

Imagen y poder. Iconografía de Túpac Amaru 1968-1975

Leopoldo Lituma

Túpac Amaru y el régimen militar

La noche del 24 de junio de 1969, ante la expectativa nacional, el general Juan Velasco Alvarado promulgó la Ley de la Reforma Agraria de gran repercusión social y económica en la vida del Perú republicano. Este hecho político, sin ningún atisbo de cualquier manifestación o concepto estético generó, sin embargo, un singular proceso en la historia del arte peruano.

Velasco, en el colofón de aquel discurso, citó al prócer Túpac Amaru II: “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”.

Desde aquella noche la imagen de Túpac Amaru fue enarbolada por el régimen militar como mito revolucionario muy probablemente debido al consejo de algunos asesores con ideología izquierdista para quienes el marxismo necesita de un mito que ayude 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 Inca¹, 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, 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 pro-

¹ El denominado Plan Inca fue un documento elaborado en secreto antes del golpe del 3 de octubre de 1968 pero revelado recién en 1974.

puso unir esfuerzos para preparar un solo documento. El mismo 24 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 indicado líneas arriba.

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, afiches, monedas y publicaciones oficiales. Asimismo 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: "tradición oral mi general".²

Desde esos días 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.

Antes de esta época el nombre del curaca cuzqueño era parte de un lejano recuerdo y de corta referencia en la historia del Perú, tal cual escribió Juan José Vega en 1969:

*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.*³



Logo de Túpac Amaru creado por Jesús Ruiz Durand.

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 fue incorporada en los logos de las nacientes SAIS (Sociedades Agrícolas de Interés Social) y en otras publicaciones del gobierno; dos años más tarde también estaría en el logo del SINAMOS.⁴

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, or-

2 Entrevista a Efraín Ruiz Caro, setiembre 2004.

3 Vega, Juan José. *Túpac Amaru*. Lima, Editorial Universo, 1969.

4 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 antilatfundista del gobierno y a una organización autónoma con reporte sólo al Presidente de la República.

ganismo 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”,⁵ 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.

Sin embargo una gran polémica se suscitó por el sombrero que el artista colocó a Túpac Amaru en su dibujo. Esta discusión, aparentemente iconográfica, buscaba en el fondo desacreditar al régimen tal cual se puede observar en el libro *El Septenato* de Guido y Enrique Chirinos: “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 vindicta.⁶

Fue tanta la crítica que en el Boletín n° 3 del *Órgano de Difusión de la Reforma Agraria* difundido con el diario *El Peruano* desde noviembre de 1969, se tuvo que hacer una aclaración y el mismo 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 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 “asombrerado”. Es más, añadió, cuando mostré el dibujo antes de su estreno oficial en un afiche, todo el mundo lo identificó inmediatamente”.⁷

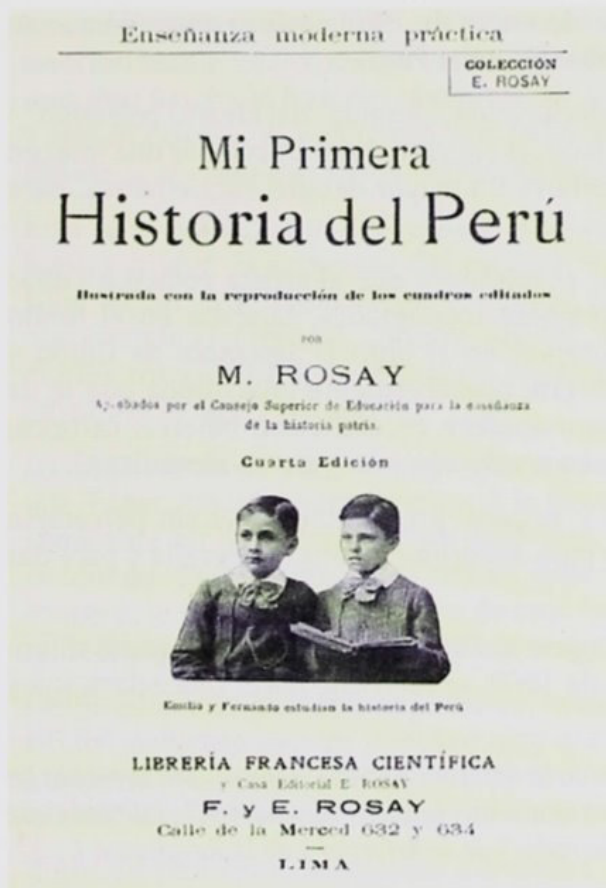
En efecto, en nuestra investigación localizamos dos libros de Historia del Perú de uso escolar en las décadas de 1920 y 1930. El primero corresponde a *Mi primera Historia del Perú*, editado por la Librería Francesa y la Casa Editora E. Rosay. Este texto es de la educadora francesa María Rosay quien con ello deseaba aportar al país que la recibió. Hemos podido conseguir el que corresponde a la 4ª edición de 1926 por lo que 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. 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, todo lo cual nos hace pensar que la primera vez que aparece esta ilustración de Túpac Amaru debe haber ocurrido entre 1915 y 1920.

5 Entrevista a Jesús Ruiz Durand, setiembre 2004.

6 Chirinos Linares, pp. 116-117.

7 “El sombrero de Túpac Amaru”, En: *Túpac Amaru n° 3, Órgano de la Dirección de Promoción y Difusión de la Reforma Agraria*, agosto-setiembre de 1970, p. 8.



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.



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 se 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 Jesús 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.

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. Lo mismo puede notarse en las acuarelas de Pancho Fierro y en las láminas de Bonaffé.



Mitin a favor de la Reforma Agraria, 1970. Muestra la fácil reproducción y utilización del logo de Túpac Amaru. Cortesía de Jesús Ruiz Durand.

En conclusión, 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.

El concurso para encontrar la “imagen arquetípica de Túpac Amaru”

Ante la falta de una imagen creíble e históricamente aceptada de Túpac Amaru, 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. En su primer punto se encontraba el fundamento del certamen:

*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.*⁸

Más adelante se añadía que las obras deberían “consistir básicamente en la representación cabal y digna del prócer”.⁹

Estas dos citas fueron contradictorias y sirvieron de pretexto para nuevas críticas. Por un lado, se afirmaba 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”.

Esta ambigüedad fue muy criticada por los participantes e incluso por quienes obtuvieron una mención honrosa. Fue penoso que esa misma ambigüedad permitió al jurado justificar su fallo.

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, proporción que no se puede considerar armónica ni mucho menos áurea; las medidas planteadas condicionaron una representación del personaje parado de cuerpo entero.

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 sobre todo 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. Adicionalmente existía la expectativa del lugar donde se colocaría el cuadro ganador; 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 para reemplazar el cuadro *Pizarro a caballo* de Daniel Hernández.

Para la representación “cabal” del héroe cuzqueño los artistas se remitieron a diversos historiadores buscando detalles válidos acerca de su fisonomía y vestimenta. Por esos años Carlos Daniel Valcárcel ya había escrito su *Retrato de Túpac Amaru* donde incorporaba descripciones que antaño ya habían mencionado Sir Clement Robert Markham en 1862, Manuel de Mendiburo en 1890, y Carlos Wiese¹⁰ en sus textos escolares desde 1914:

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

9 Ídem.

10 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.

un hombre de cinco pies y ocho pulgadas de alto, delgado de cuerpo, con una fisonomía de indio: nariz aguileña, ojos vivos y negros, más grandes que por lo general lo tienen los naturales. En sus maneras era caballero, y cortesano; se conducía con dignidad con sus superiores y con formalidad con sus aborígenes. Hablaba con perfección la lengua española y con gracia especial la quechua; vivía con lujo; y cuando viajaba siempre iba acompañado de muchos sirvientes del país, y algunas veces de un capellán. Cuando residía en el Cuzco, generalmente su traje 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.¹¹

Resultado del concurso: un fallo polémico

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".

Conjuntamente con el fallo se otorgaron cuatro menciones honoríficas que correspondieron a los artistas Milner Cajahuaringa, quien rechazó el premio, Ángel Chávez, Fernando Saldaña y Augusto Días Mori. De ellos el de Cajahuaringa es quizás el más difundido, siendo su rostro utilizado en banderolas de algunos mítines del gobierno militar, y más recientemente por la organización subversiva MRTA en sus distintivos.

Pero, ¿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:



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.

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.¹²

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

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

12 *Caretas*, n° 431, marzo de 1971.

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.

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 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 fue 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; como vemos, dicha imagen no difiere mucho de aquella que de seguro vio el militar en su niñez en los libros de Historia.

Otro hecho que corrobora la imagen prefijada de Velasco ocurrió a propósito del sesquicentenario de la independencia; para aquella oportunidad se le encargó al tallador Armando Pareja que hiciera la moneda celebratoria con la imagen de Túpac Amaru:

Contaba el propio Pareja que, cuando se llevó esta prueba ante el general Velasco, (éste) la lanzó violentamente a uno de los rincones de su oficina vociferando que esa no era la imagen de Túpac Amaru.¹³

El cuadro de Néstor Quiroz tan solo permaneció dos años en dicho ambiente, siendo reemplazado por otro de casi la misma factura e iconografía elaborado por el entonces Capitán del ejército Mario Salazar Eyzaguirre, quien recibió el encargo para una nueva efemérides: el sesquicentenario de las batallas de Junín y Ayacucho.

Cuando 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.

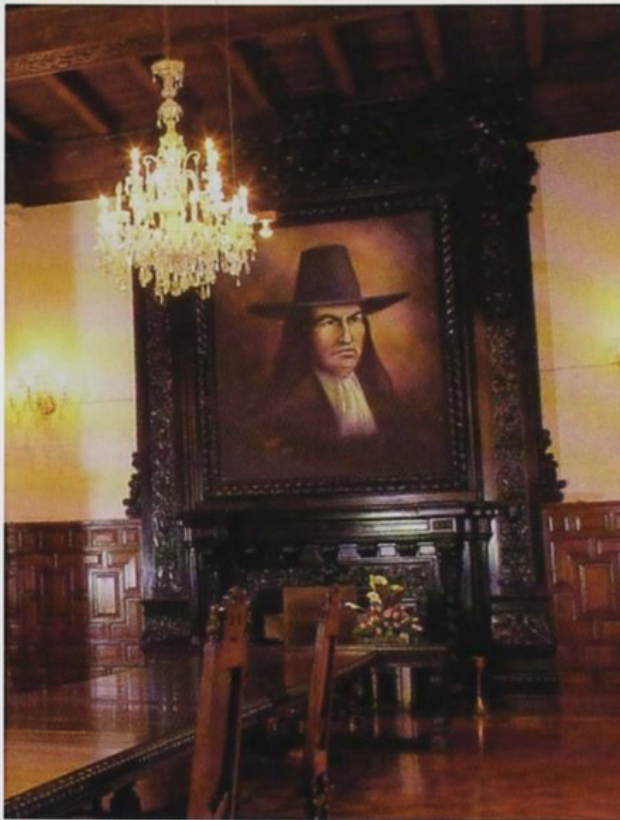
Los cuatro óleos que obtuvieron mención honrosa fueron resultado de una competencia inédita en la historia republicana del Perú, ni antes ni después de este certamen se ha llevado a cabo algún otro con un encargo tan pretencioso; y aunque el resultado no fue el esperado por el gobierno, el país obtuvo cuatro verdaderas obras de arte que actualmente ilustran diversas publicaciones históricas. Por ello su conservación y puesta en valor se vuelven imperativas.

Estas obras, y los afiches de Jesús Ruiz Durand, son ahora un valioso documento histórico de una singular época de nuestra historia a pesar de que se apartaron de la versión oficial y a pesar de que fue un ente gubernamental quien los convocó, pero quien a su vez propició la producción de la obra de arte. No es extraño entonces que el Museo de Arte



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

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



Salón Túpac Amaru mostrando el cuadro pintado por Mario Salazar Eyzaguirre; permaneció hasta noviembre de 2003; siendo reemplazado por el actual elaborado por el artista peruano Armando Villegas.

de Lima (MALI) acabe de incorporar en su colección una serie de trabajos de Jesús Ruiz Durand a propósito de la Reforma Agraria.

Una vez terminado el régimen militar la figura "arquetípica" de Túpac Amaru desapareció también y ningún otro gobierno o institución volvió a utilizarla.

Hoy, a 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.