

MENSAJE INDÍGENA ANDINO SUBYACENTE EN LA PINTURA DE ANTONIO HUILLCA HUALLPA: *UTOPIÁS FILOSÓFICAS Y COSMOVISIÓN*

Efraín CÁCERES-CHALCO

Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco

ORCID 0000-0002-4901-306X

efrain.caceres@unsaac.edu.pe

RESUMEN

El objetivo de esta investigación, es interpretar los mensajes analizar el sistema comunicativo indígena andino a través de la pintura de Huillca, cuya producción integra mensajes, símbolos categorías y códigos que expresan las vivencias, la lógica filosófica y cultura de las comunidades andinas del sur del Perú. La metodología de trabajo: la investigación es de tipo básico, nivel explicativo, con enfoque cualitativo, a través de entrevistas en profundidad, testimonios, historias de vida del informante clave, la investigación se desarrolla considerando el paradigma hermenéutico interpretativo; para analizar los mensajes subyacentes en el medio pictográfico, se ha utilizado el método semiótico - estructural de la Escuela Francesa. Los resultados, permiten colegir que la pintura es un medio de comunicación con mensajes simbólicos, que hasta la fecha tienen vigencia, pues recogen formas de vida, con las que la población se identifica plenamente. Las conclusiones: el universo pictográfico indígena andino maneja un universo de colores que simbolizan cada una de los mensajes de vida y muerte como es el caso de amarillo y rojo que expresan vida y el negro y marrón muerte; las representaciones gráficas son amplias, expresando el universo de manera holística, y no casuística.

PALABRAS CLAVES

Comunicación indígena andina, pintura, utopía, universo pictográfico

ABSTRACT

The objective was to analyze the Andean communication system through Huilca's painting, whose production integrates messages, symbols, categories and codes that express the experiences, logic and culture of the Andean indigenous communities. The work methodology: the research is basic, explanatory level, with a qualitative approach, through in-depth interviews, testimonies, life stories of the key informant, the research is developed considering the interpretative hermeneutic paradigm; To analyze the underlying messages in the pictographic medium, the semiotic-structural method of the French School has been used. The results allow us to conclude that painting is a means of communication with symbolic messages, which to this day are valid, since they collect ways of life, with which the population fully identifies. The conclusions: the indigenous Andean pictographic universe manages a universe of colors that symbolize

each of the messages of life and death, such as yellow and red, which express life, and black and brown, death; The graphic representations are broad, expressing the universe holistically, and not casuistically.

KEYWORDS

Andean indigenous communication, painting, utopia, pictographic universe

Recibido: 19/08/2024
Aprobado: 31/10/2024

Introducción

La pintura en la cultura indígena andina es un arte de diseño gráfico exponente de conocimientos, formas, armonías, conceptos, sobre los colores, con el que el *runa*, comunica de modo simbólico, mensajes propuestos por su comunidad, pues en ella, codifica verdaderos discursos utópicos, filosóficos de carácter económico y político.

Por tanto, el arte de pintar para los indígenas andinos, a más de ser una técnica, en su composición de colores, texturas, gráficos, formas; es un medio donde representa sus actividades, su contexto, que van argumentando su historia, sus visiones y opiniones sobre la vida en general. Este es el caso por ejemplo, expuesto por Valdelomar, cuando refiere a través de uno de sus personajes de su obra titulada "El alfarero", dice: "[...] *Yo quisiera pintar la vida tal como la vida es [...]*", para ello busca los colores adecuados, hasta hallarlo en su propia sangre y cumple con su propósito de representar su mensaje a costa de su propia vida: "*Cuando Yactan Nanay volvió, encontró a Apumarca tendido sobre el lecho, la sangre coagulada y morada había hecho un pequeño lago en la tierra, y en el muro vio el paisaje de la última tarde.*" (Valdelomar, 1972, pp. 80 – 81)

Por lo tanto, todo lo vivido y experimentado por los indígenas andinos, pueden ser representados simbólicamente por los *runas* (personas) en un lienzo.

Desde esta perspectiva, la pintura para los indígenas andinos, fue incluso el medio a través del cual resistieron la agresión política y cultural del poder español durante los tres siglos de coloniaje:

y por cuantos dichos naturales también adoran algún género de aves y animales, y para el dicho efecto los pintan y labran en los mates que hacen para beber y de plata, [...] e los pintan en las paredes de las Iglesias. Ordeno y mando que los que hallaren los hagáis raer quitareis[...] donde los tuvieren y prohibiréis que tampoco los tejan en la ropa que visten. (Gisbert, 2016, pp. 3 – 4)

Estas ordenanzas españolas, referidas por Gisbert no fueron acatadas por los indígenas andinos, pues concluyeron más bien, en conformar organizaciones de gremios como la escuela cusqueña.

Un tema destacado del Concilio de Trento a mediados del siglo XVI se manifestó en la importancia de las imágenes pintadas en los templos con influencia importante en la instrucción religiosa, cuya vigencia fue durante el siglo XVIII, tuvo como antecedente el III Concilio Limense (1582-83). Según lo establecido en el concilio romano, un aspecto observado por la Iglesia fue el culto desordenado apoyado en imágenes. Sin embargo, para superar esta disposición, se utilizó el sermón como instrumento de comunicación que se acompañaba con imágenes cargadas de analogías de contextos de la vida del mundo reconocible a través de pinturas, cuadros y otro tipo de representación visual.

Se presentan, por tanto, verdaderas conmutaciones de elementos y agentes occidentales con andinos, un ejemplo de esta afirmación es sustentada por Castelli (1999):

Ejemplos patentes de la subsistencia de antiguos cultos prehispánicos y la transformación que sufre al vincularse a la fe cristiana, un ejemplo: al apóstol Santiago o patrón Santiago, con el grito de guerra asociado al estruendo de las armas españolas, se le vincula con el *illapa*, deidad indígena andina, es decir *illapa* se transforma en el patrón Santiago. La relación Santiago – serpiente; Santiago – arco iris tiene relación con las manifestaciones indistintas en la tierra o en el cielo, como serpiente o como arco iris. (p.159)

El autor al comentar el texto de Gisbert, subraya que la investigación sobre las artes en el Perú, no omite la variedad de procedencias que permiten cada vez la comprensión de la génesis del arte en los andes, porque estos, posibilitan mejorar el acercamiento a la verdad como se señala en el Paraíso de los pájaros parlantes. Considera, de esta manera como se hace con la pintura indígena andina, también con los materiales textiles y los *q'irus*. Los *q'irus* se convierten en objetos rituales en ciertos contextos y así relatan determinadas historias que durante la época *inkaika* han dejado graficados hechos con un significado propio y particular para la cultura indígena andina; como es el caso de la posible identificación de *amaru* – serpiente y su asociación con el episodio de la conquista del Antisuyu por Maita Cápac y que la autora la reproduce, en el subcapítulo destinado a *illapa*." (Castelli, 1999)

Sobre el particular, Gisbert (1999) argumenta: "al considerar al paraíso como huerto y ser colocado en las indias se buscó en la flora nativa señales de la divinidad y se empezó a ver ángeles en los pájaros. Este proceso tuvo en las escuelas pictóricas andinas el medio adecuado para su difusión." (p.150). Por consiguiente, los runas (personas) andinas a través de sus gráficos y pinturas transmutan a ángeles con aves por cuanto ambos tienen alas emplumadas como el papagayo, loros de colores, entre otros, hecho que se percibe en varios cuadros diseñados para la iglesia por los miembros de la escuela cusqueña.

Estos elementos constituyen la resistencia y subsistencia de lo *runas* indígena

andino:

Volver a plantear la idea de que el Virreinato impuso un orden y un modo de vida, resultaría impropio cuando son claros los elementos que nos demuestran que, tras esa cortina, con caracteres puramente administrativos, el hombre que vive en los Andes es actor de su propia historia y que son muchas las experiencias que nos permiten interpretar sus creencias y el transcurrir de su quehacer cultural. (Castelli, 1999, p. 157)

Estos elementos son comunes en diferentes países de Latinoamérica como es el caso de México.

Gruzinski (2012) al mostrar sus estudios sobre el arte pictórico, hace referencia a una experiencia muy similar

La imagen ejerció, en el siglo XVI, un papel notable en el descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo. Como la imagen constituye, con la escritura, uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó –al menos en parte– la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos y que hoy no parece de ninguna manera haber concluido... la colonización europea apresó al continente en una trampa de imágenes que no dejó de ampliarse, desplegarse y modificarse al ritmo de los estilos, de las políticas, de las reacciones y oposiciones encontradas. (pp 12-13)

En consecuencia, la pintura de la escuela cusqueña, fue el exponente primordial de este peculiar proceso evolutivo socio cultural. Este aspecto también es reafirmado por Valenzuela (2015)

Poco antes de 1688, los pintores indígenas de la ciudad de Cusco se habrían separado del gremio, formando su propia asociación. Esto significaba que el derecho a ejercer el oficio de pintor y a montar una tienda habría dejado de ser monopolio de quienes tenían más poder al interior del gremio. Más específicamente, ya no habría sido un derecho exclusivo de aquellos que rendían exitosamente el examen que hasta entonces había sido impuesto por la facción española del gremio de pintores. Dicho examen resguardaba la exigencia de recibir entrenamiento en las principales técnicas de representación pictórica que eran difundidas desde Europa en ese tiempo (principalmente claroscuro, perspectiva central y corrección anatómica). (pp. 153 –169)

Esta independización permitió al mismo tiempo, el desarrollo de una forma de pintura (es decir, un modo de comunicación en un sustrato medial importado) que no asumía las mismas técnicas. El trabajo fuera de los talleres agremiados, habría determinado que los pintores indios pierdan acceso a las fuentes europeas de innovación artística, por lo que estuvieron obligados a volver incesantemente a los mismos motivos

Por esta razón Valenzuela, (2015) concluye que:

La pintura andina, como forma característica del arte colonial en los Andes centrales, constituyó un caso de arte primariamente simbólico. A modo de una estructura de comunicación intercultural, esta forma de organización comunicativa, por medio de imágenes, hizo posible que se dieran sincretismos iconográficos y estilísticos, los cuales han sido el principal objeto de interés de la historia social de la pintura andina. (p.153)

Material y métodos

La metodología que se aplicó fue de enfoque cualitativo, siguiendo el paradigma Hermenéutico Interpretativo, para el efecto fue necesario generar data primaria a través de un trabajo de observación participante, es así como se generó una suerte de acompañamiento y convivencia por largos períodos en las diferentes comunidades indígena andinas, para observar y dialogar con informantes clave, como en este caso, el sabio pintor Antonio Huillca Huallpa el connotado pintor Antonio Huillca Huallpa de la comunidad indígena andina de Queramarca (*Q'irumarka*) – Tinta – Canchis – Cusco. Asimismo, esta propuesta la sustentamos en diversos debates como en Ayacucho – Huamanga, con el objeto de afinar conclusiones.

Resultados

Evidente es que, de la aplicación de instrumentos de investigación cualitativos, como las entrevistas en profundidad, se tuvo como resultados los registros y sistematización de todas las entrevistas, testimonios que se recogieron en diferentes etapas y denotaron claramente elementos, técnicas, conceptos y especialistas muy propios del sistema comunicativo indígena andino vigente, a través de los medios como el mito, pintura, canto, tejido, cerámica y el espejo como medio de comunicación.

Huillca-Huallpa, es el pintor e intelectual emblemático y renombrado del Sur andino del Perú, con una performance de nivel local, nacional e internacional. Sus lienzos se exponen en museos más destacados del mundo; donde genera comentarios positivos a su estilo pictográfico; pues esta tiene la peculiaridad de fundamentar la representación de la vida o *kausayniy*. *Nací para el arte e investigación. Soy consciente que es una carrera noble, sagrada y muy difícil que requiere mucho amor, fe, constancia, valor, talento, humanismo, desvelos, estudio y entrega total; por todos estos hechos el pueblo siento que me apoya y agradece ante mi éxito alcanzado.* Esta convicción que es expresada con mucha autenticidad e identidad, constituyen el fundamento de su monumental producción pictórica. (Cáceres, 2023)

Temas de la cultura indígena, han sido perennizadas por Huillca Huallpa, en sus cuadros, especialmente en la zona andina de Tinta – Canchis – Cusco, pues todos los personajes siempre están representados con la vestimenta típica

de Queramarca (*Q'irumarka*) – Tinta, así por ejemplo: “Mujeres con polleras, mantas, chamarras, monteras; los varones: *ch'ullu*, pantalón, chaleco, entre otros, los tejidos con un arte muy particular, donde está presente la flora de la zona andina, de su medio. Las flores multicolores en un fondo negro sobresalen, en otros casos el fondo puede ser rojo, azul o verde oscuro, pero llena de coloridas flores que paulatinamente se convierten en diseños geométricos, como si la misma naturaleza se volviera en geometría abstracta continente de mensajes profundos de filosofía y cosmovisión indígena andina. Al inmortalizar a *Q'irumarka* – Tinta, también perenniza a toda la cultura indígena del sur andino. (Cáceres, 2023)

La función pedagógica, también fue una de las pasiones del maestro Huillca, pues expresa orgullo por haber aprendido de memoria a los 12 años, las 24 oraciones (rezos); “[...] *el señor Quintín Mamani, maestro “catequista” en la comunidad me tomó examen oral en el altar de la capilla, donde aprobé sin fallar ni una palabra y me nombró maestro para que enseñe a 40 – 50 jóvenes. Dicha tarea lo cumplí durante 2 años, 1955 y 1956, en la Capilla de la Comunidad de Queramarca (Q'irumarka) – Tinta – Canchis – Cusco. (Testimonio de Huillca en Cáceres, 2023)*

Huillca, es actualmente director y fundador del Museo de Arte y Cultura, de la ciudad de Cusco. *Cumplo la función de difundir el arte, como escritor, permanente investigador del arte universal y analista de la historia indígena andina. (Testimonio de Huillca, 2016)*

Virtudes y valores de su sabiduría como pintor e investigador

Dejaremos hablar a Huillca: [...] *cuando vivía becado-internado en la escuela superior de bellas artes, fui votado a la calle para siempre en 1966 – 1967, por envidia y maldad de un grupo de personas, por el solo hecho de haber ganado: premios, diplomas, beca y publicaciones en los periódicos, retorné con honores después de un año, ejerciendo mi derecho al estudio, para continuar mi formación profesional en Bellas Artes del Cusco, sin perder el optimismo de superación, concluí mis estudios con excelencia y obtuve el título académico de artista plástico. (2016)*

En el testimonio del sabio Huillca, se advierte la identidad fortalecida por ser originario de la comunidad de Queramarca (*Q'irumarka*), donde también desea morir.

En el transcurso de su existencia y formación académica supo afrontar muchas dificultades, pero las superó exitosamente cada una de ellas con imaginación, creatividad, ánimo, fe y esfuerzo, para el efecto duplicó las horas de trabajo y alternó la pintura con diferentes labores.

Sabio artista educa y difunde su arte con desprendimiento:

Huillca, donó 131 lienzos con gratitud, amor a los *runas*, a instituciones públicas y privadas para que asimilen y guarden su historia.

Tabla 1*Períodos de la escuela de arte de Antonio Huillca Huallpa.*

Periodo	Tema	Años
Primer	Con tierras naturales	1952 – 1962
Segundo	Impresionista	1963 – 1967
Tercer	Los rojos	1968 – 1970
Cuarto	Los gigantes andinos	1970 – 1971
Quinto	Transparencia	1971 – 1972
Sexto	Superrealismo social	1973 – 1974
Séptimo	Renacimiento del arte andino	1974 - en adelante

Fuente: Información.

El maestro Huillca desarrolla cada periodo, con fundamentos teóricos muy propios, construyendo así una verdadera escuela de pintura andina.

Primer Período “pintar con tierras naturales” 1952 - 1962

Este primer período corresponde a la etapa primigenia de Huillca, cuando aún niño descubre su pasión por los colores y la pintura de manera “natural”: *“Yo, aprendí a pintar a los seis años de edad, en las orillas del río Vilcanota, pasteando ovejas[...] Vi en una de las riberas del río, un montón de piedras de distintos colores, piedras partidas por el fuerte calor del sol, los colores de las piedras me llamaron poderosamente la atención”*; en su infancia obtuvo una variedad de pigmentos de diversos colores como resultado de combinar la molienda de piedras mezcladas con agua, con los cuales realizaba dibujos en piedras planas. Además, utilizó piedritas de color que luego de remojarlas frotarlas sobre piedras de mayor tamaño, obteniendo hermosas formas cromáticas. constituyéndose estos en los primeros pasos del artista.

En su juventud pinta con facilidad todo tipo de escena y dentro de ella la anatomía en general, la cual es lograda con perfección, plasmando pequeños y grandes murales.

Figura 1

Tierras naturales sobre tela.



Fuente: Pintura del niño Antonio Huillca, colección personal, pintado en 1957. Corresponde al primer periodo artístico "Con Tierras Naturales".

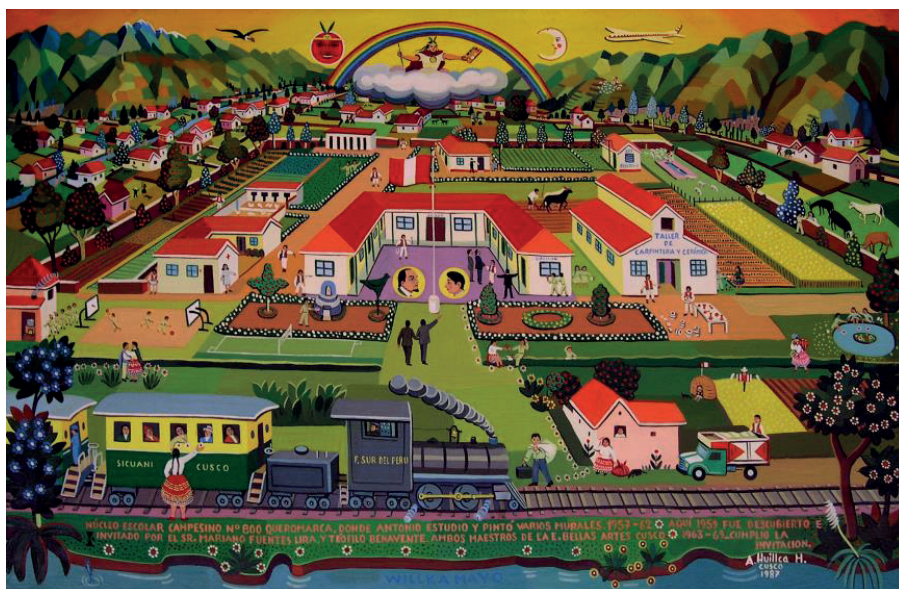
Iconografía del cuadro relator de la biografía de Antonio Huillca Huallpa

Sus estudios primarios los desarrolló en Queramarca (*Q'irumarka*), Tinta, su comunidad de origen; obteniendo reconocimientos a su rendimiento académico: La secundaria la realizó en la nocturna del Colegio Nacional de Ciencias del Cusco. Los estudios superiores los culminó con excelencia en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Cusco. Posteriormente, estudió en la Escuela de Bellas Artes de París, Francia, becado por el ICPNA.

En el período descrito, destaca la siguiente pintura de Huillca, donde narra el proceso de estudios en la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Cusco.

Figura 2

Núcleo escolar campesino N° 800 Queramarca.



Fuente: Centro educativo N° 8000 de Queramarca (1957- 62) Cuadro completo. Cusco – 1987.

En este cuadro pintado en su centro educativo destaca la imagen del *Inka* como figura principal en el *hanaq pacha* (mundo de arriba). El *inka* tiene: en su mano derecha un pincel mientras en la izquierda una paleta con los siete colores del arco iris (*k'uichi*) simbolizando protección. Es la expresión de un primer discurso con claridad y contundencia. Utiliza colores definidos y expresivos. El *inka* es representado, surgiendo de las nubes, en referencia a la leyenda de Manco Capac (*Manku Qhapaq*), emergiendo del lago Titicaca (*Titiqaqa*), para fundar la cultura *inka*.

En forma antropomorfa el pintor ubica a la Luna y al Sol representando a la deidad inca ubicados a derecha e izquierda respectivamente. Destaca al sol esta con la corona del *inka*. En el fondo del cuadro se observa el predominio del color amarillo en combinaciones en rojo los cuales se combinan paulatinamente entonando los colores de la cultura andina.

Se observa en primera impresión una división en dos áreas del cuadro de Huillca separados en forma sutil por la asta de una bandera, siendo estas: la de la derecha un área protegida por la luna (*kill*), y a la izquierda por el sol (*inti*). Esta presentación tiene una evidente función; así la luna, es profusamente productiva, se describen actividades agrícolas donde destaca la yunta, y las formas de crianza de animales por un niño pastor en el cerro, incluyendo el

bañado de ovejas. A la izquierda se ubican las viviendas donde se recrean los *runas*. Se observa de esta manera tres parejas desnudas que se bañan en las aguas del río que discurre de los *apus*, como una expresión de eternidad.

Los cuadros de Huillca y por ende sus detalles, no son redundantes, ni contienen simplezas en su expresión. Cada imagen contiene un discurso que es una lectura del contexto, mostrando armonía dentro de la diversidad, respondiendo a filosofía andina, se expresa la dimensión de los pares (dos), tres y cuatro, los que se ubican en los extremos del lienzo.

Este cuadro (Cuadro 2), expresa la visión filosófica de la población indígena andina de Huillca es así como múltiples actores y espacios muestran diversidad y armonía en diferentes planos y espacios. Lo representado en sus cuadros no es de forma estática, sino hablada, siendo un discurso que expresa la filosofía de la comunidad indígena andina de Huillca. Para una mejor lectura de los detalles, se fragmenta en se divide el cuadro en cuatro segmentos: 1.- Superior izquierdo. 2.- Superior derecho. 3.- Inferior izquierdo y 4.- Inferior derecho.

Segmento superior izquierdo

Expresado con intensidad indígena andina, donde el sol con la borla imperial representa al inka, otros elementos como el cóndor, y los *apus*, expresan el carácter masculino del espacio.

Huillca, pinta su propia vida de niño, mostrando los diferentes escenarios donde desarrolla diferentes actividades, resaltando a su vez los diferentes símbolos del contexto natural, como expresión y manejo del espacio y el tiempo desde la visión de la cultura indígena andina. Así los brazos extendidos expresan los elementos ya referidos, para destacar zonas de vital trascendencia en su formación y evolución artística del niño autor. En el cuadro se observa la presencia del niño Huillca, con una indumentaria de color blanco con un chaleco rojo inconfundible, que representa a su vez a los infantes de su comunidad.

A no dudarlo es un cuadro testimonial de su origen como artista, pero más fundamentalmente como miembro de la comunidad integrado desde niño en todas las actividades correspondientes a su edad.

En la cultura indígena andina todos los niños desde muy pequeños son integrantes del proyecto productivo.

Segmento superior derecho

La presencia de la mujer es evidente a través de la luna y para representar la modernidad utiliza el avión y el atelier de la carpintería, es el espacio de la producción: en otro espacio la yunta, y el pastoreo y el baño de los corderitos, con profusión de las parejas (chicos y chicas que dialogan), representa la armonía y el equilibrio absoluto y total. La Madre tierra (*pachamama*) se muestra en pleno proceso de *puquy* (germinación), a su vez en las chacras

(*chakra*) muestra la variedad de productos de pan llevar, representados con una naturalidad tal por los colores que utiliza.

Segmento inferior izquierdo

Espacio femenino y presencia de la modernidad, simbolizado por la mujer y el tren, medio de transporte que es parte de la historia y del presente de los indígenas andinos del sur del Perú. El mensaje manifiesto en el recuadro es que el varón es el que viaja, o sea es el elemento móvil, mientras que la mujer es la que permanece en su comunidad.

Segmento inferior derecho

Este reitera la expresión del espacio anterior (inferior izquierdo), el hombre en actitud de movimiento y la mujer arraigada a su territorio como una planta muy bien sentada, el varón es el agente móvil de las comunidades indígenas andinas, el varón está viajando con un atado y una canasta y la mujer sentada la despide, otro indicador, en el camión muestra a un varón como viajero. (Cáceres, 2023)

Iconografía de los lienzos de la familia Huillca, caso Ángeles Huillca (hijo)

Huillca -Huallpa ejerce, a través de su saber y arte pictográfico, la formación de sus hijos en el arte de la pintura y el saber andino. Este es el caso de Ángeles Huillca T. como ejemplo del advenimiento de una corriente o escuela de pintura. Donde los primeros alumnos son sus hijos. Por tanto, se analiza iconográficamente la pintura de Huillca hijo, a fin de hallar su mensaje subyacente, a través de su cuadro de ámbito rural, "La alfabetización".

En los dibujos de este artista andino, no es difícil percibir el afán de instruir mediante la visión idealizada, pero que a su vez expresa la realidad tal cual es. Esta experiencia la denominada corriente RAIF, con temáticas de la vida del pueblo, con su indumentaria real y de gran colorido.

Influencia de Huilca: Iconografía de "La alfabetización"

El maestro Huillca, tuvo fuerte influencia en los pintores que son la expresión hoy día de la Escuela Cusqueña, entre los que destaca su propio hijo, Antonio Huilca, cuyos cuadros, tienen una riqueza de motivos, representaciones y colorido estas características muestran su origen indígena andino de percibir el medio natural, cultural y la misma sociedad, pues la diversidad es una constante en la visión indígena andina. Lo importante no es la unidad sino la comunidad o colectividad. A primera vista, se podría advertir imágenes desordenadas y colores fuertemente contrastados. Pero, al observar detenidamente, se encuentra una disposición de los elementos, colores, paisajes y personajes de acuerdo a una lógica que es la del indígena andino, perfectamente articulados

vinculados entre si expresando armonía y movimiento, es decir expresan vida. Sobre el particular se hace un análisis icnográfico a la luz de la cosmovisión indígena andina. Primero es necesario referirse a dos elementos fundamentales que rigen todo pensamiento cultural: Espacio y tiempo, porque la pintura denota estos elementos, y al interior de ello, se señala el significado de cada representación gráfica simbólica. (Cáceres, 2023)

Figura 3

La alfabetización (pintura de Ángeles Huillca T. hijo de don Antonio Huillca Huallpa)



Fuente: Pintura de la colección personal, pintado en 1987, cedido por la familia Huillca.

El mundo andino se representa a través 3 niveles *hanaq pacha* (mundo de arriba), *kay pacha* (este mundo), *ukhu pacha* (mundo de abajo). El cuadro expresa precisamente todas las características y actividades del “*kay pacha*”, a su vez expresa particularidades del *hanaq pacha*, es importante remarcar que se trata de deidades indígenas andinas, muy reconocidas en el periodo pre-inca y muy vigentes en la actualidad: la representación del Inti (sol) y la mama Killa (luna), es muy permanente en los cuadros como expresión recurrente de su identidad.

El “*kay pacha*” o el mundo de aquí, tiene a su vez tres componentes: El “*apu*” dios de las alturas, glaciares, cerros, representado por el cóndor. La “*pacha mama*” o madre tierra como origen de vida y producción (simbolizado por el puma. El “*amaru*” o serpiente que simboliza al agua (expresado en el dibujo por la caída de agua y el riachuelo).

El cuadro, articula a su vez aspectos del exterior como los que provienen del occidente, es el caso de los libros, papeles, indumentaria escolar, útiles, entre otros como un punto de encuentro de dos mundos, uno indígena andino y otro

occidente. Así es muy fácil colegir que no todos los elementos provenientes del mundo occidental son rechazos ni aceptados en su totalidad, por el contrario, se integran en función de su utilidad.

El cuadro es la expresión en su totalidad de valores y principios que se manifiestan en la cosmovisión y la filosofía andina, donde el individualismo no tiene lugar alguno.

Discusión

Durante el trabajo realizado, los elementos y métodos usados y la lectura desarrollada sobre la temática de la pintura en los andes, nos sugiere la posibilidad de confrontar con otras propuestas teóricas que la consideramos interesantes.

La independización de los pintores indígenas, les proporciona no solo independencia, sino también, características muy peculiares que permite el cultivo de un nuevo estilo de pintura muy propia de los andes, con una forma de comunicación simbólica, rica por combinar diferentes elementos, este hecho les habría obligado a marcar distancia de los occidentales y volver incesantemente a sus propios motivos (Valenzuela, 2015).

En contrastación se presentan en la región de Ayacucho, tempranamente los dibujos de la crónica Guaman Poma de Ayala con su importante obra: "Nueva Coronica y Buen Gobierno" (1980), que expresa a través de los gráficos y dibujos la urgencia de cambiar el sistema colonial; por otra parte, la producción pictórica de Sarwa, muestra verdaderos mensajes de la vida comunal indígena andina como una expresión de mantener el sistema prehispánico colectivo.

Respecto al gráfico de Santa Cruz Pachacuti Yanqui (1993), se puede afirmar que mantiene un equilibrio que trasunta los elementos filosóficos andinos que tiene vigencia hasta la actualidad, esta afirmación se recoge del testimonio: "don *Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua*, xpiano por la gracia de Dios Nuestro Señor, natural de los pueblos de Santiago del Anan Guaygua y Hurin Guaygua Canchi de Orcusuyu, entre Canas y Canchis de Collasuyo, hijo legítimo de don Diego Felipe Condorcanqui y de doña María Guayrotari, nieto legítimo de don Baltasar Cacya Quiui y de don Francisco Yamqui Guanacu, cuyas mujeres mis aguelas, están bibas, y lo mismo soy bisnieto de don Gaspar Apo Quiui Canqui y del general don Juan Apo Ynga Maygua, tataranieto de don Bernabe Apo Hilas Urcunipoco y de don Gonzalo Pizarro Tintaya, y de don Carlos Huanco, todos caciques principales que fueron en la dicha provincia y xpianos profesos en las cosas de nuestra santa fe católica." (f.1; 1993: 183).

El orden cósmico, religioso, se expresa también en uno de los lienzos de Mujica (2016):

El hallazgo reciente de un lienzo virreinal representando a un "Niño Jesús Inca", plantea nuevas interrogantes sobre los métodos sincréticos de aculturación y evangelización utilizados por la Compañía de Jesús en el Cusco a inicios del siglo XVII[...] este ejemplar es complementario

a otra pintura cusqueña (hoy perdida y vista por última vez en Argentina) con el niño Jesús de pie y bendiciente, luciendo un unku (*unkhu*) blanco de encajes, con collar de plumas multicolores, vincha (bincha) de perlas con la borla imperial y una capa roja sobre los hombros, fijada por dos cabezas de pumas que también ornamentan sus muslos y empeines. (p. 61)

Por su parte, Macera (1981), se refiere de la siguiente manera a las pinturas murales de Ambaná de Bolivia, de los siglos XIX y XX:

Los campesinos fueron capaces de crear una opción artística propia, competir estéticamente con los vecinos; La reacción cultural campesina frente a los murales se dispersa alrededor de Ambaná en numerosas poblaciones pequeñas, cuyo foco de irradiación parece encontrarse en Lapihuay e Illahuaya. Existe allí no menos de quince casas pintadas con murales. (pp. 37)

Si bien es cierto que la pintura y la expresión artística, han evolucionado a través del tiempo, recibiendo diferentes influencia de las diferentes escuelas, que han marcado estilos y formas de producción; sin embargo, el arte de los indígenas andinos no se concentra en lo exclusivamente estético como fin supremo, en razón a que con frecuencia expresa, denota y connota la simbología, que contiene un mensaje profundo subyacente con temática más vivida como producto de la cosmovisión y la filosofía andinas, fruto de la convivencia en un contexto determinado de los andes.

Conclusión

El maestro Huillca-Huallpa, artista indígena andino, utiliza en un primer momento, los medios naturales para el diseño y la conformación de sus representaciones pictóricas y piezas para sus dibujos. Su comunidad y su contexto es el complejo y genial laboratorio de donde él saca inspiraciones y modelos. Por tanto, son la naturaleza (tierra – barro), y su comunidad de Q'irumarka – Tinta – Canchis la fuente permanente de sus cuadros. Este contexto se transforma y trasciende en su arte, donde las caprichosas formas de la naturaleza andina se muestran totalmente armoniosas y bellas. Así el arte del maestro Huillca Huallpa, reinventa y configura la filosofía y cosmovisión indígena andina permanentemente y por siempre. De este modo se encuentra en los cuadros del maestro artista canchino, temas culturales vinculados a la ecología, y la relación armoniosa con la naturaleza.

Por otra parte, Hillca es el sembrador y formador de su arte a través de su escuela. Este aspecto tiene el objetivo de desarrollar estrategias de búsqueda de mecanismos para la legitimación de la validez de su propuesta educativa con el fin de fijar en el futuro un estilo y alternativa de arte para la humanidad universal, pero desde lo indígena andino.

Los primeros discípulos fieles son sus hijos, quienes desarrollaron y profundizarán la filosofía de la escuela del padre, como se observa en la última iconografía de este trabajo.

La práctica del arte en la pintura del maestro Antonio Huillca, Huallpa, es la expresión de una nueva propuesta surgida desde la comunidad de Q'irumarka – Tinta – Canchis – Cusco, evolucionado a través de los siete períodos y patentizada hoy como una escuela de pintura indígena andina. Este aspecto permite recordar una vez más que en la historia del pueblo peruano, los artistas indígenas andinos siempre mantuvieron su autenticidad incluso en la colonia.

Los cuadros de Huillca, son verdaderos discursos teóricos, graficados y pintados en voz alta a partir de un guión de ideas. Las que se leen a través de los múltiples gráficos y diseños que componen el cuadro total, porque este, es un conjunto de motivos menores donde inclusive cada uno tiene una diferente propuesta temática, pero viéndolo en conjunto o la totalidad del cuadro, se advierte un mensaje directo a la conciencia del veedor. Y el mensaje es que la vida en la comunidad indígena andina es compleja, múltiple y diversa, pero todos están unidos a través de la complementariedad armónica, donde hasta la violencia es un medio de vinculación en la interrelación comunal hacia la integración.

Desde la sabiduría del maestro Huillca-Huallpa, haciendo una ruta retrospectiva, se llega a la conclusión de que el arte pictórico indígena andino, tuvo formas y estrategias de conservar su autenticidad en todo momento, por más que estos hayan representado las imágenes de las deidades coloniales, porque, en lo más interno de su espíritu de pintor subyace la lógica y la filosofía indígena andina, así como su cosmovisión. Por tanto, la escuela cusqueña es el exponente más singular de esta transformación sociocultural.

Las características de la pintura indígena andina desde los tiempos de la colonia, tempranamente, fue el de proponer nuevas alternativas al arte colonial, con el objeto de mantener su estructura mental y su orden cósmico, religioso, a través de diversas estrategias artísticas a modo de una resistencia a la agresividad del arte colonial.

La pintura como expresión artística generalmente es *representativa* porque intenta expresar con fidelidad la representación del objeto, en otras situaciones es *abstracta*, en razón a que se manifiesta por un universo de símbolos, que denotan con mayor nitidez y contundencia la complejidad de los procesos y fenómenos sociales, culturales y aun políticos, no existiendo mayor riqueza en las diferentes formas de comunicación; por tanto, requiere ser entendida en su integralidad, y nada más importante para lograr este cometido que el análisis semiótico, estructural que se ha desarrollado en toda su extensión en este trabajo de investigación.

Referencias

- Cáceres Chalco, Efraín: (2023). Sistema comunicativo indígena del sur andino (Canchis – Cusco); Tesis doctoral en Comunicación y desarrollo. Fondo Editorial Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- Castelli González, Amalia: (1999). Gisbert, Teresa. El paraíso de los pájaros parlantes. Universidad Nuestra Señora de La Paz-Plural Editores; en *Histórica* Vol. 23, Núm. 1 (1999); (pp. 157–162). Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gisbert, Teresa: (2016). *Arte poder e identidad*. Ediciones Gisbert.
- Gisbert, Teresa: (1999). *El paraíso de los pájaros parlantes, La imagen del otro en la cultura andina*. Plural Editores.
- Guaman Poma de Ayala: (1980). *Nueva corónica y buen gobierno*. Editorial Siglo XXI.
- Gruzinski, Serge: (2012). *El destino truncado de imperio Asteca*, Colección Biblioteca ilustrada (N° 6). Editorial Blume.
- Macera, Pablo: (1981). *Arte y lucha social: los murales de Ambaná (Bolivia)*; en *Allpanchis* N° 17/18 (pp. 23–40).
- Mujica Pinilla, Ramón: (2016). *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Fondo Editorial del Congreso de Perú.
- Pachacuti Yamqui Salcamaygua, J.S.C.: (1993). *Relación de Antigüedades Deste Reyno del Piru*; Edición dirigida y comentada por: Pierre Duviols y Cesar Itier. Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro Bartolomé de las Casas.
- Valdelomar, Abraham: (1972). *El alfarero; Sañu–Camayok*; en *Cuentos de Valdelomar*; (pp. 77–81). Editorial Universo.
- Valenzuela, Fernando A.: (2015). *Pintura colonial andina: Estructura simbólica y sincretismo*; en *Atenea* 512 (pp. 153–169). Fondo Editorial Universidad de Concepción.