/t. óleo sobre lienzo.

Cuando se estudia la vida y la ideología de Milner Cajahuaringa un aspecto salta a la vista, su acendrado nacionalismo, el cual brinda motivos a su obra y genera polémica en sus declaraciones.

Un nacionalismo que llega hasta lo xenófono o, más específicamente, un acendrado sentimiento antihispano que lo llevó a dibujar hasta 2 series de personajes que ridiculizaban a los españoles más conspicuos de nuestra época virreinal. Sus famosos “Virreyes” en 1971 y “Dibujos simplemente” exhibidos en la galería Camino Brent en 1978, muestran claramente la postura del artista frente a los españoles de aquella época. Unas declaraciones que brindó Milner Cajahuaringa en 1975 pueden dar luz sobre el pensamiento de este pintor:

“P. ¿Qué piensa usted sobre la pintura peruana?

R. ...debemos ser pacientes debido a que el camino es largo y difícil por el proceso de transformación político, económico y social, y retomar de lo nuestro para luego culturalmente tomar conciencia de la proyección artística que tuvo nuestro Tawantinsuyo que infelizmente fue coactado por la invasión española que impuso maliciosamente un arte dirigido”⁷⁴.

⁷⁴ *La Prensa*, 8 de Diciembre de 1975.





Fig. 42 *Visitador Areche* por Milner Cahuarina, 1978

Es decir, el concurso de pintura convocado por el gobierno de Velasco encontró exacta correspondencia con el pensamiento ideológico de Milner Cahuarina, quien seguramente se vió estimulado por los acontecimientos políticos de esos años. Como bien explica Donald Drew Egbert:

“Diego Rivera, como joven artista en París, difícilmente habría sido llevado al entusiasmo por revivir el medio expresivo del mural, si él mismo no hubiera sido ya un radical social que simpatizaba con el comunismo”⁷⁵.

Con el fin de documentarse sobre el posible aspecto del prócer, Milner Cahuarina encontró en Carlos Daniel Valcárcel a un eficaz estudioso de la vida de Túpac Amaru. Para la descripción de la fisonomía y rostro de Túpac Amaru, Valcárcel cita la descripción que Pablo de Astete hizo al general Miller sobre el caudillo, esta descripción se encuentra en el libro *El retrato de Túpac Amaru*, y fue citada también en

⁷⁵ Donald Drew Egbert, *El Arte y la izquierda en Europa*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona 1981, pág. 663.

primer lugar por Sir Clement Robert Markham⁷⁶, y posteriormente por Manuel de Mendiburu⁷⁷, y Philip Means⁷⁸.

El aporte de Valcárcel se encuentra en los testimonios de trece testigos de la época que describen al cacique, tanto en su fisonomía como en su vestimenta y carácter; todo ello plasmado en el libro indicado líneas arriba⁷⁹.

Durante un mes Cajahuaringa visitó la casa de Valcárcel con quien fue definiendo los rasgos del rostro de prócer y realizando varios bocetos. Uno de ellos, el numerado “Estudio para Túpac Amaru, 3” sería el que, finalmente, ambas personalidades estuvieron de acuerdo en que representaba al rebelde cuzqueño de acuerdo a los documentos históricos. (fig. 43). El cuadro en mención, de propiedad de Valcárcel, se encuentra actualmente perdido.

Este rostro, considerado por Valcárcel como el que mejor retrataba los rasgos físicos y, sobretodo, el espíritu de Túpac Amaru, se encuentra en varios libros de la autoría de Valcárcel; aparecerá sucesivamente en el tomo II de la *Colección Documental de la Independencia del Perú de 1971*, en “La rebelión de Túpac Amaru” de 1973, en “La familia del cacique Túpac Amaru” de 1979, y en las últimas ediciones de “*El retrato de Túpac Amaru*”, libro escrito inicialmente en 1966 y reeditado en 1970.



Fig. 43 Detalle rostro del cuadro “Túpac Amaru” pintado por Milner Cajahuaringa

⁷⁶ Markham, Clement Robert; *Travels in Peru and India*. London, 1862

⁷⁷ Mendiburu, Manuel; *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*, Lima, 1890

⁷⁸ Means, Philip; *Ciertos aspectos de la Rebelión de Túpac Amaru*. Lima, 1942

⁷⁹ Valcárcel, Carlos Daniel; *El retrato de Túpac Amaru*, Lima, Lima: Edit. Alfa, 1966.

Una vez obtenido este retrato, Cajahuaringa pintó el mismo rostro en el personaje de cuerpo entero en el imponente lienzo de 2.00 por 1.20 mts. que fue presentado al concurso convocado por el Ministerio de Educación en 1970, y que obtuvo una de las cuatro menciones honrosas.

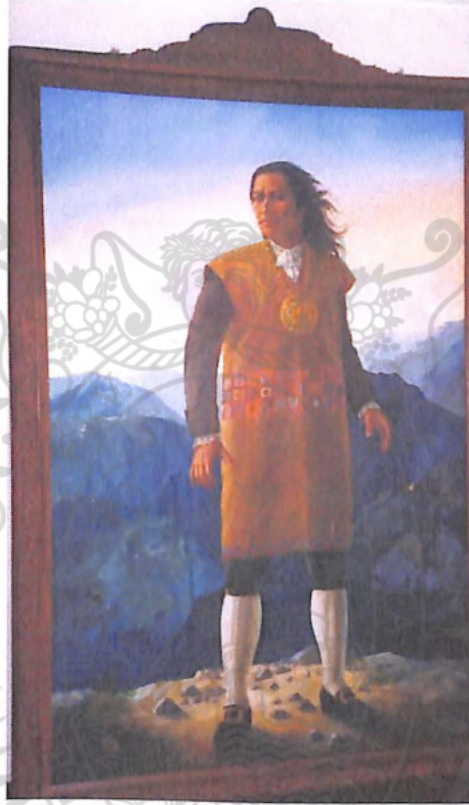


Fig. 44 El cuadro pintado por Milner Cajahuaringa, tal cual se encuentra en la actualidad.

El cuadro de Túpac Amaru pintado por Milner Cajahuaringa muestra al prócer en el centro, parado sobre una meseta. Su rostro en una posición de tres cuartos girado hacia su derecha divisando el horizonte. Un intenso rayo de luz baña directamente al personaje acentuando el interés hacia el centro del cuadro. Detrás se divisa una cordillera de cumbres empinadas frente a las cuales Túpac Amaru aparenta ser la mayor. Su porte es gallardo y aguerrido, como a la expectativa.

El rostro, perfectamente delineado reflejo de la maestría del artista, es aquél que desarrolló junto a Carlos Daniel Valcárcel. Muestra a una persona de raza indígena de unos 30-35 años, lleva el cabello suelto libre agitado por el viento. La expresión, más que fuerza, muestra profundidad, con un aire de gallardía y majestuosidad.



Debajo del rostro, se asoma una camisa blanca con un pañolete en el pecho al estilo de la época. La camisa es de mangas largas y los puños asoman al final de la camisa de color marrón oscuro.

El tradicional unco de color marrón claro destaca sobre los colores oscuros de la camisa y el pantalón; éste le llega justo hasta el nacimiento de las rodillas. A mitad de este traje, y a manera de cinto, el artista ha colocado tres filas de tokapus de iconografía incaica, de colores fundamentalmente rojos y amarillos.

En la basta se muestra una greca de pequeños rectángulos rojos y negros dispuestos en tres pequeñas filas.

Sobre el unco pende el emblema del sol o inti del tamaño de un corazón, el cual es sostenido por un collar de cuentas doradas similar al que lleva el símbolo del inti.

En las piernas, y al igual que los otros tres ganadores de las menciones honrosas, el personaje calza unas medias blancas ajustadas que siguen la forma de la pantorrilla. Los zapatos son negros, de hebilla cuadrada y taco bajo.

Los brazos se encuentran semi-extendidos en una actitud de alerta. Un brazo está ligeramente más arriba que el otro y las manos aparecen abiertas, con los dedos separados.

El pintor utiliza colores marrones para la vestimenta excepto para la camisa, de la que sólo asoma una especie de pañoleta, y las medias, ambos en color blanco. El Unco es de un tono marrón claro, semejante al de la piel de vicuña.

Este traje, según una investigación de Pablo Macera⁸⁰ correspondía a los que usaban los descendientes de los Incas antes de la rebelión de Túpac Amaru; el historiador narra una singular historia de dos indomestizos nobles del Perú que viajaron a España a fines del siglo XVII con el fin de que los reyes de la corona española reivindicaran a su estirpe y le dieran la categoría y privilegios que creían merecer. Entre los documentos que

⁸⁰ Macera, Pablo; *El Inca Colonial*; Lima: Fondo editorial de la UNMSM, 2004, p.

llevaron consigo se encontraban cinco figuras, una de las cuales mostraba a un joven Inca de cuerpo entero con el unco y pectoral con la figura del inti, aparte de otros elementos simbólicos propios de la realeza incaica: mascaipacha, cetro, ojotas, entre otros.

Debe recordarse que Túpac Amaru solía vestirse con estos atuendos en especiales ocasiones, haciendo notar su linaje a los indígenas del Cuzco; debe pensarse también que esta indumentaria podría haber causado admiración entre los indígenas de la época y habría servido también para demostrar el liderazgo necesario para comandar a sus huestes contra los españoles.

La importancia del uso de la indumentaria indígena en el siglo XVIII puede verse en el hecho que luego de la muerte de Túpac Amaru los españoles prohibieron a los indígenas usarlos bajo pena de drásticos castigos.



Fig. 45 Retrato de un Inca de la época colonial, descrito por Pablo Macera en *El Inca Colonial*.

De los cuatro pintores que obtuvieron Mención Honrosa, Cajahuaringa fue el único que vistió al prócer con el tradicional unco incaico.

Tenemos entendido que el cuadro fue inicialmente adquirido por el Sr. Bernardo Batiévsky, y que actualmente se encuentra en poder una familia muy allegada al régimen velasquista.



A nuestro juicio, y del de muchas personas con las que hemos conversado, esta obra de arte es la que mejor reflejó la imagen del último cacique de Vilcabamba. Tanto así, que el rostro fue mostrado por el mismo gobierno en sus mítines (fig. 46), en diversas publicaciones, y fue utilizado incluso por una organización subversiva, que tomó el nombre de Túpac Amaru, años más tarde.



Fig 46. Mitin realizado en la plaza de Armas de Cuzco en julio de 1971. El rostro del prócer, extraído del cuadro pintado por Milner Cajahuaringa tan solo unos meses antes, ya está presente en esta manifestación.



Fig. 47 CUADRO DE LAS CUATRO MENCIONES HONROSAS

PINTOR	MILNER CAJAHUARINGA	AUGUSTO DIAZ MORI	ANGEL CHAVEZ	FERNANDO SALDIAS
CARACTERISTICAS				
OBRA PRESENTADA AL CONCURSO				
Dimensiones	2.00 x 1.20	2.00 x 1.30	2.00 x 1.00	2.00 x 1.00
Técnica	Óleo	Óleo	Óleo	Óleo
Caracterización de Túpac Amaru	Indígena rebelde.	Español refinado.	Criollo rebelde.	Español adinerado, refinado y adaptado al sistema.
Vestimenta	De noble indígena, descendiente de Inca.	Española elegante, con sombrero de 3 picos y capa	De criollo ciudadano. Camisa larga y chaleco.	Española refinada, lujosa y elegante.
Edad aproximada de T.A.	35	35	30	40
Actitud de T.A.	Expectante, listo para el ataque. Rostro 3/4 hacia la izquierda. Mirada al horizonte	En reposo, pose retratística. Mirada hacia el frente.	Guerrera, con honda lista para lanzar el proyectil. Rostro frontal, Mirada hacia la derecha	En reposo, pose retratística. Rostro frontal, mirada hacia el frente.
Escenario	A campo abierto, en la cima de un cerro	A campo abierto, a media jornada de la cima de un cerro.	A campo abierto, en una colina.	En una sala o escritorio alfombrado y lujosamente decorado.
Colores predominantes	Marrones.	Multicolor: Marrón, rojo, amarillo, azul y blanco.	Biege y marrón.	Rojos
Extracción social del artista	Provinciano, de extracción popular	Limeño, clase media	Provinciano, de extracción popular	Limeño, clase media
Estilo artístico predominante	Constructivismo y ocasionalmente realista.	Académico.	Indigenista.	Académico.
Posición política	Progresista, antiespañol.	Conservador	Progresista.	Conservador



Puestos en conjunto (fig, 47) los cuatro cuadros que obtuvieron mención honrosa tienen algunas características comunes: todos ellos pueden ser considerados de estilo académico y sus autores han sido reconocidos como eximios dibujantes y pintores. Se trasluce también en todos ellos el interés de documentarse históricamente por lo que sus cuadros reflejan finalmente diferentes facetas del prócer. Díaz Mori lo muestra cual si fuera un criollo en una actitud de meditación, Saldías brinda un refinado e instruido personaje, Chávez lo retrata en plena gesta bélica con una honda en mano, y Cajahuaringa en su versión de descendiente del imperio incaico. Queda para la especulación lo que hubiera ocurrido con la imagen histórica del cacique –personaje con sombrero y traje negro- si alguno de estos cuadros hubiera sido ungido como ganador.

Por último, y a modo de anécdota, no podemos dejar de mencionar la utilización, en sentido invertido, del rostro pintado en el cuadro de Cajahuaringa para el logotipo de la organización subversiva Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), quien desde 1988 desarrolló diversas acciones militares de tipo guerrilla urbana.



Fig.48 Logotipo del MRTA, utilización del rostro dibujado por Milner Cajahuaringa pero invertido.

Fig. 49 Guerrillero utilizando un pañuelo del MRTA en los luctuosos hechos de la Embajada de Japón en Lima, 1995



3.6 Un paralelo: El Concurso para el Monumento a Túpac Amaru

Respecto a lo que comentáramos en páginas anteriores sobre la imagen prefijada del curaca, es también ilustrativo lo que ocurrió con el concurso para el Monumento a Túpac Amaru convocado por el gobierno el 19 de mayo de 1970 mediante el DL 18280.

De acuerdo a las bases de esa competencia se declara de interés nacional erigir, en la Plaza de Armas de Cuzco, un monumento a la memoria de Túpac Amaru II para conmemorar la histórica rebelión iniciada el 4 de noviembre de 1780. Para ello se designa una comisión integrada en su totalidad por autoridades del Cuzco. (Anexo 4).

Las dos primeras convocatorias se declararon desiertas, al parecer por la baja calidad de las obras presentadas; una tercera encontró ganador pero se frustró al poco tiempo. Efectivamente, el 1º de julio de 1971 *El Comercio* publicó la foto del monumento del joven escultor Alvaro Núñez Rebaza quien representó a Túpac Amaru emergiendo del interior de la tierra. El autor, quien tenía 27 años al momento del concurso, declaró que el proyecto: *“representa a Túpac Amaru en una actitud cargada de fe y esperanza y rompiendo, al mismo tiempo, los obstáculos que le impedían llegar a su met. Túpac Amaru surge de las entrañas mismas de la tierra como una explosión volcánica, para liberar a su pueblo”⁸¹*

La obra fue motivo de críticas que llevaron a la comisión encargada a anular y convocar a un cuarto certamen. Las críticas apuntaban a un proyecto demasiado moderno que mostraba al héroe en un estilo más abstracto que realista. Lo cierto es que esta obra tenía mejor correspondencia a la época que la que posteriormente se erigió, además no dañaba el entorno de edificaciones coloniales pues apenas levantaba 4.00 metros del piso, lo que permitía además colocar al héroe cara a cara con el transeúnte.

Otro motivo de debate lo constituyó el lugar donde debiera erigirse el monumento, la propuesta de ubicación de las autoridades era la Plaza de Armas pero varios entendidos y arquitectos hicieron notar que éste era un ambiente monumental con singulares características a las que podría dañar una escultura de gran tamaño como la que se proponía.

⁸¹ En *El Comercio*, 1º de julio de 1971, pag 1





Fig. 50 Obra ganadora del concurso de escultura. Nunca llegó a erigirse.

El 24 de febrero de 1972 se convocó a un cuarto concurso; en el prólogo de la posterior publicación acerca de este certamen el GrI de División Juan Mendoza Rodríguez, presidente de la Comisión Nacional del Sesquicentenario del Perú, hizo notar que en estos certámenes habían participado prácticamente todos los escultores peruanos y extranjeros residentes en el país buscando de legitimar el resultado final.

Las bases para esta última competición fueron mucho más específicas que las anteriores con el fin de evitar un yerro semejante al cometido en la anterior disputa. Ahora se mencionaba el motivo, sentido y propósito del concurso según se puede observar en el punto 2 de las bases:

2. MOTIVO, SENTIDO Y PROPOSITO DEL CONCURSO

a. El monumento debe expresar el homenaje de la nación al precursor de la revolución peruana y americana José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru en la Plaza de Armas del Cuzco.

La solución del proyecto monumental:

(1) Debe ser original, escultórica, figurativa y no de simbolismo abstracto.



- (2) Considerará la representación de Túpac Amaru sin sombrero, sus rasgos físicos acentuados con expresión de luchador y actitud combativa que constituya un mensaje para las nuevas generaciones.
- (3) Exaltará la figura del prócer de la revolución precursora, no el suplicio al que fue sometido.
- (4) La figura del prócer podrá ser a pie o a caballo.
- (5) Armonizará con el ambiente de la plaza y estará proporcionada a los edificios circundantes.
- (6) La altura máxima del monumento será de 8 metros.⁸²

En otros puntos de las bases se indicaba que la propuesta podría considerar incluso algunas mejoras de la plaza tendientes a destacar el monumento; también se hacía saber que no se admitirían los proyectos presentados en los anteriores certámenes y que los honorarios estaban en función del costo de la obra: 15% más 3.5% por dirección artística.

Como puede verse, las bases establecían claramente cómo debía lucir la escultura y también cómo no debería ser; esto dejaba poca maniobra a los participantes lo que motivó que nueve de los once proyectos presentados fueran eliminados por no ajustarse a las bases o porque la propuesta no era escultóricamente buena.

En el acta del fallo del 27 de mayo de 1972 se consigna las calificaciones y observaciones de cada uno de los proyectos presentados, en que correspondió al ganador signado con el número 06 se indica:

- Cumple con el motivo, sentido y propósito del concurso.
- La escultura está bien lograda.
- El pedestal es liviano.⁸³

La obra ganadora

Un artículo de César Miró, escrito en febrero de 1971, luego de que se abortaran los tres primeros intentos de contar con una imagen tridimensional de Túpac Amaru, muestra lo que ocurría con los bocetos participantes y daba su punto de vista acerca de cómo debería ser el monumento a erigirse:

⁸² El Monumento a Túpac Amaru en el Cuzco, pág 6

⁸³ El Monumento a Túpac Amaru en el Cuzco, pág 9

“Decíamos que en los últimos concursos escultóricos se observa esa indecisión del artista, ese desconcierto ante la problemática de las concepciones estéticas rigurosamente contemporáneas. *¿Era posible representar la figura del cacique rebelde de acuerdo a los cánones de la escultura actual?*.”

“Contrariando nuestra declarada determinación de ser fieles al tiempo en que vivimos, creemos que, en el caso excepcional del Cuzco, tal vez conviene aconsejar las soluciones clásicas. Y pensamos entonces en un monumento ecuestre de José Gabriel Condorcanqui”⁸⁴.

La sugerencia de César Miró fue precisamente concretada en la solución que luego obtendría el primer puesto en el cuarto y definitivo concurso. Respecto a la propuesta ecuestre, Joaquín Torres Ugarte la fundamentó indicando que esta sería una forma de victoria final del prócer respecto a los cuatro equinos con los que quisieron descuartizarlos; asimismo hizo notar que el mismo Túpac Amaru se hizo retratar a caballo por el negro Oblitas luego de su victoria en Sangarará, ello con el fin de que su gesta y nombre perdurara en el tiempo.



Fig. 51 Monumento ecuestre de Joaquín Ugarte y Ugarte, ganador del último de los cuatro concursos de escultura. Se encuentra actualmente en la Plaza del mismo nombre en Cuzco.

⁸⁴ Miro, César; “Túpac Amaru: El desconcierto y la regla de oro”.



El proyecto del maestro Joaquín Ugarte y Ugarte fue aceptado principalmente porque cumplía cabalmente con las bases y dadas sus líneas clásicas es probable que no dañaría el entorno en el cual se pensaba colocar: la Plaza de Armas de Cuzco. Por cierto que es incuestionable el oficio y dominio del artista en esta obra, aunque sin lugar a dudas hubiera sido más pertinente 50 ó 100 años antes.

Luego del fallo, la factibilidad de la construcción del monumento significó sortear una serie de obstáculos y críticas que hacen recordar las peripecias por las que pasó la escultura de Pizarro que fue donada por la viuda del escultor Charles Rumsey Mac Donald. Como se recordará, la obra fue cedida en ocasión al IV Centenario de la fundación de Lima en 1935 y recibió críticas desde que fue colocada en el frontis de la Catedral de Lima, pasando luego a la esquina del Jr. Conde de Superunda con el Jr. de la Unión en la Plaza de Armas, para luego ser ubicada en el novísimo Parque de la Muralla en el 2005.

Del mismo modo según la ley 18280, la obra de Ugarte y Ugarte debió ser erigida en la Plaza de Armas de Cuzco, pero dicho ambiente monumental es un gran conjunto de iglesias y construcciones coloniales; su semántica se encuentra muy ligada a la hispanidad de los siglos XVII y XVIII, por lo que no faltaron quienes argumentaron que debería situarse en otro lugar, lo cual finalmente se realizó construyéndose ex profeso una plaza para este monumento.

Aunque las bases del último concurso indicaban que el monumento debería estar concluido el 15 de octubre de 1972 para su inauguración el 4 de noviembre del mismo año, la obra finalmente se inauguró en 1980.



CAPÍTULO IV

LOS RETRATOS ‘OFICIALES’ EN EL SALÓN TÚPAC AMARU

4.1 El primer retrato, obra de Néstor Quiroz.

En el invierno de 1972, luego del frustrado intento de contar con un retrato de Túpac Amaru de hechura profesional, y ante el advenimiento de otro aniversario patrio, el presidente Velasco Alvarado encargó a Néstor Quiroz pintar un gigantesco óleo del cacique de Surimana y Tungasuca para que pudiera ser colgado a partir del 28 de julio del mismo año en el ambiente que durante muchos años había albergado el cuadro *Pizarro a caballo* de Daniel Hernández. Este Salón es, hasta la fecha, de intenso uso para conferencias de prensa y recepción de dignatarios por lo que la mencionada imagen es fotografiada continuamente.

Este salón, hasta ese entonces llamado “Salón Pizarro”, tiene un decorado y estilo afrancesado lo que le brinda cierto aire aristocrático; posiblemente esto también lo sabría Velasco Alvarado por lo que al retirar el cuadro de Pizarro, y reemplazarlo por el de Túpac Amaru, también quitaba un símbolo a la oligarquía que pretendía desplazar. El cambio se convirtió en un acto más del accionar político del gobierno militar.

Néstor Quiroz, suboficial retirado de la Policía Nacional del Perú, se había ganado el respeto del personal civil de Palacio, conocido por su habilidad para hacer toda clase de dibujos, mapas y maquetas. Había trabajado durante el gobierno de Fernando Belaúnde para quien realizaba los mapas con los que el arquitecto se presentaba ante la prensa para exponer algún proyecto de carretera o infraestructura. No era un profesional del pincel, sin embargo aceptó la responsabilidad.

El encargo lo recibió del mismo Velasco quien le pidió representar una imagen del prócer con el rostro que guardaba en la memoria, para ser expuesto en las Fiestas Patrias de 1972. Néstor Quiroz realizó primero un dibujo en su casa uniendo diferentes papeles, para luego dibujarlo al carbón sobre el lienzo definitivo (fig. 52).



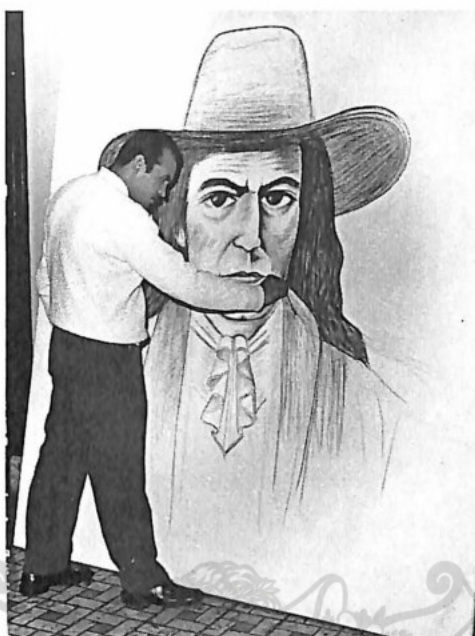


Fig. 52 Néstor Quiroz dibujando el cuadro que inauguraría el “Salón Túpac Amaru”.

Posteriormente aplicó el óleo al dibujo en la tela inaugurada el 27 de julio de 1972, y que permaneció por dos años en el Salón de Palacio de Gobierno que, a partir de este acontecimiento, pasó a llamarse *Salón Túpac Amaru*.

Aunque la imagen es algo ingenua cumplió el importante papel de ser el primer cuadro del prócer en exponerse en dicho ambiente y de cumplir con el objetivo del gobierno militar de contar con una representación “fiel” del rebelde cuzqueño.

El diario *El Peruano* en su edición del 25 de julio de 1972, dio a conocer el cambio de las pinturas en una entrevista al Gral. Velasco:

“P. Señor Presidente, ¿qué significación tiene el hecho de que hoy los periodistas hemos encontrado en el antiguo Salón Pizarro una gran *fotografía*⁸⁵ de Túpac Amaru?”.

R. Efectivamente, en ese salón estuvo siempre el cuadro de Pizarro. Hoy ven ustedes el de Túpac Amaru. El Gobierno Revolucionario ha decidido designar el salón con el nombre de Túpac Amaru. Ya no se llamará Salón Pizarro. Consideramos que así rendimos tributo a una de las figuras más representativas del sentimiento revolucionario de nuestro pueblo”. Y ante otra pregunta expresó:

“R. Yo lo que puedo asegurarles es que el pueblo peruano quiere tener con más gusto un Salón Túpac Amaru que un Salón Pizarro”⁸⁶.

⁸⁵ Aunque el periodista habla de una fotografía en realidad se trataba del cuadro al óleo de Néstor Quiroz.

⁸⁶ *El Peruano*, Lima, 25 de julio de 1972.



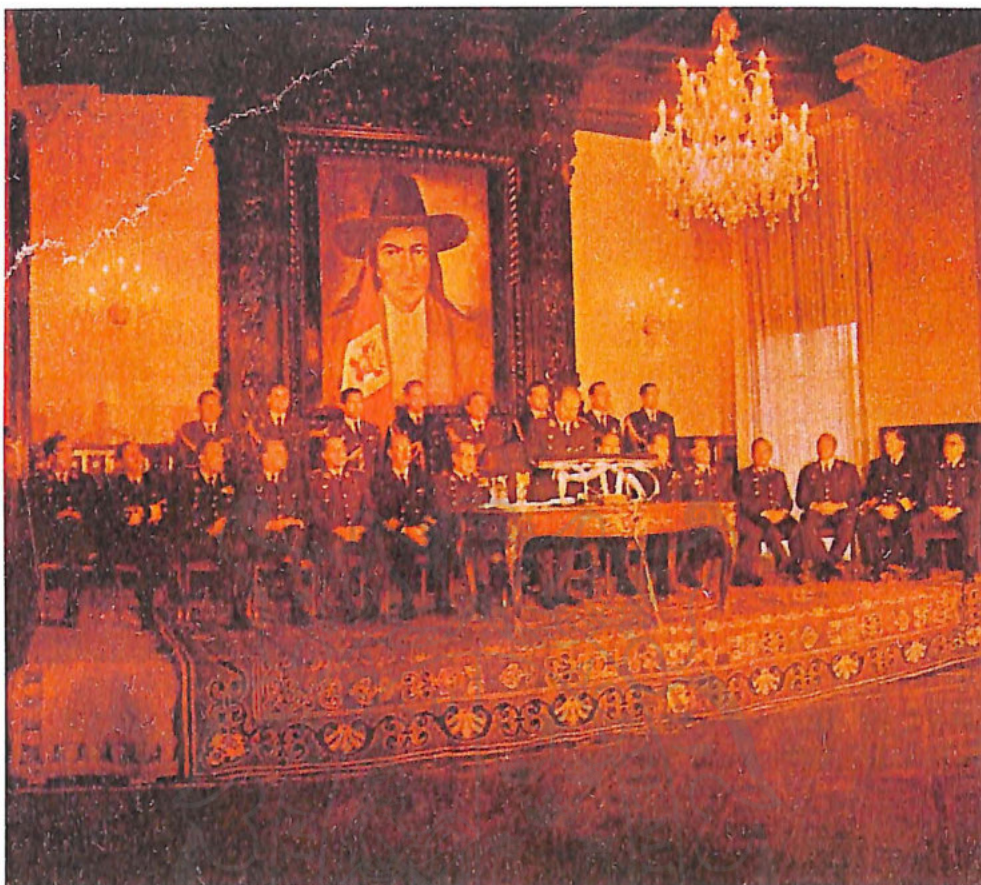


Fig 53 Gral Juan Velasco dando un discurso a la nación el 28 de julio de 1972, detrás luce el cuadro pintado por Néstor Quiroz, inaugurado 4 días antes.

4.2 El segundo retrato, obra de Mario Salazar Eyzaguirre

A dos años de la pintura de Néstor Quiroz en Palacio de Gobierno una nueva efemérides, el Sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho, permitió al Gral. Juan Velasco cambiar el primer cuadro por otro no muy diferente al entonces existente, pero de mejor factura.

Mario Salazar Eyzaguirre era conocido por sus aficiones de dibujante desde su etapa de cadete, en la Escuela Militar de Chorrillos. Sus instructores lo conocían y algunos de ellos habían sido con habilidad retratados, con no poca mofa, por Salazar.

Uno de esos instructores quien recomendó al entonces capitán del ejército Eyzaguirre⁸⁷. El encargo que recibió fue, según comentó el mismo autor, “retratar más

⁸⁷ El entonces Capitán Mario Salazar Eyzaguirre llegaría luego a ser General de División.

académicamente el rostro de Túpac Amaru” de acuerdo a un libro que tenía Velasco, muy probablemente: *El retrato de Túpac Amaru* de Carlos Daniel Valcárcel, ya comentado en el capítulo 2.1. Cabe señalar que en aquel texto Valcárcel menciona que el cacique usaba un sombrero de tres picos y no el que tanto Néstor Quiroz como Mario Salazar reflejaron en sus obras.

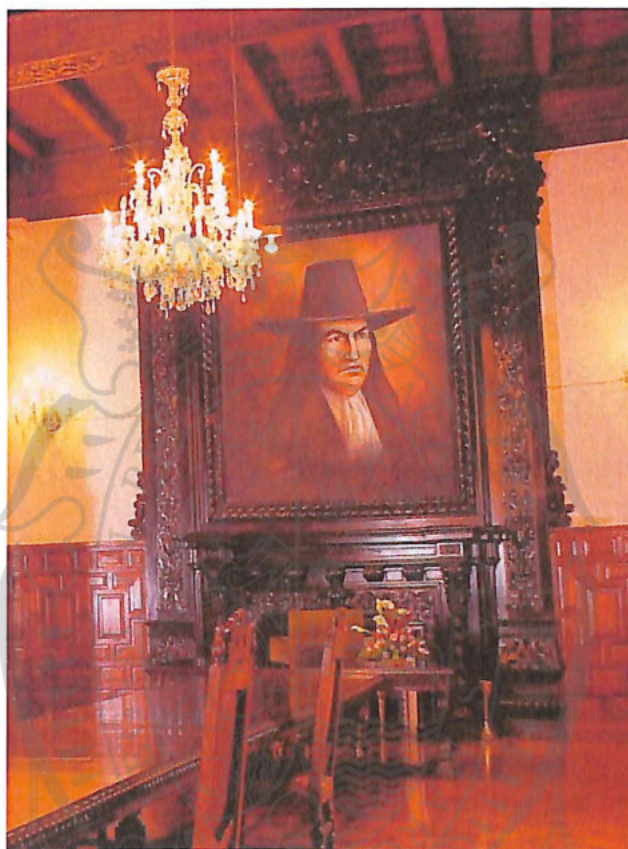


Fig. 54 Salón Túpac Amaru mostrando el cuadro pintado por el entonces capitán del ejército peruano Mario Salazar Eyzaguirre.

El hecho es que se le facilitaron todos los materiales y el cuadro fue elaborado en pocos días, colgándose aún fresco.

Para este nuevo aniversario llegaron a Perú diversos presidentes latinoamericanos, diplomáticos de países amigos y nutridas delegaciones militares, las cuales fueron invitadas a Palacio de Gobierno. Tal vez el Presidente deseaba mostrar un cuadro del prócer acorde con el ambiente del Salón.

Está claro el gobernante guardaba una imagen arquetípica del cacique, aquella que lo muestra con traje negro y “sombrero de cuáquero” como lo indicaron los hermanos



Chirinos Soto en su libro *El Septenato*. Pero no sólo en el razonamiento de Velasco estaba esta imagen, también en la de Jesús Ruiz Durand, quien plasmó esta idealización de Túpac Amaru, sin consulta a fuente histórica alguna, en sus célebres logos y afiches para la Reforma Agraria y el SINAMOS.

La nueva omnipresencia de Túpac Amaru y de su imagen fue tan intensa que debe haber impedido que el Arq. Fernando Belaúnde Terry, en su segundo gobierno (1980-1985), no haya cambiado el cuadro colgado por el gobierno militar a pesar de que fueron ellos mismos los que lo defenestraron del poder, retiraron el cuadro academicista de Francisco Pizarro y colocaron una imagen, con pocas calidades estéticas, que se había convertido en símbolo de un gobierno golpista y dictatorial. Recuérdese además que Belaúnde era una persona ilustrada y entendida en arte, con una formación profesional desarrollada en Francia y además pertenecía a un partido político conservador. Definitivamente algo había cambiado en el país.

A los siguientes dignatarios que se han sucedido en el poder y ocupado el Palacio de Gobierno: Alan García y Alberto Fujimori, no se les conoce ningún interés ni conocimiento artístico por lo que ni siquiera deben haber notado la presencia de Túpac Amaru en un salón importante de la dicha sede; ni siquiera cuando un movimiento subversivo que enarbolaba su imagen y llevaba su nombre, desarrollaba una lucha armada en su afán por desestabilizarlos.

Al observar las obras de Néstor Quiroz y de Mario Salazar para algunos pudiera pasar desapercibido que se trata de dos obras distintas, tanto así que en noviembre de 2003 cuando se retiró el cuadro de Mario Salazar Eyzaguirre los deudos de Néstor Quiroz se apresuraron en reclamarlo pensando que era el de su finado pariente. No poco les costó a los encargados de Palacio convencer a los familiares de Quiroz y al congresista Heriberto Benítez, quien intercedió por la familia, de que se trataba de otra pintura.

El paradero del cuadro de Quiroz es desconocido; respecto al de Salazar tenemos conocimiento que será enviado al Museo de Antropología y Arqueología de Pueblo Libre para una sala acondicionada para cobijarlo.



4.3 El tercer retrato, obra de Armando Villegas

El cuadro que en la actualidad se encuentra en el Salón Túpac Amaru tiene sus antecedentes en uno del mismo pintor, de menores dimensiones (aprox. 1.20 x 1.00 mts), ubicado en la embajada de Perú en Colombia.⁸⁸ (fig 55).

En 2002 Allan Wagner, a la sazón canciller del gobierno peruano, visitó Colombia, país de residencia del pintor peruano Armando Villegas. Ambos coincidieron en la idea de cambiar el cuadro que hasta ese momento existía en Palacio de Gobierno. Villegas ya había estado antes en el salón Túpac Amaru a raíz de una invitación del entonces Presidente Fujimori; en esa oportunidad recuerda que al ver el cuadro de Mario Salazar Eyzaguire le pareció sombrío.



Fig. 55 Túpac Amaru, óleo pintado por Armando Villegas.
Cuadro existente en la embajada de Perú en Colombia.

Allan Wagner convenció al presidente Alejandro Toledo para cambiar el cuadro que por casi 30 años había permanecido en Palacio. Es así como el 23 de noviembre de 2003, en sencilla ceremonia en la que estuvo presente el artista, se devolvió el nuevo óleo (fig.56) que permanece hasta la fecha.

⁸⁸ Villegas. Entrevista telefónica junio 2004.



Una tela similar, pero de menores dimensiones se encuentra en la Embajada de Perú en Colombia, donde probablemente la habría visto Allan Wagner.

La pintura muestra en la parte superior el rostro de Túpac Amaru se muestra oculto en ciertas partes por los elementos característicos a la iconografía del pintor; detrás del líder se divisan unas montañas que refieren a las minas del Perú antiguo, éstas han sido pintadas de color verde del tono que adquiere el cobre oxidado.

En el ángulo superior izquierdo se divisa al Sol como emblema Incaico o Inti. El busto se encuentra enmarcado en un cuadrado y otra iconografía se muestra debajo de éste. En este otro sector del óleo el artista ha incorporado las iniciales T A -inconciente recuerdo y homenaje a la construcción de la célebre imagen de Jesús Ruiz Durand a partir de esas dos letras-; al extremo izquierdo se aprecia la bandera del Tawantinsuyo en forma ondulante semejando a un río, y a sus lados, cual si fueran flores de un extenso campo, muchas huellas de manos que reflejan, según el propio autor, el clamor del pueblo.

Los colores utilizados son intensos, predominando los rojos y ocre. El único rastro a los anteriores cuadros colgados en el mismo marco, son el sombrero y cabellos del mártir.

Lo peculiar del cuadro es que Villegas continúa retratando a Túpac Amaru con el sombrero alón a pesar de las críticas recibidas años antes. Esto también demostraría la gran influencia de la “imagen oficial” del curaca cuzqueño guardada en el imaginario colectivo del común de los peruanos.





Fig. 56 Noticias publicadas por los diarios *El Comercio* y *El Peruano*, 29 de noviembre de 2003



Fig. 57 La nueva imagen de Túpac Amaru en el salón del mismo nombre en Palacio de Gobierno



CAPÍTULO V TÚPAC AMARU EN LA ACTUALIDAD

En los momentos en que se termina de escribir el presente estudio, verano de 2008, y a casi 40 años de mencionarse por primera vez su nombre asociado a una gesta revolucionaria, Túpac Amaru ha dejado de ser el símbolo revolucionario enarbolado por las masas para convertirse en un personaje histórico, como cualquier otro de nuestra gesta independentista.

Ya no circulan billetes ni monedas con su imagen, el último billete fue editado durante el gobierno aprista en 1986, sin los rasgos distintivos que tuviera durante el gobierno revolucionario. Por cierto que a la fecha nuestras monedas y billetes ya no muestran tampoco retratos de héroes de la independencia o de gestas militares posteriores.



Fig 58 Último billete emitido con la imagen de Túpac Amaru. 1986

De otro lado, el famoso logo creado por Jesús Ruiz Durand ya no es utilizado por ninguna organización de las creadas por el gobierno militar que llevaban su imagen; ni siquiera la SAIS Túpac Amaru, una de las dos existentes, lleva en alguno de sus impresos o publicaciones la imagen del cacique que ininidad de veces recibimos los peruanos bajo distintos medios (fig. 59).





Fig 59 Logo oficial de la SAIS Túpac Amaru, antes y después. Un rebozante ovino ha reemplazado al personaje histórico.

Ninguno de los gobiernos posteriores ha vuelto a rendirle homenaje y en los recientes textos escolares su gesta se narra en tan sólo una página. Debe tenerse presente también que su nombre, luego de su utilización como abanderado de la Reforma Agraria así como por parte de un movimiento subversivo, tiene aún mucha connotación política.

Sin embargo, otras imágenes de Túpac Amaru creadas en el periodo 1968-1975 perduran hasta nuestros días. Las didácticas láminas que usan los escolares del país aún lo muestran tal como lo pintaron Néstor Quiroz y Mario Salazar Eyzaguirre. Las que pintaron Fernando Saldías y Teodoro Núñez Ureta sirven también de ilustración en diferentes publicaciones.

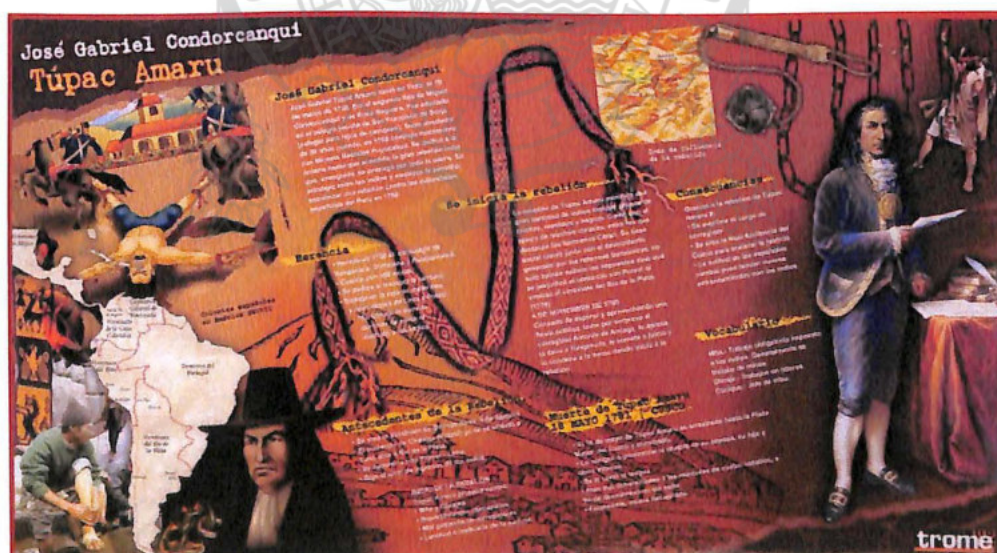


Fig. 60 Lámina didáctica del diario *El Trome*. Se observan las imágenes de Túpac Amaru creadas por Mario Salazar Eyzaguirre en 1974 (abajo a la izquierda) y Fernando Saldías en 1970 (al extremo derecho).



Respecto a los artistas contemporáneos, sólo recordamos el trabajo de Marcel Velaochaga quien lo ha representado en un acrílico sobre lienzo de 2.00 x 1.50 mts llamado *Resurrección de Túpac Amaru*. Este cuadro formaba parte de la exposición *A Imagen y Semejanza* expuesta en el Centro Cultural de España en 2004.

La imagen central y principal corresponde a aquella que creara Etna Velarde en 1970, a su alrededor se incorporan varios referentes ligados a su gesta revolucionaria, aunque está presente la imagen de Velasco Alvarado también vemos encontramos otros personajes de movimientos guerrilleros de las últimas décadas del siglo XX. Al pie varias indígenas extraídas de la iconografía de Guaman Poma de Ayala suplican y lloran por la suerte de los retratados.



Fig. 61 *Resurrección de Túpac Amaru* de Marcel Velaochaga.



Cuando en 2005, por primera vez en la historia republicana, el gobierno de Alejandro Toledo repartió de forma gratuita y masiva textos escolares para los alumnos de secundaria a nivel nacional, el libro para 3er grado de secundaria contenía la gesta de Túpac Amaru en una página y la imagen reproducida correspondía al óleo que pintó Teodoro Núñez Ureta en la década del setenta, cuyo original se conserva en el Museo del Banco Central de Reserva del Perú.

Con esto quizás se pretenda mostrar una figura menos cuestionada y sobretodo sin ninguna asociación a un gobierno en particular.



Fig. 62 Imagen insertada en el libro ENFOQUES para 3er grado de secundaria. Editado por el Ministerio de Educación en 2005. Óleo de Teodoro Núñez Ureta. 2.47 x 2.00 mts. Actualmente en el Museo del Banco Central de Reserva del Perú.

Hoy también encontramos su nombre en el entorno ciudadano dado que avenidas, parques, urbanizaciones, colegios, cines y monumentos llevan su nombre; algo impensable antes de junio de 1969; sin embargo ninguna edificación o programa público ejecutado por los posteriores gobiernos ha llevado el nombre Túpac Amaru.

Hoy Túpac Amaru se asocia a la lucha de la raza indígena contra los abusos de los corregidores españoles y por extensión a la búsqueda de justicia social. Esta asociación histórica es tan fuerte que explica por qué el ex presidente Alejandro Toledo, de inocultable origen indígena, continuó homenajearlo al prócer con un nuevo cuadro en



Palacio de Gobierno, aunque esta vez respetando el criterio de un reconocido artista: Armando Villegas lo retrata con sombrero y vestimenta semejante a difundida en el gobierno de Velasco Alvarado. Este hecho que demuestra que la “imagen oficial” del rebelde cuzqueño se encuentra aún arraigada.

En los últimos años un partido político contrario al actual sistema económico social se encuentra rescatando, aunque tímidamente, algunas acciones del gobierno de Velasco y entre ellos la imagen de Túpac Amaru, incluso la falsa cita atribuida al curaca cuzqueño ha vuelto a mencionarse como válida. Todo ello nos lleva a pensar que falta aclarar los hechos ocurridos en el periodo de estudio y verlos en su verdadera dimensión, algo que también pretende la tesis que hemos elaborado.



CONCLUSIONES

1.- El gobierno del general Velasco Alvarado encontró en Túpac Amaru -de forma fortuita- al prócer que, al igual que ellos mismos, tomó las armas y se rebeló contra el sistema imperante. A poco de su llegada al poder el nombre del curaca cuzqueño fue mencionado por primera vez el 24 de junio de 1969. El personaje histórico, que por muchos años ocupó un segundo plano en la historia oficial y cívica del Perú, fue exaltado hasta convertirse en símbolo de la llamada revolución velasquista primero y en mito revolucionario latinoamericano posteriormente.

2.- La primera vez que se le representó gráficamente fue por obra de Jesús Ruiz Durand en sus ya célebres dibujos para la reforma agraria de 1969, esta imagen fue reproducida por millares en afiches y también en cartelones para mítines, publicaciones oficiales de prensa, cine, televisión, y posteriormente en los diarios confiscados. Posteriormente fue utilizado también para el SINAMOS, organismo político del régimen. El logo de Ruiz Durand devino así, sin proponérselo el autor ni el gobierno, en la primera imagen “oficial” del mártir que el gobierno buscó posteriormente a través en los certámenes de pintura y escultura.

3.- No existió un propósito inicial del gobierno de Velasco por exaltar la imagen de Túpac Amaru, ni de utilizarla como mito revolucionario sino hasta el veinticuatro de junio de 1969, a nueve meses de haberse instalado como gobierno, cuando su nombre fue mencionado en el famoso discurso que decretó la Reforma Agraria. La idea de cerrar la disertación con una impactante frase atribuida al rebelde cacique, tampoco fue planeada por algún miembro de las fuerzas armadas, surgió en forma coyuntural entre sus principales asesores civiles quienes dirigieron luego el Sistema Nacional de Movilización Social: SINAMOS. La famosa frase, inventada por el asesor Efraín Ruiz Caro, tuvo una gran trascendencia traspasando incluso las fronteras del Perú. Aún hoy algunas publicaciones contemporáneas se la atribuyen erróneamente a Túpac Amaru.

4.- En septiembre de 1970, se convocó un concurso que, según las bases, debía de mostrar el “retrato fidedigno” de Túpac Amaru. Para entonces, la imagen de Ruiz Durand, tomada de sus recuerdos infantiles y profusamente difundida, se encontraba



asimilada por el subconsciente peruano y particularmente en la mente de Velasco Alvarado quien también la reconocía como “imagen histórica”.

5.- El concurso que auspició el gobierno tuvo gran acogida, lo que se reflejó en las 98 obras presentadas. El importante premio monetario, el hecho de que la obra ganadora sería colocada en Palacio de Gobierno, y sobre todo que se utilizaría como “retrato fidedigno” del prócer, fueron circunstancias alentadoras para los artistas.

6.- El fallo de enero de 1971 que declaró desierto el concurso llamó poderosamente la atención y suscitó la protesta de varios de los participantes. La más airada correspondió a Milner Cajahuaringa quien, sobre la base de los documentos históricos, presentó la pintura que representaba el mayor acercamiento a la fisonomía e indumentaria de José Gabriel Condorcanqui.

7.- De acuerdo a nuestras investigaciones y a las circunstancias históricas, podemos deducir que el fallo fue inducido desde la cúpula del gobierno militar, probablemente por el mismo gobernante.

8.- Declarado desierto el concurso, Velasco encargó sucesivamente a dos aficionados el cuadro que sirvió para inaugurar el novísimo Salón Túpac Amaru, ya no era necesario ningún sondeo académico acerca de la fisonomía y atuendo del mártir, mucho menos un concurso entre artistas que a ciencia cierta habrían propuesto, como en verdad lo fue, una interpretación personal del cacique. El encargo a aficionados, un empleado de palacio en 1972 y un capitán del ejército dos años después, encuentra perfecta lógica en el razonamiento del gobernante: la “imagen arquetípica” de Túpac Amaru ya existe, lo que se debe hacer es simplemente llevarla al óleo.

9.- La imagen construida de Túpac Amaru, significó para un gran sector del pueblo, incluyendo a algunos intelectuales y artistas, la representación histórica del deseo de cambio y de la búsqueda de un país identificado con sus raíces profundas. Tres personas tienen capital importancia y responsabilidad en haber convertido a Túpac Amaru en el símbolo del gobierno militar: Efraín Ruiz Caro, quien introdujo una cita falsa del cacique en el gravitante mensaje presidencial decretando la Reforma Agraria en junio de 1969; Jesús Ruiz Durand el artista que creó una imagen del mártir basándose en sus

válidos recuerdos infantiles; y Juan Velasco Alvarado que confió en ambas versiones y las defendió con coraje y pasión, llenando al país de una marea tupac amarista.

10.- La influencia de la dirección política orientada al reconocimiento y valoración de Túpac Amaru y de su imagen plástica, fue fácilmente acrecentada por la manipulación de los medios de información masiva que utilizó el gobierno para, mediante la prensa radial, escrita y la televisiva, direccionar la opinión pública hacia sus intereses. Bajo esta estructura de comunicación fue relativamente fácil colocar la figura de Túpac Amaru como mito revolucionario del gobierno militar. Sin embargo, ni la profusa propaganda ni los cambios estructurales influyeron en la mayoría de los artistas de la época quienes prosiguieron en su búsqueda de temática e iconografía personal; a lo más estimularon a algunos artistas que ya tenían, desde antes de este proceso, un compromiso social, tal es el caso de Milner Cajahuaringa o Etna Velarde.

11.- Puede visualizarse con claridad en el gobierno de Velasco Alvarado el grado de manejo político de un personaje histórico, que años más tarde continuó con el enigma de su verdadera imagen, como hasta la fecha; de ahí su variada representación gráfica actual.

12.- La importancia que el gobierno militar concedió a Túpac Amaru estimuló el desarrollo de múltiples artículos e investigaciones sobre su gesta revolucionaria y acerca de su verdadera imagen; la más importante de todas corresponde a los cuatro tomos de la *Colección Documental del Bicentenario de la Revolución Emancipadora de Túpac Amaru*, publicados en 1980.

13.- La frenética búsqueda de la verdadera imagen del cacique alcanzó a diversos personajes de la época: Pablo Macera creyó encontrar, en 1974, la figura del cacique en una antigua pintura sobre cuero de cabra de fines del siglo XVIII; Alfonsina Barrionuevo auspiciaba el supuesto hallazgo de un profesor cuzqueño quien afirmaba que bajo un retrato virreinal se hallarían los rostros de Túpac Amaru y Micaela Bastidas. De otro lado Juan José Vega propuso fundir la estatua de Pizarro y con el bronce realizar el monumento a Túpac Amaru. Todo ello no hace sino demostrar cómo la sociedad, en la que intelectuales y artistas conviven, fue influenciada por una



maquinaria propagandística poderosa y casi ilimitada, en este caso dirigida desde el gobierno.

14.- Cuando en 2003 un nuevo gobernante: Alejandro Toledo decidió cambiar el cuadro de Túpac Amaru por otro de estilo más contemporáneo, lo que hace es identificarse en su propia condición de indígena y adscribir el personaje histórico a su circunstancia.

15.- Nuestra investigación nos ha llevado hasta 1926 cuando una antigua edición de un texto escolar ya lo representa como fue mostrado en la década del setenta. Fue entonces absolutamente fútil la discusión en torno a la imagen histórica de Túpac Amaru y el ataque que recibieron los artistas que así lo retrataron en el gobierno militar; ellos tan sólo volcaron en sus dibujos lo que evocaron de su niñez. Desde principios del siglo XX anónimos dibujantes lo concibieron para ser difundidos en los incipientes textos escolares, sin percatarse de la importante influencia que tendrían en el futuro. En el periodo 1968-1975, José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru tuvo rostro, vestimenta y sombrero “oficiales”, así lo pintaron y difundieron innumerables veces en los diarios, televisión, volantes, afiches, monedas, billetes, pancartas de mítines, revistas y otras publicaciones oficiales del gobierno militar.

16.- Los artistas que así lo retrataron hicieron lo correcto. Si el encargo oficial supuso representar a Túpac Amaru de manera fidedigna, no cabía mostrarlo con una nueva fisonomía ni indumentaria, pues el país ya reconocía dicha imagen como la del mártir cuzqueño. Tampoco los cuatro artistas que obtuvieron mención honrosa pretendieron, en sus pinturas, acercarse siquiera a la imagen esquemática que circulaba en esos días, como sí lo hicieron otros participantes. La convocatoria justificaba que hasta esa fecha no existía una imagen fidedigna y que la iconografía tradicional estaba aún sometida a discusión histórica, por lo tanto era válido pensar que aquella que veían a diario no era la que debían retratar en sus lienzos.

17.- La imagen fue pertinente en su contexto histórico y artístico; el gran valor del logo de Ruiz Durand radica en que asimiló las corrientes estilísticas en boga y creó una imagen impactante, concreta, muy bien compuesta y que cumplió con creces su cometido.



18.- Las cuatro obras que obtuvieron mención honrosa en el concurso convocado para encontrar el “retrato fidedigno” de Túpac Amaru, fueron resultado de la visión particular de cada artista, lo cual no fue lo que el gobierno –jurado final del concurso en cuanto encargante- buscaba. Por ello el controvertido fallo y las burlas hacia las obras.

Aunque Jesús Ruiz Durand y los cuatro artistas galardonados pertenecían a un mismo momento histórico y prácticamente a una misma generación idearon imágenes diferentes. El primero creó una imagen de la que se apropia el poder (emisor) para difundirla al pueblo (receptor), quien se adscribió a la voluntad plástica que se dictaminó desde el estado.

19.- Estas imágenes, aunque diferentes, resumen en sí mismas el momento político, las imágenes históricas y el estado del arte de la época.

Ninguno de los cuatro artistas pretendió representar al cacique en estilo cubista, pop, o de alguna corriente de moda. Se los convocó en todo el país para la “representación cabal y digna del Prócer⁸⁹” y ellos plasmaron con innegable valor plástico a Túpac Amaru en cuatro escenas diferentes pero todas ellas con validez histórica pues lo representan en sus distintas facetas; por ello su conservación y puesta en valor se vuelve imperativo.

20.- Estas obras de arte son ahora un valioso documento histórico de una singular época de nuestra historia. Aunque no coincidieron con la versión oficial, es precisamente el ente gubernamental quien los convoca y propicia su producción.

En el caso del cuadro de Cajahuaringa, este reflejó también sus ideas nacionalistas; el encargo no pudo ser más acorde con su pensamiento ideológico y le permitió volcar en el lienzo al héroe de sus simpatías. Por ello es que, apartándose de su cotidianeidad abstracta, volvió al retrato para este concurso. El “Tupac Amaru” de Cajahuaringa tiene un doble significado, muestra no solo el compromiso del artista con un movimiento de claro corte nacional y populista, sino que su rostro se convirtió también en otro símbolo del mismo movimiento, siendo resaltado en gigantescas banderolas y en varias

⁸⁹ Art. 1. a) de la R.M. 2273-70-ED, del 10.9.1970 que convocó al concurso de pintura.

publicaciones acerca del personaje. Su imagen es actualmente utilizada por grupos socialistas y hasta subversivos lo que reafirma su gran valor y correspondencia con el personaje histórico.

21.- Los cuatro óleos son el resultado de una competencia inédita en la historia republicana del Perú, ni antes ni después de este certamen se ha llevado a cabo algún otro con un encargo tan pretencioso.

22.- Una vez terminado el régimen militar la figura “arquetípica” de Túpac Amaru - aquella diseñada por Jesús Ruiz Durand- terminó también y ningún otro gobierno o institución volvió a utilizarlo. No ha sucedido lo mismo que las otras obras pictóricas que se realizaron en dicha época las cuales ilustran diversas publicaciones acerca de la historia peruana.

23.- El gobierno de Velasco, trajo consigo el despertar de la conciencia política de algunos artistas quienes, luego del fracaso de la llamada revolución, formaron agrupaciones de vanguardia y trascendencia en el quehacer artístico peruano

Hoy, a casi 40 años de la primera mención de su nombre asociado a un proceso de cambio forzado y dramático de estructuras socio-económicas, la imagen del prócer ocupa un lugar más destacado en textos y en la historia del Perú que antes del gobierno de Velasco Alvarado; y en esto colaboraron, aún sin proponérselo, los artistas de la época.



CRONOLOGÍA DE LA EXALTACIÓN DE UNA IMAGEN

24 de junio de 1969

El nombre de Túpac Amaru es nombrado oficialmente por primera vez en el gobierno militar. Velasco Alvarado, en el discurso decretando la Reforma Agraria, lo cita como autor de la frase “*el patrón ya no comerá más tu pobreza*”.

Junio de 1969

El artista Jesús Ruiz Durand crea el logotipo de Túpac Amaru basado en sus recuerdos infantiles.

Aparece en público, por primera vez, el célebre logotipo de Túpac Amaru creado por Jesús Ruiz Durand. Se reprodujo en una gran banderola para el mitin celebratorio de la toma de la hacienda azucarera Casagrande en Trujillo.



Fig 63 Preparación de la banderola para el mitin realizado en la hacienda Casagrande.

26 de julio de 1969

Se pone en circulación el billete de S/ 50.00 con la imagen histórica de Túpac Amaru dibujada por el artista Germán Suarez Vértiz.

Setiembre de 1969

Comienza la construcción de la Av. Túpac Amaru que parte de la Universidad Nacional de Ingeniería y une a los pueblos jóvenes hasta el kilómetro 27 de la carretera a Canta.

Noviembre de 1969

Aparece el logo de Túpac Amaru en el primer número del suplemento “tupac amaru” que se entregó con la compra del diario oficial El Peruano.



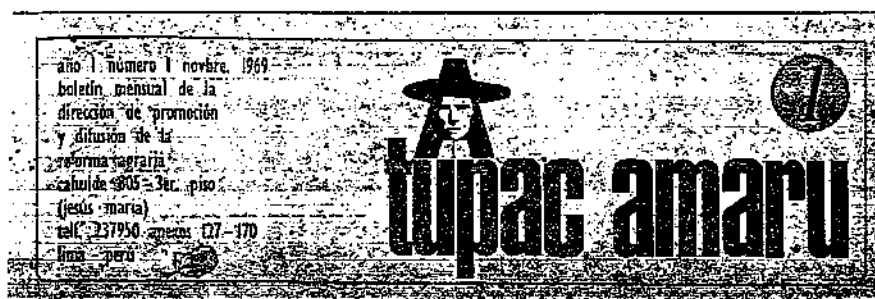


Fig. 64 Detalle del primer número de la revista "tupac amaru", mostrando el logo diseñado por JRD

8 de mayo de 1970

Se inauguran bustos de Túpac Amaru y Vizcardo y Guzman en el Instituto Sanmartiniano del Perú.

19 de mayo de 1970

Se crea la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú que aglutinó a diversos historiadores y representantes de Instituciones Públicas (Archivo Nacional, Biblioteca Nacional, Instituto Riva Agüero, Academia Nacional de Historia, Sociedad Bolivariana, entre otros. Editarían la *Antología de la Independencia del Perú* y en su primer capítulo se trata sobre la Rebelión de Túpac Amaru.

20 de mayo de 1970

Se publica el Decreto Ley 18290 que declara de interés nacional la erección, en la Plaza de Armas del Cuzco, del monumento a la memoria de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru. El mismo Decreto Ley ordena que todas las instituciones de Educación Nacional de todos los niveles ostentarán en lugar principal de sus locales el retrato de Túpac Amaru II y le rendirán homenaje adecuado cada año en la fecha histórica de su pronunciamiento libertario.

4 de setiembre de 1970

El Expreso indica que es probable que se llame a palacio de gobierno "Palacio de Túpac Amaru".

11 de setiembre de 1970

Se convoca oficialmente al concurso de pintura para "perpetuar la imagen plástica del mártir de nuestra Independencia, José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru II"

12 de setiembre de 1970

Diversos intelectuales fundan el Instituto Túpac Amaru.

2 diciembre de 1970

Declaran de interés nacional la erección del Monumento a los Próceres a erigirse en Jesús María, Lima. Aparte de la estatua a Túpac Amaru también se erigieron estatuas a Juan Pablo Vizcardo y Guzman, Francisco Vidal y Toribio Rodríguez de Mendoza.

18 de enero de 1971

Presentan proyecto para la Urbanización Túpac Amaru en Lima.

23 de enero de 1971

Convocan nuevo concurso para erigir monumento a Túpac Amaru a colocarse en el Cuzco.



30 de enero de 1971

Declaran desierto el concurso de Pintura “Túpac Amaru” y se distinguen cuatro menciones honrosas.

17 de marzo de 1971

Se convoca oficialmente al segundo concurso para el monumento a Túpac Amaru.

24 de junio de 1971

Se crea el SINAMOS, organización política de la Revolución, para la que Ruiz Durand confecciona otra célebre imagen de su logo institucional tomando la anteriormente creada para la Reforma Agraria.

30 de junio de 1971

Alvaro Núñez Rebaza gana el tercer concurso para el monumento a Túpac Amaru a erigirse en la ciudad del Cuzco. Luego de muchas críticas el concurso fue anulado, convocándose a un cuarto.

julio de 1971

Entran en circulación las monedas de S/ 50.00, conmemorativas de sesquicentenario de la independencia; éstas llevan la figura de Túpac Amaru en el anverso y del escudo nacional en el reverso.

Inauguración del Monumento a los Próceres en el antiguo parque de Matamula en Jesús María donde aparte de la efigie de Túpac Amaru también se encuentran las de Francisco Antonio de Zela, Juan Pablo Vizcardo y Guzman, y Mateo Pumacahua.



Fig. 65 Monumento a los Próceres de la Independencia en el distrito de Jesús María, Lima

El famoso poema *Canto Coral a Túpac Amaru que es la Libertad* de Alejandro Romualdo es llevado al disco de 45 rpm en versiones habladas en castellano y en quechua.

Su crea la comisión que se encargará de las celebraciones por el bicentenario de la revolución de Túpac Amaru



Se emiten estampillas conmemorativas por el Sesquicentenario de la República, en la serie “Precursores de la Independencia” se mostraron, aparte de Túpac Amaru, las imágenes de Juan Pablo Vizcardo y Guzmán, Toribio Rodríguez de Mendoza, Mateo Pumacahua y Francisco Antonio de Zela, todos ellos dibujados por el artista Teodoro Núñez Ureta.



Fig. 66 Estampilla emitida por el Sesquicentenario de la República, 1971

31 de mayo de 1972

Joaquín Ugarte y Ugarte gana el cuarto concurso para el Monumento a Túpac Amaru que debía erigirse en la Plaza de Armas de Cuzco. Nuevas críticas, esta vez de tipo urbanístico, obligaron a almacenar el monumento ecuestre, el cual fue fundido en 1976. Recién en 1980 se le ubicó en una nueva Plaza Cívica construida ex profeso.

24 de julio de 1972

Se devela el cuadro de *Túpac Amaru* pintado por Néstor Quiroz, que fue colocado en el Salón del mismo nombre de Palacio de Gobierno desplazando al *Pizarro a Caballo* pintado por Daniel Hernández.



Fig. 67 Velasco inaugurando el óleo de Néstor Quiroz, quien aparece al lado.

29 de julio de 1973

Aparece la imagen de Túpac Amaru, creado por Jesús Ruiz Durand, en ambos lados del logotipo del diario El Comercio, tradicional y conservador diario peruano. La publicación fue emitida por el Sindicato de trabajadores de dicha empresa. Nótese que el encabezado no lleva el nombre del director de ese entonces, Luis Miró Quesada, ni la dirección, tiraje, ni siquiera el precio.



Fig. 68 Copia de la portada del diario El Comercio del 29 julio de 1973

Julio de 1974

Con ocasión de las visitas de los presidentes latinoamericanos para el sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho, un nuevo cuadro de Túpac Amaru II, pintado por el entonces capitán Mario Salazar Eyzaguirre reemplaza al de Néstor Quiroz.

Enero de 1975

La UNMSM publica el libro de Pablo Macera titulado "Túpac Amaru", donde se da a conocer el hallazgo de la pintura que supuestamente muestra al cacique ingresando al pueblo de Sangarara.

Noviembre de 1976

Se crea la Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de la Tupac Amaru (CONBRETA), y se le encargan las celebraciones y la publicación de una colección documental.

Diciembre de 1977

Entra en circulación la 2da emisión de billetes de S/ 50.00 con la imagen de Túpac Amaru.

1978

Se declara año del Bicentenario de la Revolución de Túpac Amaru.

4 de noviembre de 1980

A iniciativa del Concejo Provincial de Lima, se realizan actos conmemorativos en todos los planteles escolares de Lima en homenaje al inicio, de la Revolución de Túpac Amaru hace 200 años.



El presidente de la República Arq. Fernando Belaúnde y Atilio Svirich, presidente de la CONBRETA, inauguran el monumento a Túpac Amaru en Tungasuca, Cuzco, obra del escultor Joaquín Torres Ugarte.

1980

Se publica la más completa colección de documentos y escritos referentes a la gesta de Túpac Amaru, producto del trabajo de la Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Túpac Amaru. En total fueron V tomos a lo cuales se añaden el tomo *La Revolución de Túpac Amaru* escrito por Luis Durand Florez editado en 1981, y el tomo que contiene las actas del coloquio internacional "*Túpac Amaru y su tiempo*", editado en 1982.

Con esta importante colección, y ya con Fernando Belaúnde nuevamente en la presidencia del la república, se cierra el ciclo de publicaciones acerca de Túpac Amaru y la exaltación de su imagen gestada desde 1969.



BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, JUAN. *La Vanguardia pictórica en el Perú*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968.
- BAUZÁ, HUGO FRANCISCO. *El mito del héroe, morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1998.
- BEJAR, HECTOR. *La revolución en la trampa*. Lima, CEDEP Ediciones Socialismo y Participación, 1977.
- BUNTINX, GUSTAVO. *E.P.S. HUAYCO*. Lima, Centro Cultural de España, 2005.
- BUNTINX, GUSTAVO. "La utopía perdida: Imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo", en la revista *Márgenes*, N° 1, pp 52-98, Lima, Editorial SUR, 1987.
- BUNTIX, GUSTAVO. "Huayco de ilusiones", en la revista *U-tópicos*, N° 1, Lima, 1982.
- CAJUARINGA, MILNER. "El pintor en el trapecio", en Revista *Estampa* del diario Expreso, Lima, 28 de febrero de 1971.
- CARETAS*, N° 398, Lima julio de 1969, pp.18-19.
- CARETAS*, N° 431, Lima, marzo de 1971, pp.18- 19.
- CARETAS*, N° 432, Lima, abril de 1971, p.20.
- CASTRILLÓN VIZCARRA, ALFONSO. *La Generación del 68, Entre la agonía y la fiesta*. Lima, Ausonia S.A., 2003.
- COLEGIO DE ARQUITECTOS DEL PERU, *Concursos de proyectos de arquitectura para obras públicas y privadas 1969-1975*, Lima, 1976
- CORNEJO POLAR, JORGE. *Políticas culturales y políticas de comunicación en el Perú (1895-1990)*. Cuadernos CICOSUL 14, Lima, Universidad de Lima, 1993.
- CORNEJO POLAR, JORGE. "Estado y cultura en el Perú republicano", en *Cuadernos de Historia*. Lima, Universidad de Lima, 1987.
- CHIRINOS LIZARES, GUIDO y CHIRINOS SOTO, ENRIQUE. *El Septenato 1968-1975*. Lima, Editorial Alfa, 1977.
- DELGADO, CARLOS. *El proceso revolucionario peruano: testimonio de lucha*. México, Siglo XXI Editores S.A.,1972.
- DICCIONARIO DE TÉRMINOS ARTÍSTICOS, anexo de la colección Maestros de la Pintura, Buenos Aires, Editorial Nogger / Rizzoli, 1978



DREW EGBERT, DONALD. *El arte y la izquierda en Europa 1969*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, traducido por Homero Alsina, 1981.

ENCICLOPEDIA TEMÁTICA DEL PERÚ, Tomo XV Arte y Arquitectura. Lima, Empresa editora El Comercio, 2004.

ESTABRIDIS CARDENAS, RICARDO. "Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII". En ILLAPA # 1, revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. Lima, 2004.

FRANCASTEL, PIERRE. *Sociología del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

FRANCASTEL, PIERRE, *La realidad figurativa*, Barcelona, editorial Paidós, 1988

FREIRE, LUÍS. "De cómo el Gral. Velasco reventó el "¡Pop! Art", en *El Observador*, Lima, 23 de marzo de 1983, p. 21.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *La producción simbólica, Teoría y método en Historia del arte*. México, Siglo XXI editores, 1988.

GONZALES DEL RIEGO ESPINOZA, DELFINA. *Túpac Amaru en debate, estudio bibliográfico crítico*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001.

GRAN HISTORIA DEL PERÚ, Lima, Empresa Editora El Comercio, 2000.

HAUSER, ARNOLD. *Introducción a la Historia del Arte*. Madrid, Ediciones Gualdarrama, 1961.

HUERTO WONG, JOSÉ. *Huellas de Bellas Artes, Reseña Histórica 1917-1999*, Lima, Editora Magisterial, 2000.

HEINICH, NETHALIE. *La Sociología del arte*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 2002.

HISTORIA DE LAS REVOLUCIONES, fascículo N° 14 *Túpac Amaru el primer revolucionario de América*, y fascículo N° 15: *La Revolución Peruana*, Buenos Aires, Cuántica S.A. Ediciones, 1973.

HISTORIA DE LA REPUBLICA DEL PERU (1933-2000), Lima, Empresa Editora El Comercio S.A. 2006

LA PUBLICIDAD EN EL PERU. Lima, Empresa editora El Comercio S.A, 2003

LAUER, MIRKO. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores, 1976.

LAUER, MIRKO. "¿Qué ha cambiado en la cultura?", en *La Crónica*, Lima, 5 de octubre de 1975, p. 3.



- LEONARDINI, NANDA. *Algunos alcances sobre el arte peruano (1968-1996)*. Lima, Instituto de Investigaciones Humanísticas, UNMSM, 1999.
- LEONARDINI, NANDA. *El grabado en el Perú Republicano*. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2003.
- MARKHAM, CLEMENT ROBERT. *Travels in Perú and India*. London, 1862.
- MACERA, PABLO. *Túpac Amaru*. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 1973.
- MACERA, PABLO. *El Inca Colonial*. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2006.
- MACERA, PABLO. "Tupac Amaru, San Isidro Pentecostés". Separata de la revista Puente # 4, Colegio de Ingenieros del Perú, marzo 2007
- MAESTROS DE LA PINTURA*. Lima, Editora El Comercio, 2002.
- MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS. *El artista y la época*. Empresa Editora Amauta, Lima, 1973.
- MENDIBURU, MANUEL. *Diccionario Histórico Biográfico del Perú*. Lima, Librería e Imprenta Gil S.A., 1934.
- MEANS, PHILIP. *Ciertos aspectos de la Rebelión de Túpac Amaru*. Lima, 1942.
- MILLA BATRES, CARLOS, *Leonce Angrand, La imagen del Perú en el siglo XVIII*, Lima, Editorial Carlos Milla Batres, 1972
- MIRO, CÉSAR. "Túpac Amaru: El desconcierto y la regla de oro". En *El Comercio, Suplemento Dominical*, Lima, 14 febrero 1971, p. 20.
- ORTIZ DE ZEVALLOS, AUGUSTO. "Túpac Amaru, ¿verdadero retrato?", en *El Comercio, Suplemento Dominical*, Lima 27 de setiembre de 1970, p. 2.
- OFICINA NACIONAL DE INFORMACIÓN. N° 13, Lima, Imprenta del Ministerio de Guerra, julio de 1972.
- ÓRGANO DE LA DIRECCIÓN DE PROMOCIÓN Y DIFUSIÓN DE LA REFORMA AGRARIA. "El sombrero de Túpac Amaru". En *TÚPAC AMARU 3*, Lima agosto- setiembre de 1970, p. 8.
- PAREDES CASTRO, JUAN. "En búsqueda del retrato fiel del rebelde Túpac Amaru". En *La Crónica*, Lima, 20 de marzo de 1971, p. 6.
- PEASE GARCÍA, HENRY. *El ocaso del poder oligárquico*. Lima, Editorial DESCO, 1977.
- PETERSON, RICHARD. *The production of culture*. Beverly Hills, Sage publications, 1976.



- ROSAY, MARÍA. *Mi primera historia del Perú*. Lima, Casa Editorial Rosay, 1926
- SALAZAR BONDY, AUGUSTO. *Entre Escila y Caribdis, Reflexiones sobre la vida peruana*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969.
- SONIDOS DE VIENTO Y PERCUSIÓN*, CD Multimedia Instrumentos Musicales Tradicionales Andinos y Amazónicos. Lima, Museo Nacional de la Cultura Peruana, 2005.
- TAMAYO HERRERA, JOSÉ. *Historia del Monumento a Túpac Amaru*. , Lima, Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Túpac Amaru, 1980.
- THORNDIKE, GUILLERMO. *La República Militar 1930-1980*. Lima, Editorial Universo S.A., 1979
- UNGER, TOMÁS. "Crónicas Hepáticas", en el diario *EXPRESO*, Lima, 13 de junio de 1994, p. A 27.
- UNESCO. *Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales*. México, 1982.
- UTÓPICOS*. No.1, Lima, octubre de 1982, p. 6.
- VALCÁRCEL, CARLOS DANIEL. *El retrato de Túpac Amaru*. Lima, Edit. Alfa, 1966.
- VALCÁRCEL, CARLOS DANIEL. *Túpac Amaru, Precursor de la Independencia*. Lima, Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos Alfa, 1977.
- VEGA, JUAN JOSÉ. *Túpac Amaru*. Lima, Editorial Universo, 1969.
- VELAZCO ALVARADO, JUAN. *Causauchum Revolución*. Cusco, julio de 1971.
- VERGARA COLLAZOS. ANTONIO. *Los Túpac Amaru en Europa*. Barcelona, A.T.E., 1981.
- WIESSE, CARLOS. *Historia del Perú y de la Civilización Peruana*. Lima, Casa Editorial E. Rosay, 1937.
- WUFFARDEN, JORGE EDUARDO. *Tilsa, colección Pintores Peruanos*. Lima, Editorial Ausonia, 1981.
- YABAR ACUÑA, FRANCISCO. *Monedas Fiduciarias del Perú 1822-2000*. Lima, Editorial Amarilys, 2001.
- ZIMMERMANN ZAVALA, AUGUSTO. *El Plan Inca*. Lima, Editora *El Peruano*, 1973.
- ZIMMERMANN ZAVALA, AUGUSTO. "Llamarán Túpac Amaru al Palacio de Gobierno", en *La Prensa*, Lima, 24 de setiembre de 1970, p. 1.

ZOLBERG, VERA. *Sociología de las artes*. Madrid, Colección Dataautor, Fundación autor, 2002.

ENTREVISTAS

- Batievsky, Clara viuda de, enero de 2005
- Cajahuaringa, Milner, pintor; julio de 2003, febrero y noviembre de 2004
- Chavez, Gerardo, pintor, marzo de 2004
- Diaz Mori, Augusto, pintor, febrero de 2004
- Hamman Carrillo, Herman Gral (r) agosto de 2004
- Lohmann Villena, Alberto, junio de 2004
- Sra. Carlota viuda de Carlos Daniel Valcárcel, febrero de 2004
- Mariana Meneses de Pease, viuda de Franklin Pease García Irigoyen, junio de 2004
- Ruiz Durand, Jesús, artista plástico, setiembre de 2004, agosto 2007
- Ruiz Caro, Efraín escritor y político, noviembre de 2004
- Sra Juana vda de Néstor Quiroz, diciembre de 2004
- Saldías, Fernando, pintor, febrero de 2004
- Salazar Eyzaguirre, Carlos, Gral (r) nov de 2003, marzo de 2004
- Suarez Vertiz, Juana, febrero de 2005
- Ugarte Elespuru, Juan Manuel y Sra., julio de 2004
- Velasco Gonzales, Juan, arquitecto, julio de 2004
- Velarde, Etna, pintora, agosto 2007
- Vergara Collazos, Alberto, escritor, febrero de 2004



INDICE DE ILUSTRACIONES

Toas las fotografías e ilustraciones son de propiedad del autor, salvo que se mencione lo contrario.

Fig. 1 La figura estilizada de Tupac Amaru, creada por el artista Jesús Ruiz Durand, presidió muchas de las reuniones sindicales tanto obreras como campesinas.

Extraído del libro “Velasco 6 años de Revolución”.

Fig.2 *Túpac Amaru* óleo de Milner Cahahuaringa pintado para el concurso convocado por el gobierno militar en setiembre de 1970.

Extraído de la carátula del libro “Los Túpac Amaru en Europa”, de Antonio Vergara Collazos.

Fig. 3 Arq. Fernando Belaunde Terry en una de sus reuniones de trabajo en el Salón Pizarro, denominado así por el óleo de Daniel Hernández que se muestra detrás de él.

Fig. 4 Jesús Ruiz Durand: Detalle del afiche para su segunda exposición individual, Lima 1968. Extraído del folleto *Utopía y Ruinas*, exposición en el Centro cultural de la UMSM, 2005.

Fig. 5 Tilsa Tsuchiya, dibujo a tinta, 1974

Extraído del libro TILSA, de Luis Eduardo Wuffarden

Fig. 6 Edificio de la empresa estatal Petróleos del Perú.

Fig. 7 Afiche de convocatoria al CONTACTA 72. Obra de José Bracamonte
Extraído del libro Arte y Arquitectura, enciclopedia Temática del Perú, tomo XV.

Fig.8 Joaquin Lopez Antay trabajando en una de sus creaciones.

Tomada de la página web:

www. <http://www.congreso.gob.pe/galeriadearte/expositores/lopez-antay.htm>

Fig. 9 Supuesto retrato de Túpac Amaru descubierto por Pablo Macera.

Extraído del libro *Túpac Amaru* de Pablo Macera.

Fig. 10. Afiche de Túpac Amaru. Jesús Ruiz Durand, 1969. Proporcionada por el artista.

Fig. 11 Imagen extraída del artículo “El sombrero de TA” del suplemento *Túpac Amaru* # 3 del diario El Peruano, setiembre de 1970.

Fig. 12 El general Velaco Alvarado en un mitin delante de una inmensa banderola que muestra su propia imagen junto a la de Túpac Amaru.

Foto incluida en la carátula de la colección Historias de las Revoluciones, fascículo XX, Buenos Aires, Cuántica S.A. Ediciones, 1973

Fig. 13 pp. 1 y 113 del libro *Mi primera Historia del Perú* editado por la Librería Francesa y la Casa Editorial E. Rosay, Lima, 1926. El dibujo se encuentra apollillado a la altura de los labios del personaje.



Fig. 14 Páginas 1 y 151 del libro de *Historia del Perú y de la Civilización Peruana* de Carlos Wiesse, Lima, 1937.

Escaneo del libro existente en la Biblioteca del Colegio Guadalupe, Lima.

Fig. 15 Jesús Ruiz Durand, logo del Sistema Nacional de Movilización Social, proporcionada por el artista.

Fig. 16 Angrand, Leonce, Arrieros a caballo, 1837, del libro de Milla Batres.

Fig. 17 Posible construcción del logo de Túpac Amaru, a partir de sus iniciales T. y A.

Fig. 18 Personajes mochicas dibujados en sus cerámicas. Del libro *Introducción a la Iconografía Andina* de Jesús Ruiz Durand.

Fig. 19 A y B, Fotos de 1970 que muestra la fácil reproducción y utilización de la imagen de Túpac Amaru. Propiedad y cortesía de Jesús Ruiz Durand.

Fig. 20 Afiche de Jesús Ruiz Durand: 150 años después Túpac Amaru está ganando la guerra. Del libro *Generación del 68* de Alfonso Castrillón Vizcarra.

Fig. 21 Túpac Amaru también presente entre los políticos conservadores. Extraído de la revista *CARETAS* # 398

Fig. 22 Túpac Amaru protegiendo el sistema mutual. Rostro del cacique extraído de la escultura creada por Joaquín Torres Ugarte para el Monumento a los Próceres de la Independencia.

Fig. 23 Túpac Amaru por encima de todos los héroes de la Independencia. Carátula del Suplemento por el Sesquicentenario de la República. Diario *El Comercio*, Lima, 28 de julio de 1971.

Fig. 24 Velasco delante de la gigantesca banderola que retrata a Túpac Amaru. De *La República Militar* de Guillermo Thorndike.

Fig. 25 Billeto de S/ 50 dedicado a "Túpac Amaru II", arte del pintor Germán Suárez Vértiz, 1969.

Fig. 26 El Comercio informó sobre la circulación de los nuevos billetes.

Fig. 27 Billeto de S/ 100 dedicado a "Túpac Amaru", el dibujo tiene ligeras variantes respecto al anterior muy probablemente para evitar su falsificación. 1976

Fig. 28 Túpac Amaru, dibujo en sepia de Germán Suárez Vértiz. 1970

Fig. 29 Matriz de la moneda elaborada por Armando Pareja mostrando a Túpac Amaru en su particular versión,. 1971.

Imagen cortesía del Sr. Francisco Yábar Acuña.



Fig. 30 Moneda de S/ 5.00 conmemorativa del Sesquicentenario de la República. Lima 1971.

Fig. 31 Alfonsina Barrionuevo relata el supuesto hallazgo de Juan de la Cruz Salas: bajo un retrato virreinal se hallarían los rostros de Túpac Amaru y Micaela Bastidas.

Fig. 32 Retrato de Jacinta de Pisac, Cuzco, óleo sobre lienzo. Postal proporcionada por Augusto Diaz Mori.

Fig. 33 La imagen de la izquierda muestra el cuadro presentado al concurso de 1970; en la imagen de la derecha se ve al mismo cuadro sin sombrero.

Fig. 34 *Cholas fruteras*, óleo sobre lienzo.

Fig. 35 Cuadro de Ángel Chávez presentado al concurso de 1970.

Fig. 36 Detalle del cuadro de Túpac Amaru por Angel Chávez.

Fig. 37 Otro Túpac Amaru pintado por Ángel Chávez.

Fig. 38 Fernando Saldías, *Combate de Angamos*, óleo sobre lienzo.

Fig. 39 Dos retratos del pintor colonial Cristóbal de Aguilar, extraídos del artículo de Ricardo Estabridis Cárdenas publicado en ILLAPA # 1, diciembre 2004.

Fig. 40 Cuadro de Fernando Saldías, merecedor de una Mención Honrosa.

Fig. 41 Milner Cajahuarina, s/t óleo sobre lienzo.

Fig. 42 *Visitador Areche* por Milner Cajahuarina, 1978

Fig. 43 Detalle rostro del cuadro “Túpac Amaru”, pintado por Milner Cajahuarina.

Fig 44 El cuadro pintado por Milner Cajahuarina, tal cual se encuentra en la actualidad.

Fig. 45 Retrato de un Inca de la época colonial, descrito por Pablo Macera en *El Inca Colonial*. Foto extraída del libro *El Inca Colonial*.

Fig 46 Mitin realizado en la plaza de Armas de Cuzco en julio de 1971. El rostro del prócer, extraído del cuadro pintado por Milner Cajahuarina tan solo unos meses antes, ya está presente en esta manifestación.

Fig. 47 Cuadro comparativo de las 4 obras que obtuvieron Mención Honrosa. Elaborado por Leopoldo Lituma Aguero

Fig. 48 Logotipo del MRTA, utilización del rostro dibujado por Milner Cajahuarina pero invertido.



Fig. 49 Guerrillero utilizando un pañuelo del MRTA en los luctuosos hechos de la Embajada de Japón en Lima, 1995. Extraído de la página web www.libertad.dm.cl

Fig. 50 Artículo publicado en *El Comercio* mostrando la obra que ganó, en primera instancia el concurso de Escultura. Nunca llegó a construirse.

Fig. 51 Monumento ecuestre de Ugarte y Ugarte, ganador del último de los cuatro concursos de escultura. Se encuentra actualmente en la Plaza del mismo nombre en Cuzco. Fotografía Ivan Siu Rovira.

Fig. 52 Néstor Ovidio Quiroz dibujando el cuadro que inauguraría el “Salón Túpac Amaru”. Fotografía gentilmente cedida por la viuda de Néstor Quiroz.

Fig. 53 Gral Juan Velasco dando un discurso a la nación el 28 de julio de 1972, detrás luce el cuadro pintado por Néstor Quiroz, inaugurado 4 días antes.

Fig. 54 Salón Túpac Amaru mostrando el cuadro pintado por El entonces capitán EP Mario Salazar Eyzaguirre. Foto extraída de la revista CASAS, N° 36, diciembre de 1999.

Fig. 55 Túpac Amaru, óleo pintado por Armando Villegas. Cuadro existente en la embajada de Perú en Colombia. Imagen enviada por Internet por el mismo artista radicado en Colombia.

Fig. 56 Noticias publicadas por los diarios *El Comercio* y *El Peruano*, 29 de noviembre de 2003.

Fig. 57 La nueva imagen de Túpac Amaru en el salón del mismo nombre en Palacio de Gobierno.

Fig. 58 Logo oficial de la SAIS Túpac Amaru, antes y después. Un rebosante ovino ha reemplazado al personaje histórico.

Fig. 59 Último billete emitido con la imagen de Túpac Amaru. 1986

Fig. 60 Lámina didáctica del diario *El Trome*, se observan las imágenes de Túpac Amaru creadas por Mario Salazar Eyzaguirre en 1974 (abajo a la izquierda) y Fernando Saldías en 1970 (al extremo derecho). Lámina editada por el diario *El Trome*, año 2004

Fig. 61 Resurrección de Túpac Amaru de Marcel Veloachaga; imagen extraída de la web www.veloachaga.com

Fig. 62 Imagen insertada en el libro *ENFOQUES* para 3er grado de secundaria. Editado por el Ministerio de Educación en 2005. Oleo de Teodoro Nuñez Ureta. 2.47 x 2.00 mts. Actualmente en el Museo del Banco Central de Reserva del Perú.

Fig. 63 Preparación de la banderola para el mitin realizado en la hacienda Casagrande. Imagen cedida gentilmente por Jesús Ruiz Durand.

Fig. 64 Detalle del primer número de la revista “tupac amaru”, mostrando el logo diseñado por Ruiz Durand.



Fig. 65 Monumento a los Próceres de la Independencia en el distrito de Jesús María, Lima, Perú.

Fig. 66. Estampilla emitida por el Sesquicentenario de la República, 1971

Fig. 67 Velasco inaugurando el óleo de Néstor Quiroz el 24 de julio de 1972
Foto extraída de la revista OCI de julio de 1972.

Fig. 68 Copia de la portada del diario El Comercio del 27 julio de 1973.
Fotocopia extraída del diario indicado. Biblioteca Nacional del Perú.



ANEXOS

1. Discurso del general Juan Velasco Alvarado del 4 de junio de 1969 decretando la Reforma Agraria.
2. Resolución Ministerial N° 2273-70-ED, convocando al concurso de pintura “para perpetuar la imagen plástica” de Túpac Amaru.
3. Resolución Ministerial N° 140-71-ED, dando el resultado del concurso de pintura arriba aludido.
4. Decreto Ley N° 18280, declarando de interés nacional la erección de un monumento a Túpac Amaru en la ciudad de Cuzco.
5. Comunicado de la Comisión Nacional del Sesquicentenario dando el resultado del concurso para el monumento a Túpac Amaru.





EL PERUANO

DIARIO OFICIAL

FUNDADO EN 1825 POR EL LIBERTADOR BOLIVAR

Lima, miércoles 25 de junio de 1969

Reforma Agraria

Auténtica del Gobierno Revolucionario

MENSAJE DEL PRESIDENTE VELASCO

“Campesino, el Patrón ya no Comerá más tu Pobreza” Finalizó así su Patriótica Invocación.

Con una cita a Tupac Amaru: “Campesino el patrón ya no comerá más tu pobreza”, terminó el Presidente de la República, General de la División Juan Velasco Alvarado, en el patriótico mensaje que dirigiera el país, con motivo de la declaración de la Ley de la Reforma Agraria.

Con expresiones enérgicas y contundentes, continuamente interrumpidas por aplausos, el Presidente dio lectura al mensaje que había concitado interés no solo dentro del país sino también en el extranjero.

Durante una hora y diez minutos, el mensaje comenzó a las nueve en punto de la noche, las mayorías nacionales vibraron de entusiasmo al ver confirmadas sus expectativas.

“No le tememos”, dijo el Presidente, refiriéndose a la oligarquía, “que verá en peligro esta Ley su antipatriótica posición de dominio en el Perú” y agregó que la Reforma Agraria tendrá sus defensores en los campesinos, los obreros, los estudiantes, es decir, todos los que han luchado por hacer prevalecer la Justicia en el Perú.

Es el mejor de los tributos que el Gobierno revolucionario rinde “Hoy en el día del Indio, día del Campesino”, exclamo el Presidente, en medio de fuertes vitores y aplausos, a continuación el texto integro del mensaje del Presidente de la República:



PERUANOS:

Este es un día histórico y bien vale que todos seamos plenamente concientes de su significado más profundo. Hoy día el gobierno revolucionario ha promulgado la Ley de la Reforma Agraria y al hacerlo ha entregado al país el más vital instrumento de su transformación y desarrollo. La historia marcará este 24 de junio como el comienzo de un proceso irreversible que sentará las bases de una grandeza nacional auténtica es decir, de una grandeza cimentada en la justicia social y en la participación real del pueblo en la riqueza y en el destino de la patria.

Hoy en el día del Indio, día del campesino, el gobierno revolucionario le rinde el mejor de todos los tributos al entregar a la nación entera una Ley que pondrá fin para siempre a un injusto ordenamiento social que ha mantenido en la pobreza y en la inequidad a los que labran una tierra siempre ajena y siempre negada a millones de campesinos, lejos pues de la palabras de vanos homenajes, el gobierno revolucionario concreta un instrumento inapelable acción jurídica ese anhelo nacional de justicia, por el que tanto se ha luchado en nuestra patria. De hoy en adelante, el campesino del Perú no será más el paria y el desheredado que vivió en la pobreza, de la cuna a la tumba y que miró impotente un porvenir igualmente sombrío para sus hijos. A partir de este venturoso 24 de junio el campesino del Perú, será en verdad un ciudadano libre, a quien la patria al fin reconoce derecho a los frutos de la tierra que trabaja y un lugar de justicia dentro de una sociedad de la cual ya nunca más será como hasta hoy ciudadano disminuido, hombre para ser explotado por otro hombre.

Al asumir el gobierno del país, las Fuerzas armadas asumió también el solemne compromiso de realizar una vasta tarea de reconstrucción nacional. Nosotros siempre fuimos concientes de la inmensa responsabilidad que contrajimos con la patria. Este no podía ser un gobierno más en el Perú, Insurgió con la vocación irrenunciable de ser el Gobierno de la Revolución Nacional.

Mas aún, nosotros declaramos que realizar la transformación de este país constituye la justificación histórica del gobierno de la Fuerza Armada vale decir, para la fuerza armada del Perú la tarea de gobernar no fue entendida nunca como banal ejercicio de poder, sin rumbo ni propósito ni tampoco fue entendida jamás bajo este régimen como acción continuista encaminada a mantener un ordenamiento social básicamente injusto, dentro del cual la mayoría de nuestro pueblo siempre fue mayoría explotada mayoría en miseria, desposeída. Nosotros no asumimos el poder político para hacer de el botín y negociado ni instrumento perpetuador de la injusticia.

Todo lo contrario, nosotros asumimos el poder político para hacer de el, la herramienta fecunda de transformación de nuestra patria. No nos movió otro propósito, Quisimos darle al Perú un gobierno capaz de emprender con resolución y con coraje la tarea salvadora de su autentico desarrollo nacional. Fuimos desde el primer momento concientes de que una empresa demandaría de todos los peruanos sacrificios y esfuerzo, porque sabíamos que un país como el Perú, caracterizado por abismales desequilibrios sociales y económicos, la tarea del desarrollo tenía necesariamente que ser una tarea de transformación. Superar el subdesarrollo nacional significa por eso, lograr un reordenamiento de la sociedad peruana y por tanto altera las estructuras del poder económico, político y social en nuestro país.

Por comprenderlo así, insurjimos, como Gobierno revolucionario, es decir como régimen fundamentalmente orientado al logro de la transformación Integral de nuestra patria. Sólo así el Perú podrá superar estancamientos y su retraso, que son ambos, responsabilidad histórica de quienes, hasta hace diez meses, detectaron el poder político del país. Fue por su ineptitud y complicidad, que nuestro pueblo no pudo en el pasado encontrar el camino de su justicia ni el estado pudo emprender una acción



vigorosa destinada a elevar al país subdesarrollado en que lo sumieron sus malos gobernantes, sus políticos fariseos, sus grandes claudicantes.

Hoy todo eso ha quedado atrás para siempre. Hoy el Perú tiene un gobierno decidido a conquistar el desarrollo del país, mediante la cancelación definitiva de viejas estructuras económicas y sociales que no pueden ya tener validez en nuestra época, las reformas profundas por las que tantos compatriotas han luchado, están ya en marcha y dentro de ellas la más alta prioridad corresponde sin duda alguna a la reformas de la estructura agraria del país. Por eso fiel a la razón misma de su existencia, fiel a los compromisos asumidos ante el país y ante la Historia, fiel a los postulados explícitos de la revolución, el gobierno de la fuerza armada le entrega hoy a la nación peruana una avanzada Ley de la Reforma Agraria que marcará el comienzo de la verdadera liberación del campesino nacional.

A favor de la Reforma Agraria se han pronunciado prácticamente todos los organismos técnicos nacionales e internacionales desde hace muchos años. Esta idea recibió el respaldo de los presidentes americanos en la reunión de Punta del Este y desde entonces, las oficinas especializadas de las Naciones Unidas han hecho hincapié en la necesidades de modificar radicalmente las estructuras agrarias de los países latinoamericanos y aquí en el Perú todos también han hablado de la necesidad de emprender una autentica reforma agraria. Este fue el señuelo con el cual se lograron adhesiones y votos. Pero nada realmente profundo se hizo jamás, para implantar una reforma que de veras atacará raíz del problema, y que de veras diera la tierra a quien la trabaja, Esto hace la nueva Ley, y por venir de un Gobierno Revolucionario, es en todo sentido un instrumento de desarrollo una herramienta de transformación, vale decir una Ley auténticamente revolucionaria y como en el caso de la política nacionalista de petróleo ahora también la fuente final de nuestra inspiración ha sido el pueblo, este pueblo al que nos debemos por entero, este pueblo tantas veces engañado este pueblo que tanto ha sufrido y ha luchado en espera de una justicia que sus gobernantes nunca supieron darle, este pueblo que ahora recibe no como una dádiva, sino como un derecho una Ley de Reforma agraria que abre y garantiza al fin, el camino de la justicia social en el Perú.

En consecuencia la Ley se orienta a la cancelación de los sistemas de latifundio y del minifundio en el agro peruano, planteando sus sustitución por un régimen justo de tenencia de tierra que haga posible la difusión de la pequeña y la mediana propiedad en todo el país. De otro lado por ser una ley nacional que contempla todos los problemas del agro y que tiende a servir a quien trabaja la tierra, ésta se aplicará en todo el territorio del país, sin reconocer privilegios y casos de excepción que favorezcan determinados grupos e intereses, por tanto comprende a todo el sistema agrario en su conjunto porque solo de esta manera será posible desarrollar una política agraria coherente y puesta al servicio del desarrollo nacional.

Al plantear la sustitución del minifundio y del latifundio y al estimular la difusión de la pequeña y mediana propiedad, la ley establece medidas que aseguran la no fragmentación de la gran propiedad como unidad de producción. Es el régimen de tenencia lo que la ley afecta mas no el concepto de unidad de producción agrícola o pecuaria, Por eso para el caso de las empresas agroindustriales la ley contempla la cooperativización a favor de sus servidores pero garantiza el funcionamiento de la nueva empresa como una sola unidad. En este sentido, la ley considera a la tierra y a las instalaciones como un todo indivisible de producción sujeto a la reforma agraria. La planta industrial de procesamiento primario de productos del campo, está indisolublemente ligada a la tierra. Por tanto, es imposible afectar a esta y dejar intocada a aquella y así como en el caso del problema petrolero, el estado expropió la totalidad del complejo, afectando los pozos y la refinería con todas sus instalaciones y servicios, así también en el caso de la propiedad agroindustrial la ley de la reforma agraria tiene que afectar necesariamente la totalidad de la negociación, esto no quiere decir que la gran propiedad está



divida y fragmentada, porque ello se traduciría en un perjudicial descenso de los rendimientos de la tierra, Por eso la ley contempla el mantenimiento de la unidad de producción bajo un distinto y justo régimen de propiedad. Y dentro de la nueva empresa, la ley garantiza la estabilidad de trabajo, los niveles de remuneración y todos los derechos sociales de la planta de dirección técnica y administrativa y de todos los actuales servidores abriendo para ellos además al acceso a los beneficios y utilidades de la cooperativa que será la nueva propietaria del gran complejo agroindustrial que la reforma agraria afecte.

La inspiración social de la nueva ley es pues enteramente compatible con la necesidad de garantizar continuidad de los altos niveles de rendimiento que la tecnología agraria ha hecho posible. Es por eso inexacto el cargo de que la reforma agraria entraña una merma de la producción del campo. Por el contrario al racionalizar el uso y la propiedad de la tierra y al crear incentivos derivados del mas amplio acceso a esa propiedad, la reforma agraria tiende a formar mas y mejores propietarios de la tierra y al crear los incentivos derivados del mas amplio acceso a esa propiedad de reforma agraria tiende a formar mas y mejores propietarios del agro, es decir a impulsar una mas pujante producción agropecuaria que beneficie, no a unos pocos, sino a la sociedad en su conjunto. Un sector campesino cada vez más próspero organizado y coherente, es la mejor garantía del desarrollo armónico y acelerado de la actividad agropecuaria en el país dentro de la totalidad del proceso nacional del desarrollo.

Otra tendencia central de la ley, íntimamente vinculada a la naturaleza de las mayores necesidades del país en su conjunto, es el énfasis que ella pone en la reorientación de recursos del capital en la industria, como parte del esfuerzo nacional destinado a colocar al Perú en condiciones ventajosas frente al reto que plantea el esfuerzo de la industrialización dentro del sistema de integración económica Latinoamericana. Las nuevas responsabilidades que al Perú plantea la política de integración regional y sub. regional demandan de nuestro país un vigoroso esfuerzo industrial y un decidido respaldo del estado. A una dinámica y garantiza política de industrialización centralizada basada en el sector interno de nuestra economía por es esta ley es también una ley de impulso a la industria peruana, cuyo futuro depende decisivamente de la creación de un cada vez mayor mercado interno de alto consumo diversificado y también de apoyo constructivo del estado conciente del inevitable destino industrial de nuestra patria.

Desde este punto de vista, es muy importante que el capital nacional comprenda cabalmente la significación de la ley del la reforma agraria como instrumento estimulador del proceso de industrialización de nuestro país. la ley en efecto abre muy grandes perspectivas a la inversión industrial a través del incentivo que significan nuevas empresa forjadora de riqueza y creadoras de trabajo estas nuevas y amplias perspectivas de desarrollo económico plantean un reto a la capacidad empresarial y al dinamismo de la joven industria peruana, cuyo futuro será en gran parte el resultado del esfuerzo tesonero de quienes a ella dediquen toda su energía y su talento. La industrialización es un aspecto coral de del proceso de desarrollo de nuestro país y el esfuerzo industrial puede y debe formar parte de la tarea de transformación de las estructuras tradicionales del Perú. Luchar por la industrialización es por eso luchar por el porvenir de la de nación y por ello el impulso a la industria constituye uno de los principales objetivos de la política de transformación de del gobierno revolucionario a este fin coadyuva la ley de la reforma agraria al estimular el dinamismo del sector industrial, mediante la reorientación de los recursos hacia fines de promoción de la industria nacional.

No se trata pues de destruir, sino de racionalizar el empleo de los recursos nacionales en función de las necesidades principales de toda la sociedad peruana, El gobierno hace una invocación para que al margen de posibles temores infundados se aparecieran con claridad a las enormes posibilidades que la



ley abre al desarrollo económico del Perú. Los empresarios nacionales deben tener la certeza de que el gobierno Revolucionario no tiene otro propósito que el de afianzar una política industrial que no puede tener éxito sin la ampliación de un mercado interno de consumo como el que creará la aplicación de la Reforma Agraria. La convertibilidad de los Bonos de la deuda Agraria, en acciones de empresas industriales necesarias para el desarrollo del país representa un enorme paso en el proceso de industrialización el cual el gobierno Revolucionario brindará toda las garantías que él requiera.

La nueva ley de la reforma agraria por otra parte limita del derecho a la propiedad de la tierra, para garantizar que ésta cumpla su función social dentro de un ordenamiento de justicia En este sentido la ley contempla límites de inafectabilidad, que salvaguardan el principio normativo de que la tierra debe ser para quien trabaja y no para quien derive de ella renta si labrarla. La tierra debe ser para el campesino para el pequeño y mediano propietario para el hombre que hunde en ella sus manos y crea riqueza para todos para el hombre en fin que lucha y enraíza su propio destino en los surcos fecundos y forjadores de vida.

Por eso, en un país de limitados recursos como el nuestro, la propiedad también tiene que tener un límite. Es esencialmente injusto, un sistema en el cual la inmensa mayoría de la tierra y de la tierra mejor esté en muy pocas manos, como ha ocurrido hasta ayer mismo en nuestro país. Esta desequilibrada e injusta situación, toca al fin con la ley de la reforma agraria, que el gobierno Revolucionario acaba de promulgar, al propiedad, esta garantizada pero dentro de los límites que la hagan compatible que la hagan compatible con la irrenunciable función social que ella debe de cumplir. Esta no es, por tanto una ley de despojo, sino una ley de justicia. Y si por cierto, habrá quienes se sientan afectados en sus intereses, estos por respetables que sean, no pueden prevalecer ante los intereses y las necesidades de millones de peruanos, quienes al fin, van a tener un pedazo de tierra para ellos y sus hijos en el suelo que los vio nacer.

Es necesario indicar a la ciudadanía, que es por completo inexacta la versión según la cual, en la preparación de la ley no se han recibido los puntos de vista de instituciones de personas cuyas actividades se vinculan al agro. El Ministerio de Agricultura, recibió los puntos de vista de la Sociedad Nacional Agraria y de numerosas personas calificadas, sin embargo huelga decir que los aspectos técnicos del problema agrario de nuestro país son suficientemente conocidos y a la legislación comparada en materia de reforma agraria es ciertamente voluminosa. Por eso, los aspectos debatibles del problema refieren las opciones de carácter político, implícitas en los diversos enfoques dados en todas partes del problema agrario. Y aquí es, precisamente, donde surgen explicables diferencias de perspectiva. Por tanto, tomar un camino en vez de otro, no quiere decir de ningún modo que se hayan escuchado distintas opiniones, significa simplemente que las decisiones tomadas simplemente responden a distintas concepciones generadas de lo que debe ser, la parte medular de una autentica Reforma Agraria.

Los que vean reducida su propiedad por la aplicación de la ley recibirán compensación justipreciada por parte del estado, pero en conciencia habrán de reconocer que la Reforma agraria es para nuestro país, un inaplazable imperativo de justicia y si bien es cierto, que éste es un gobierno para todos los peruanos, no es menos cierto que él debe y tiene que ser, por encima de todo, un gobierno para los más necesitados. El Gobierno revolucionario, confía en que quienes se sientan adversamente afectados por la ley de la Reforma agraria comprendan por encima de su acaso explicables egoísmos, la profunda justicia que reivindica y hace realidad. Nosotros actuaremos con equidad, al aplicar la ley y seremos respetuosos de los derechos legítimos de aquellos a quienes la ley se aplique. Pero seremos también inflexibles en exigir la absoluta aplicación de la reforma agraria, parte esencial de la política transformadora del gobierno de la revolución y aspecto fundamental de una responsabilidad que hemos jurado cumplir, sin desviaciones ni temores, por el bien sagrado de la patria.



Por eso, por responder al clamor de justicia y el derecho de los mas necesitados, es que esta Ley, ha dado su respaldo a esa gran masa de campesinos que forman las comunidades indígenas que a partir de hoy abandonando un calificativo de resabios racistas y de perjuicio inaceptable se llamarán Comunidades Campesinas . Los cientos de miles de hombres de campo que las forman tendrán desde ahora el respaldo efectivo del estado para lograr los créditos y la ayuda técnica que, indispensablemente se requiere a fin de convertirlas en dinámicas unidades de producción cooperativa. Creemos cumplir así, un verdadero deber de reparación para nuestros campesinos olvidados del Perú, que eternamente han sufrido el camino de las expoliaciones y de todas las injusticias de la Ley, se inicia el camino de su verdad social. Ya nunca más serán las victimas del flagelo gamonalista. A partir de hoy gozaran del respaldo del estado, serán partícipes de la responsabilidad de su propio desarrollo. Así durante los siglos, las comunidades campesinas, el Ayllu antiguo, símbolo de unidad, de justicia que nunca fue totalmente reconocido, su fuerza y su vigor, estos dinámicos elementos de progreso de antaño en la antigua y grandiosas civilización de nuestros antepasados.

Estas son las características centrales de la ley de la Reforma Agraria que pronto todos conocerán a lo largo y ancho del territorio de nuestra patria. Los hombres del gobierno tenemos lúcida conciencia de que con ella comienza la verdadera revolución social y económica del Perú. Como en todo proceso de veras trascendente, habrá vicisitudes y habrá tropiezos. También de ello somos conscientes. No nos arredran las inevitables dificultades del proceso revolucionario que hoy comienza en nuestro país. Con el apoyo del pueblo sabremos sortear todos los peligros y todos los escollos. Más nos pesaría no tener la decisión de cumplir un compromiso que sabemos salvador para la patria.

El gobierno tiene fe en nuestra patria, confianza en nuestro pueblo, la lucha nos hermana a todos los peruanos que, por encima de distingos secundarios hemos unido nuestra suerte en la defensa común de un ideal que sólo persigue la grandeza de la Nación.

Hoy, como en otros mementos de trascendentales decisiones, el gobierno revolucionario apela al pueblo en demanda de solidaridad, para emprender una dura pero inevitable empresa salvadora. Aquí, donde tantas promesas quedaron incumplidas, donde se abandonaron tantos ideales, nosotros hemos querido retomar el sentido de un esfuerzo trunco hasta hoy, el de reivindicar al humilde campesino de nuestra patria, respondiendo a un clamor y a una demanda cuya raíz más honda se afinsa en nuestra historia y cuya imagen de justicia surge de nuestro propio e inmemorial pasado de pueblo americano.

Sabemos muy bien que la ley de Reforma Agraria tendrán adversarios y detractores. Ellos vendrán de los grupos privilegiados que hicieron del monopolio económico y el poder político la verdadera razón de su existencia. Esa es la oligarquía nacional que verá en peligro su antipatriótica posición de dominio del Perú. No le tememos. A la oligarquía le decimos que estamos decididos a usar toda la energía necesaria para aplastar cualquier sabotaje a la nueva ley y cualquier intento de subvertir el orden público. Ya se advierten indicios de una política de rumores en las que se trata de engañar y sorprender a los propios campesinos que serán los beneficiarios directos e inmediatos de la reforma agraria porque ella les dará la tierra.

El gobierno no tolerará política de quienes traten de entorpecer la Reforma Agraria en perjuicio de los intereses del campesinado y de la sociedad. En esto seremos inflexibles y bien vale que todos lo entiendan claramente. La preponderancia de los intereses y de los privilegios ya tiene un límite en el Perú.

Pero la ley de la Reforma Agraria también tendrá sus defensores y sus amigos. Ellos serán los que comprenderán que al fin empiezan a realizarse sus ideales.



Nada importa que unos seamos militares y otros civiles. La patria es una sola y es de todos. Lo que importa es que cumplan la transformación social y económica de nuestro país para hacer de él una nación libre, justa y soberana. Desde este punto de vista se debe recordar la posición de la iglesia. En una reciente declaración de los Sacerdotes de Onís, se señala la imperativa urgencia de una Reforma Agraria en el Perú y se sostiene que *“en una concepción cristiana del hombre y del mundo, los bienes de la tierra se ordenan a todos los hombres para permitirles la realización de su vocación y destino”*. No estamos solos.

En la obra de la Reforma Agraria tendremos a nuestro lado a los campesinos, a los obreros, a los estudiantes, a la inmensa mayoría de los intelectuales, sacerdotes, industriales y profesionales del Perú. Y esto es lo que cuenta porque ellos son el pueblo auténtico de nuestra patria al lado del cual está la Fuerza Amada que surge de este pueblo y a que su causa le brinda el respaldo de su decisión inquebrantable.

Quiero, por eso, hacer una sincera invocación a la juventud del Perú para la que queremos forjar una patria mejor. Quienes vivimos hoy los años de la adultez recibimos un mundo lleno de imperfecciones y de injusticias. Para quienes vengan después de nosotros queremos el legado de una sociedad libre y justa, la herencia de una nación donde no tengan cabida las clamorosas desigualdades y el oprobio del mundo que nos tocó vivir. Este es nuestro más grande anhelo : Labrar para nuestro pueblo y para la juventud un ordenamiento social donde el hombre viva con dignidad sabiendo que vive en una tierra que es suya y en una nación que es dueña de su destino.

Así, mediante una política revolucionaria de inspiración verdaderamente peruana, profundamente nacionalista y por tanto exenta de influencias foráneas de cualquier índole, el gobierno del pueblo y de la Fuerza Armada pone hoy en movimiento un vigoroso e irreversible proceso de transformación nacional, evitando el caótico surgimiento de violencia social y dando autónoma solución a los seculares problemas del Perú. Esta es la mejor garantía de una verdadera y justa paz social en el futuro de nuestra patria.

Compatriotas:

Este es, repito, un día histórico, cuya trascendencia se acrecentará con el paso de los años. Hoy el Gobierno Revolucionario del Perú siente la emoción profunda de una misión y de un deber cumplidos. Hoy en el día del Campesino miramos a la ciudadanía con fe, orgullo y esperanza; y le decimos al Perú entero que a su pueblo debemos la inspiración de nuestros actos y que a él hoy le entregamos una ley forjadora de grandeza y justicia en su destino.

Al hombre de la tierra ahora le podemos decir **en la voz inmortal y libertaria de Túpac Amaru:**

¡Campesino, el patrón ya no comerá más tu pobreza!
¡Viva el Perú !



Convocan a concurso de pintura para perpetuar la imagen plástica del mártir José Gabriel Condorcanqui

RESOLUCION MINISTERIAL
Nº 2273-70-ED

Lima, 10 de Setiembre de 1970.

CONSIDERANDO:

Que los Precursores de la Emancipación Peruana y Latino-Americana; con visión de lo que el porvenir deparaba a los pueblos de América - Hispana y con heroísmo y sacrificio de sus vidas, anticiparon la Gesta Emancipadora;

Que entre ellos sobresale José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II, por haber sido el primero de los Precursores que, con el sacrificio de su vida, se inmoló por dicha causa;

Que no existe un retrato fidedigno de Túpac Amaru II y que su iconografía tradicional está aún 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; y

De conformidad con el Art. 7º del Decreto-Ley Nº 17522 Orgánica del Sector Educación;

SE RESUELVE:

1º.- Convocar a concurso de pintura para perpetuar la imagen plástica del mártir de nuestra Independencia, José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II, de acuerdo con las bases que a continuación se indican:

a) La obra se realizará con cualquier técnica y estilo y deberá consistir básicamente

en la representación cabal y digna del Prócer;

b) Podrán presentarse al concurso todos los artistas plásticos peruanos, sin excepción;

c) El primer premio será de S/. 80,000.00 que no podrá ser compartido. El Estado se reserva el derecho de hacer las copias que sea necesario para su divulgación;

d) El Jurado podrá otorgar las menciones honoríficas que estime convenientes.

e) Las dimensiones de las obras serán de 2 mts. alto por 1 mt. de ancho.

Los concursantes presentarán sus obras firmadas y debidamente montadas, en el Museo de Arte.

f) El plazo de recepción de las obras se cerrará el 15 de noviembre de 1970;

g) El fallo se expedirá a más tardar el 30 de noviembre y la entrega del premio se hará en ceremonia pública antes del 31 de diciembre de 1970;

h) Los concursantes se someten a la decisión del Jurado, cuyo fallo es inapelable; y

i) Una selección de las obras presentadas, realizada por el Jurado, será exhibida en el Museo de Arte.

Las obras presentadas serán devueltas al finalizar la exhibición, a excepción de la que obtenga el Premio que pasará a poder del Estado.

La responsabilidad de los organizadores de la exhibición cesará 30 días después de clausurada.

2º.- Designase el Jurado para el concurso, que estará constituido por:

a) El Director de la Casa de la Cultura del Perú que lo presidirá;

b) El Director de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes del Perú;

c) El Director del Museo de Arte de San Marcos;

d) El Director del Museo Nacional de Historia;

e) Un delegado de la Academia de Historia;

f) Un delegado del Centro de Estudios Históricos Militares del Perú; y

g) Un crítico de Arte, que será designado oportunamente, entre una terna que propondrá la Casa de la Cultura del Perú.

Regístrese y comuníquese.

General de Brigada EF,
ALFREDO ARRISUENO
CORNEJO, Ministro de Educación.



Declaran desierto el Concurso de Pintura "Túpac Amaru"

RESOLUCION MINISTERIAL
Nº 140-71-ED

Lima, 23 de Enero de 1971.

CONSIDERANDO:

Que, por Resolución Ministerial Nº 2273 de fecha 18 de Setiembre de 1970, se convocó a Concurso de Pintura para perpetuar la imagen plástica del mártir de nuestra Independencia, José Gabriel Condorcanqui, "Túpac Amaru II";

Visto el fallo emitido por el jurado designado por la mencionada Resolución, conformado por el doctor José Miguel Oviedo, Director de la Casa de la Cultura del Perú, como Presidente del Jurado; doctor Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Director de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes del Perú; doctor Francisco Stastny, Director del Museo de Historia y Arte de San Marcos; doctor Franklin Pease García Yrigoyen, Director del Museo Nacional de Historia; doctor Guillermo Lehmann Villena, Presidente de la Academia de Historia;

General (r) Felipe de La Barra, Presidente del Centro de Estudios Históricos Militares del Perú y el señor Adolfo Winternitz, Director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica.

SE RESUELVE:

1. — Declarar desierto el Concurso de Pintura "Túpac Amaru", por cuanto ninguna de las obras presentadas logra encarnar la imagen arquetípica del héroe, cuyo significado histórico se quiere perpetuar, para exaltar su memoria y rendirle homenaje.

2. — Conceder menciones honoríficas en mérito a su calidad pictórica, a los siguientes artistas: Milner Cahuaranga, Angel Chávez, Augusto Díaz Mori y Fernando Saldías.

3. — Recompensar a cada uno de los artistas mencionados con la cantidad de S/. 10,000.00 (Diez mil soles oro).

Regístrese y comuníquese.

General de División EP.
ALFREDO ARRISUENO CORNEJO, Ministro de Educación.



Declaran de Interés Nacional la erección de un monumento a Túpac Amaru en Plaza de Armas, Cuzco

DECRETO LEY N° 18280
EL PRESIDENTE DE LA
REPUBLICA

POR CUANTO:

El Gobierno Revolucionario ha dado el Decreto-Ley siguiente:

EL GOBIERNO REVOLUCIONARIO

CONSIDERANDO:

Que la gravitación histórica y la proyección social de la figura de José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II, merece un digno homenaje del Perú en la fecha de la celebración del Sesquicentenario de la Independencia Nacional;

Que habiendo sido iniciada en la Plaza de Armas de la ciudad del Cuzco, es necesario pervenir la rebelión patriótica de este precursor de la Independencia del Perú y de América erigiendo un monumento en el mismo lugar;

Que la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú en ejecución de su programa de celebración y de conformidad con el inciso b) del Art. 4° del Decreto Ley N° 17815, solicita la erección del monumento en cuestión;

En uso de las facultades que está investido; y

Con el voto aprobatorio del Consejo de Ministros;

Ha dado el Decreto-Ley siguiente:

Artículo 1° — Declárase de interés nacional la erección en la Plaza de Armas de la ciudad del Cuzco, de un monumento a la memoria del precursor José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II, en conmemoración de la histórica rebelión iniciada el 4 de Noviembre de 1780.

Artículo 2° — Designase una Comisión para que, en el término improrrogable de 30 días fije las bases del concurso para el proyecto del monumento.

Dicha Comisión estará integrada por los siguientes miembros:

El Prefecto del Departamento del Cuzco, quien la presidirá;

El Alcalde del Concejo Provincial del Cuzco;

El Comandante General de la Cuarta Región Militar;

El Arzobispo de la Arquidiócesis del Cuzco;

El Rector de la Universidad de San Antonio Abad;

Un Delegado del Presidente del Consejo Nacional de

Conservación y Restauración de Monumentos Históricos;

Un Delegado del Decano del Colegio de Arquitectos del Perú; y

Un representante del campesinado peruano, designado por la Dirección de Comunidades Campesinas, del Ministerio de Agricultura.

Artículo 3° — La Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia queda encargada de velar por el cumplimiento del presente Decreto-Ley y de proceder a la convocatoria del concurso nacional para la construcción del monumento.

Artículo 4° — Las instituciones de Educación Nacional de todos los niveles ostentarán en lugar principal de sus locales el retrato de Túpac Amaru II y le rendirán homenaje adecuado cada año, en la fecha histórica de su pronunciamiento libertario.

Artículo 5° — Derógase la Ley N° 15932 y todas las disposiciones que se opongan al presente Decreto-Ley.

Dado en la Casa de Gobierno, en Lima, a los diecinueve días del mes de Mayo de mil novecientos setenta.

General de División EP. JUAN VELASCO ALVARADO, Presidente de la República.

General de División EP. ERNESTO MONTAGNE SANCHEZ, Presidente del Consejo de Ministros y Ministro de Guerra.

Vice-Almirante AP. MANUEL S. FERNANDEZ CASTRO, Ministro de Marina.

General de División EP. EDGARDO MERCADO JARRIN, Ministro de Relaciones Exteriores. Encargado de la Cartera de Aeronáutica.

Teniente General PAF. JORGE CHAMOT BIGGS, Ministro de Trabajo.

General de Brigada EP.

ALFREDO ARRISUENO CORNEJO, Ministro de Educación.

General de Brigada EP.

ARMANDO ARTOLA AZCARATE, Ministro del Interior.

Contralmirante AP. JORGE DELLEPIANE OCAMPO, Ministro de Industria y Comercio

Contralmirante AP. LUIS VARGAS CABALLERO, Ministro de Vivienda.

Mayor General PAF. ROLANDO CARO CONSTANTINI, Ministro de Salud.

General de Brigada EP.

FRANCISCO MORALES BERMUDEZ CERRETI, Ministro de Economía y Finanzas.

General de Brigada E. P.

JORGE BARANDIARAN PAGADOR, Ministro de Agricultura.

General de Brigada EP.

ANIBAL MEZA GUADRA CABENAS, Ministro de Transportes y Comunicaciones.

General de Brigada EP.

JORGE FERNANDEZ MALDONADO SOLARI, Ministro de Energía y Minas.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

General de Brigada EP.

JAVIER TANTEALEAN VANNI, Ministro de Pesquería.

COMISION NACIONAL DEL SESQUICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA DEL PERU

Resultado del Concurso para el Monumento a Túpac Amaru

La Comisión Nacional del Sesquicentenario cumple con poner en conocimiento del público que ayer culminó el concurso del Monumento que se erigirá a Túpac Amaru en el Cuzco, tal como estaba establecido en las Bases.

1. La Junta Calificadora, ha estado constituida por el General de Brigada EP. Luis Vignes Rodríguez, Presidente, e integrada por los señores Delegados del Cuzco; Sr. Luis Cornejo Bouroncle, Prefecto del Departamento; Ing. Francisco Aramayo Pinazzo, Delegado del Concejo Provincial del Cuzco; Arq. Oscar Ladrón de Guevara, Delegado del Colegio de Arquitectos Filial del Cuzco; Dr. Manuel Jesús Aparicio Vega, Delegado de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, Profesor Mariano Fuentes Lira, Delegado de la Escuela Regional de Bellas Artes del Cuzco; Sr. Juan Raúl Salas Beltrán, Delegado de las comunidades Campesinas del Cuzco; Dr. Gustavo Pons Muzzo y Dr. Tomás Catanzaro, Delegados de la Comisión Nacional del Sesquicentenario; Sr. Jesús Gómez Morón, Delegado de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú y Sr. Aldo Rossi Fiorentino, Delegado de los Concurstantes.
2. La Junta Calificadora, después de examinar detenidamente los proyectos presentados, en dos sesiones consecutivas, realizadas el lunes 29, en la mañana y en la tarde, sobre un total de once concursantes (5 del Cuzco y 6 de Lima) recomendó a la Comisión Nacional los signados con los números 06 y 09.
3. La Comisión Nacional del Sesquicentenario, en su sesión N° 160 del martes 30 de Mayo, después de examinar cuidadosamente todos y cada uno de los proyectos presentados y tomando en consideración el informe de la Junta Calificadora acordó, por unanimidad, declarar ganador el proyecto signado con el N° 06.
Abierto el sobre correspondiente resultó ganador el Sr. Joaquín Ugarte y Ugarte.
4. La Comisión Nacional acordó, además, de la mención honrosa, otorgar un premio pecunario de S/. 30,000.00, al proyecto N° 09, que ocupó el segundo lugar, que corresponde a los señores Santiago Visa Arteaga, Edgar Torres Calderón y David Salas Rodríguez.

Lima, 31 de Mayo de 1972.

Gustavo Pons Muzzo
Secretario General de la
Comisión Nacional

L. E. 3037065