

Fecha de recepción: 29/11/2012

Fecha de admisión: 30/12/2012

ACERCAMIENTO PLÁSTICO A LA HISTORIA DEL PERÚ CONTEMPORÁNEO: LOS FUNERALES DE ATAHUALPA (COVER)¹

Nanda LEONARDINI

Centro de investigación, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (Perú)

Resumen

En 1867, más de trescientos después de la muerte del Inca Atahualpa, el pintor peruano Luís Montero finaliza en Italia su cuadro *Los funerales de Atahualpa* que, después de recorrer varias ciudades latinoamericanas donde se expuso, llega al Perú con gran éxito. Convertido en un ícono histórico no sólo por su calidad sino por su contenido, la obra representa el drama de la conquista del Perú después de la muerte de Atahualpa.

A principios del siglo XXI el artista Marcel Velaochaga, con un planteamiento postmoderno, tomando como base este óleo hace una reinterpretación actualizada, es decir los personajes retratados forman parte de la historia del momento con un análisis crítico de la realidad nacional, de sus políticos, mártires y genocidas.

Palabras claves: Atahualpa, Luís Montero, Marcel Velaochaga, pintura peruana.

Abstract

In 1867, over three hundred years after the death of the Inca Atahualpa, the Peruvian painter Luís Montero finished his painting: «The Funeral of the Inca Atahualpa», in Italy. After touring several Latin American cities where it was exhibited, arrives Peru with great success. It became a historical icon, not only for its quality but for its content. The work represents the drama of the conquest of Peru after the death of Atahualpa.

In the early twenty-first century, painter Marcel Velaochaga with a postmodern approach, makes an updated reinterpretation based on this oil painting. The portrayed characters are part of the current history, with a critical analysis of the national situation, their politicians, martyrs and genocide.

Keywords: Atahualpa, Luís Montero, Marcel Velaochaga, Peruvian painting.

¹ El presente trabajo ha sido factible gracias a los comentarios y sugerencias de las siguientes personas, a quienes les expreso mi más sincero agradecimiento: artista Marcel Velaochaga, arqueólogo Manuel Aguirre-Morales, doctor Jorge Coli, bachiller Judith León, licenciada Cecilia Linares, licenciada Isabel Palomino y licenciada Eugenia Abadía; por algunas imágenes: licenciada Giselle Castillo Hernández, doctor Jorge Coli, magister Leopoldo Lituma, licenciada Sabrina Pizarro y licenciada Eugenia Abadía.

La pintura histórica nacional en el Perú se comienza a realizar, en pequeña escala desde el inicio del ochocientos, considerando dentro de este asunto a las alegorías de la Patria. Uno de los primeros artistas en cubrir dicho género es el piurano Luis Montero² con un enorme lienzo conocido como *Los funerales de Atahualpa*³, cuyas dimensiones siguen a los óleos que respondían «al patrón de las grandes máquinas pictóricas europeas»⁴.

Para poder comprender el momento que Montero plasma, el choque cultural habido en noviembre de 1532, es necesario remitirse a la época cuando los españoles, encabezados por Francisco Pizarro, arriban al Perú, específicamente a Cajamarca donde el Inca Atahualpa⁵ no había tomado en cuenta a ese grupo de aventureros que mal vestidos habían pisado las costas desde hacía algún tiempo⁶. La tarde del día 16 del citado mes el Inca es hecho prisionero en el momento en el cual, sentado sobre su trono de oro llega a la plaza acompañado con su séquito. Para conseguir su libertad ofreció un rescate fabuloso:

... llenar dos veces de plata y una de oro el cuarto de su prisión hasta la altura que señalaba con su brazo levantado (casi 2 metros de altura)⁷. El compromiso fue aceptado por los españoles. Pero no cumplieron. Conseguido el Rescate, lo mataron (un año después de su captura) bajo pretexto de estar organizando secretamente sus ejércitos.

Los españoles amenazaron con quemar vivo al Inca. Para impedirlo (porque así desaparecía su alma según las creencias andinas), Atahualpa aceptó el bautismo. Le aplicaron entonces la pena de garrote y lo enterraron en Cajamarca⁸.

Como es conocido, en la primera mitad del siglo XIX el historiador William Prescott escribe sobre la conquista de México y Perú, textos que sirven a varios artistas para poder inspirarse en la composición de un cuadro histórico. Montero no es la excepción. Cuando Prescott en su libro *Historia de la Conquista de Perú*, publicado en 1847, se refiere a los funerales de Atahualpa, relata:

² Nace en Piura en 1825. Becado por el gobierno, marcha a Florencia donde estudia en la academia de dicha ciudad. Pinta el primer desnudo peruano en 1851 bajo el nombre *Venus dormida*. Fallece en el Callao el 24 de marzo de 1869 a raíz de la epidemia del cólera.

³ Elaborado en Florencia entre 1864 y 1867. Es un óleo sobre tela que mide 420 × 600 cm. En la actualidad está ubicado en el Museo de Arte de Lima.

⁴ Amigo (2001: 13).

⁵ Nace en Cusco, se estima que en 1500. Muere asesinado en Cajamarca el 29 de agosto de 1533. Su nombre significa «luchador victorioso». Hijo de Huayna Capac y de Tocto Coca, al arribo de los españoles al Perú se encontraba en guerra con su hermano Huáscar con quien disputaba el derecho a gobernar el Tahuantinsuyo a raíz de la muerte de su padre. Le correspondía ser el XIII gobernante Inca y así es reconocido, junto a Huáscar, en los óleos coloniales que desarrollan la genealogía inca.

⁶ En septiembre de 1532 Francisco Pizarro marcha a la sierra con un ejército compuesto de una caballería de 67 más 110 hombres entre artilleros y soldados a pie. Macera (s/f: 36).

⁷ El rescate ascendió a 6.087 kilos de oro y 11.793 kilos de plata. Los soldados a caballo recibieron 40 kilos de oro y 80 de plata; los peones 20 de oro y 40 de plata; los soldados con perros más que los peones; los sacerdotes la mitad de un peón: 10 de oro y 20 de plata. A Pizarro le tocó siete veces más que a un jinete a caballo: 280 kilos de oro y 560 de plata, además del trono de Atahualpa que pesaba 83 kilos de oro. Macera (s/f: 36).

⁸ Macera (s/f: 36).

A la mañana siguiente le trasladaron a la Iglesia de San Francisco⁹, donde se celebraron sus exequias con gran solemnidad. Pizarro y los principales caballeros asistieron de luto, y las tropas escucharon con devota atención el oficio de los difuntos, que celebró el padre Valverde. Interrumpieron la ceremonia muchos gritos y sollozos que se oyeron a las puertas de la Iglesia, las cuales abriéndose de repente, dieron entrada a un gran número de indias esposas y hermanas del difunto, que invadieron la gran nave, rodearon al cuerpo diciendo, que no era aquel el modo de celebrar los funerales de un Inca, y declaran su intención de sacrificarse sobre su tumba y acompañar al país de los espíritus. Los circunstantes ofendidos de ese loco proceder manifestaron a los invasores que Atahualpa había muerto cristiano, y que el Dios de los cristianos aborrecía de tales sacrificios. Después las intimaron que se salieran de la Iglesia, y muchas de ellas al retirarse se suicidaron con la vana esperanza de acompañar a su amado señor en las brillantes mansiones del Sol¹⁰.

Una vez más los textos influyen sobre la pintura. Este hecho editorial en cierta medida coincide con el poema del húngaro Gergely Czuczor escrito diez años antes (1837), dedicado a la muerte del temido enemigo de los turcos, el héroe János Hunyadi¹¹, poesía que inspira a la pintura histórica *The Death of János Hunyadi*¹² elaborada por el artista húngaro József Schmidt. En el interior de una iglesia barroca delante de un altar del mismo estilo, el artista improvisa la cama del patriota János Hunyadi quien convoca a sus descendientes a continuar la lucha.

En el cuadro *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero estructurado en tres planos horizontales sobre la base de la sección áurea, siendo el segundo el más importante, la ceremonia luctuosa se realiza en el interior de un inmueble de piedra, supuestamente inca, adaptado a las necesidades cristianas, tal como los españoles lo habían hecho con las mezquitas en la península Ibérica. En él se ven vanos trapezoidales y pilares con sobrerrelieves geométricos emulando las decoraciones incaicas, interpretación neo indigenista del autor, válida para el romanticismo.

Sobre esta obra se ha hablado en reiteradas ocasiones dentro del arte peruano, por lo que no es nuestro interés repetir ideas¹³. Nos detendremos en lo reseñado por el historiador del arte Alfonso Castrillón quien comenta que «el cuadro está dividido por una columna que quiere resaltar dos partes diferentes». Más adelante continúa:

Frente al dinamismo de la izquierda, llama la atención la horizontalidad que se advierte en el derecho. Las mujeres del Inca luchan por acercarse a su cadáver, pero los soldados se lo impiden; también los curas que hacen eje con la columna. La diferenciación de los dos mundos está planteada: el nativo, reprimido (de rodillas o tendido) se ha quebrado como el candelabro del primer plano; lo español, de pie,

⁹ Prescott no se ajusta a la verdad. Los franciscanos llegaron a Cajamarca en 1549 iniciando la construcción de su monasterio (Silva Santisteban, 1987: 9). Por otra parte, Pizarro venía acompañado del clero dominico.

¹⁰ Tomado de Amigo (2001: 17).

¹¹ János Hunyadi (1387-1456). Elegido gobernador de «Transilvania y capitán de Belgrado (1440), rechazó una invasión de los turcos». *Enciclopedia Salvat* (1984: 1.745).

¹² *Circa* 1837. Óleo sobre tela, 60 × 75 cm, Budapest, Colección privada.

¹³ Uno de los más importantes es el de Roberto Miró Quesada.

hierático, incommovible. Pizarro mira el futuro, mientras el Inca ha desaparecido para siempre¹⁴.

De un total de 33 personas que forman parte del conjunto, 25 son españoles y ocho indios¹⁵. Siguiendo el mismo planteamiento compositivo del húngaro Schmidt, a la derecha Montero agrupó, bajo el estandarte con la Cruz de Borgoña y otro de la muerte sostenido por un fraile, a trece individuos, los actores principales, entre los que destacan: el Inca Atahualpa, Francisco Pizarro, fray Vicente Valverde¹⁶ y, probablemente, Gonzalo Pizarro¹⁷, Melchor Verdugo¹⁸, Diego de Almagro¹⁹, entre otros. De los doce hispanos de pie, ocho simbolizan al poder militar y cuatro al eclesiástico a través de la orden dominica que acompaña a la empresa capitalista de la conquista; todos ellos se encuentran entorno al lecho cubierto con un lujoso manto verde sobre el que Atahualpa, símbolo mudo del pueblo indígena, yace inerte con grillete y cadena en su muñeca, mensaje subliminal del sojuzgamiento al que ingresa el Perú bajo el dominio de una corona ajena. Es decir, el pueblo sucumbido bajo poderes eclesiásticos y militares extranjeros, donde ni la misma muerte del Inca ha servido para liberarlo, pues éste para alcanzar dignidad ante ella debió someterse al sacramento del bautismo. ¿Es acaso ésta la primera manifestación del sincretismo religioso en tierras peruanas?, o como señala el antropólogo Manuel Marzal, ¿es por parte del indio la aceptación del catolicismo con ciertas reinterpretaciones, conservando muchos elementos religiosos autóctonos?²⁰.

Sin lugar a dudas, la numerología no es casual en la obra de Luis Montero. Desde un punto cristiano, con los 33 personajes el artista ¿pretendía aludir a la edad de Cristo cuando este fue crucificado? Desde una mirada nacionalista, para el Perú el 33 coincide con la edad del Inca Atahualpa²¹ y 1533 el año en el cual es asesinado.

Como si esto fuera poco, con el número trece el artista ¿intentaría dar una lectura sobre la última cena de Cristo y la traición habida en ella, siendo en este caso Atahualpa la víctima del sacrificio? ¿Es, asimismo, una forma de expresar la traición española cuando, después de recibir la recompensa equivalente a 6087 kilos de oro y 11,793 de plata, es decir las treinta monedas de Judas, dan pena de muerte al Inca bajo la excusa de que éste organizaba en secreto a su ejército? De esta manera *Los funerales de Atahualpa* sería, además de una obra histórica nacional, una

¹⁴ Castrillón (1994: 92-93).

¹⁵ El Inca Atahualpa, un niño y seis mujeres.

¹⁶ Valverde es quien, en medio de la Plaza de Cajamarca con la Biblia en la mano, «comenzó a explicar al Emperador Andino las verdades de la fe cristiana» y ante el rechazo del Inca increpa a los españoles: «Cristiano, ¿qué esperan ustedes? Los evangelios están por tierra». Macera (s/f: 35).

¹⁷ Hermano de Francisco Pizarro, estuvo en la captura de Atahualpa.

¹⁸ Sanguinario hombre, encomendero de Cajamarca desde 1533.

¹⁹ Se había reunido al grupo de conquistadores el 12 de abril de 1533.

²⁰ Marzal (1990: 7).

²¹ Si bien es cierto se desconoce el año de su nacimiento, se estima que éste fue a inicios del 1500.

fina crítica a España y al clero desde una perspectiva del pensamiento liberal del momento, aunque en él, como señala Castrillón, el indio estaba excluido.

Continuemos ahora con la izquierda de la obra donde hay veinte personas. Es una violenta escena teatral en la cual los participantes no pueden entenderse no sólo por problemas lingüísticos del castellano y latín frente al quechua, sino por las abismales diferencias culturales donde la religión juega un rol trascendente; mientras los peninsulares, convencidos, venían a extirpar idolatrías en una «santa» cruzada medieval, las otras, porque todas son mujeres, reclaman sus derechos consanguíneos, sus rituales ancestrales de enterrar a Atahualpa bajo sus ceremonias, es decir defienden su propia identidad cultural. En este caso Montero, que se autorretrata como espectador al fondo en una figura ajena al hecho, presenta un caso de género: la violencia masculina tan denunciada en la actualidad, frente a la femenina. Venidos de un sacerdote y once tercios²², los golpes físicos, emocionales y morales los sufren seis damas –coyas, hermanas, parientas– que gritan, lloran compungidas, se suicidan, suplican, luchan o discuten; a la orilla del cuadro una de ellas protege a un asustado niño vestido con un unku rojiblanco, los colores nacionales peruanos. Es, con seguridad, uno de los descendientes de Atahualpa que mudo, cabizbajo, presencia impotente el hecho que significa la caída del Tahuantinsuyo y junto a ella su propio destino incierto: el destino mismo del Perú. Cabe preguntarse, siguiendo el relato de Prescott, el por qué los hombres indígenas no se atrevieron a interrumpir la ceremonia. ¿Existe acaso una imperceptible línea de continuidad con la actual idiosincrasia peruana donde la mujer saca la cara para defender a la familia y a la sociedad en los momentos coyunturales? O, simplemente, como señala el escritor Gabriel García Márquez, que son las mujeres «las que sostienen el mundo, mientras los hombres lo desordenamos con nuestra brutalidad histórica»²³.

Como el indio estaba excluido de los proyectos en la sociedad decimonónica peruana, Montero representa a las mujeres del Inca empleando para ello hermosos modelos de italianas blancas, robustas, rollizas; desde luego el ideal académico de belleza.

Entre todos los personajes plasmados en la obra, destacan tres. La hermosa coya hincada que, como una Magdalena, grita desesperada; es la misma imagen, invertida, que el artista había empleado en su cuadro *Matanza de los inocentes*, esta vez defendiendo a su hijo del asesino que intenta degollarlo. El segundo es fray Vicente Valverde quien, semi girado, como eje hierático, divide la composición en las dos secciones ya señaladas; allí, ensimismado, ajeno al entorno, pues se siente intermediario entre lo divino y lo humano, con un hisopo lanza agua bendita sobre el cuerpo de la suicida, en un acto exorcista. Finalmente, el más importante: Atahualpa, el único indio; es sabido que Montero utilizó como modelo para el ros-

²² Muy importantes durante los siglos XVI y XVII, los piqueros españoles eran soldados de infantería armados con una pica. Llamados tercios, eran máquinas de expertos combatientes dispuestos a cumplir a las órdenes reales.

²³ García Márquez (2002: 89).

tro a su amigo arequipeño Palemón Tinajero, un pintor peruano que también vivía en Italia.

El lienzo, iniciado en 1864, es finalizado en 1867 después de escrupulosos estudios sobre la vida de los actores, retratos, vestuario, armamento, infinidad de dibujos y estudios. Este cuadro, que para Roberto Amigo «está dominado por el intento de reconstrucción verista que caracteriza a la pintura de historia a mediados del siglo XIX, sujeto a las pautas formales académicas»²⁴, a nivel mundial y local tiene un éxito plástico jamás alcanzado con antelación en Latinoamérica, no sólo por la cantidad de público que lo observa²⁵ sino por el movimiento económico que genera, pues para apreciarlo en Buenos Aires se debía pagar un boleto que ascendía al equivalente de veinte dólares americanos²⁶, por cierto nada de económico para la época. Es en Argentina donde se elabora la primera reproducción en una litografía publicada en el *Correo del Domingo* en diciembre de ese año de 1867²⁷. Asimismo, *Los funerales de Atahualpa* habían recorrido otras capitales sudamericanas antes de llegar a Lima: Río de Janeiro y Montevideo²⁸, lo que produjo un revuelo periodístico desde Florencia al Perú, durante varios meses²⁹ y que para Argentina significa «el primer debate artístico importante»³⁰.

En junio de 1879, cuando el país se encuentra envuelto en la Guerra del Pacífico³¹, el Banco La República del Perú emite un billete de 500 soles; en su reverso el grabado de *Los funerales de Atahualpa*. A través de este billete la entidad bancaria nacional da un respaldo de identidad al país sumido en esta desagradable coyuntura internacional. Cuando el ejército invasor llega a la capital peruana (enero de 1881), se apropia del cuadro para remitirlo a Chile, junto a otros bienes culturales. Gracias a las gestiones realizadas por el escritor Ricardo Palma, ante el Presidente Domingo de Santa María, es devuelto en 1885; no resultaba casual este hurto que, como trofeo de guerra, encerraba identidad, historia y patrimonio cultural.

²⁴ Amigo (2001: 19).

²⁵ En Lima el público alcanzó quince mil personas. Amigo (2001: 21).

²⁶ *Ibidem*, p. 26.

²⁷ *Ibidem*, p. 13.

²⁸ Se exhibió desde el 27 de noviembre de 1867 hasta el último fin de semana de febrero de 1868. Amigo (2001: 25).

²⁹ En Florencia *Il Corriere Italiano*, *Corriere de Firenze*, *L' Opinione* y *Gazzeta del Popolo* publicaron artículos llenos «de halagos; en éste último, Bellini se había admirado del coraje de Luis Montero para acometer la obra que, por las dimensiones y por las exigencias históricas, difíciles de satisfacer, era ardua y costosa» (Lavarello, 2009).

En Montevideo el periódico *El Siglo* se detuvo en ella. En Buenos Aires se ocuparon, a partir de septiembre de 1867 hasta diciembre del mismo año *La Revista de Buenos Aires*, *La Nación Argentina*, *La Tribuna*, *The Standard and River Plate News*, *Correo del Domingo*, *El Nacional*, *Le Courier de la Plata*. Consultar el libro de AMIGO, Roberto, *Tras un inca. Los Funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires*, donde hace un estudio acucioso del cuadro en Argentina. En el Perú en su momento lo trataron *El Comercio*, *El Ateneo de Lima*.

³⁰ Amigo (2001: 65).

³¹ 1879-1883. Conflicto bélico contra Chile que le significa al Perú la pérdida de gran parte del territorio nacional donde se encontraban innumerables recursos minerales.

CIENTO CUARENTA AÑOS DESPUÉS

En el año 2005 el pintor Marcel Velaochaga³², tomando como base el cuadro de Luis Montero, ahora con un planteamiento postmoderno donde todo es factible, reinterpreta la obra con nuevos personajes que forman parte de la historia actual, aunque mantiene a ocho concebidos en el óleo del siglo XIX³³. Se trata de un análisis crítico de la realidad nacional, de sus políticos, mártires y genocidas.

El lienzo, bajo el mismo título³⁴, es expuesto por primera vez en Lima en la muestra *Incarri. Vestigio Barroco* realizada en el Centro Cultural de España en setiembre de 2005 y al año siguiente en *Revelaciones 2006* en el Museo de Arte de Lima. Pasa a la Bienal Sao Paulo-Valencia de 2007 donde es retirada, al parecer, por presiones de la Iglesia católica³⁵.

A la composición de tres planos horizontales empleada por Montero, Velaochaga agrega dos más: uno que antecede y otro que cierra. Siguiendo el esquema de dos espacios verticales y sin alternar el número de individuos, Velaochaga replantea el asunto histórico que ha marcado al Perú como uno de sus tres traumas más importantes³⁶. Para facilitar al lector, seguiremos la estructura de la primera parte de este texto. Es pertinente aclarar que en esta versión las personas no son indios ni españoles, sino pueblo y fuerzas opresoras.

A la izquierda, ahora la bandera roji amarilla, empleada por el grupo subversivo Sendero Luminoso durante su guerra popular, acompaña al estandarte de la Cruz de Borgoña en tanto el de la muerte continúa vigente, esta vez colgado sobre la pared. Los trece personajes se entremezclan entre el pasado del siglo XVI y el del XXI, escogidos dentro de lo más graneado de cada época. Se mantienen, con pequeñas variantes, Atahualpa, Pizarro y Diego de Almagro; a fray Valverde le cambia la cabeza por la del Papa Benedicto XVI, mientras uno de los españoles hidalgo (Gonzalo Pizarro) es modificado por un policía peruano que luce la bandera nacional en el antebrazo.

En torno al cadáver del Inca entran en escena nuevos individuos. Además de los militares, cuatro civiles; de derecha a izquierda son: de pie una india que mira compungida al Inca, imagen extraída de una fotografía de Juan Manuel Vilca publicada en el diario *La República* en 1983, durante los años de guerra interna³⁷. Un

³² Nace en Lima en 1969. A partir de 1989 estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima.

³³ Mantiene a Atahualpa, Pizarro, a un español junto a Pizarro (a la derecha de la obra); un fraile, a la mujer suicida, a la mujer que llora, al soldado que retiene a la mujer y al soldado que ahora discute con la anciana (a la izquierda).

³⁴ Mide 300 × 450 cm. Con posterioridad el artista sacó algunas reproducciones de menor tamaño en la técnica de la serigrafía.

³⁵ Garvich, 2007 [en línea].

³⁶ Tres son los traumas históricos del Perú: la conquista hispana (1532), la Guerra del Pacífico (1879-1883) y la época de la violencia política (1980-2000).

³⁷ «En Ayacucho, una mujer campesina acompaña el cuerpo de un familiar víctima del conflicto armado» (*Yuyanapaq. Para recordar*, 2003: 14).

hombre, aparentemente sentado, observa con detenimiento científico el cuerpo de Atahualpa, figura proveniente del cuadro *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* de Rembrandt; es probable que Velaochaga con este individuo aluda a los antropólogos o arqueólogos forenses que levantaban los cadáveres de los entierros clandestinos durante las décadas de 1980 y 1990 a lo largo y ancho de todo el Perú. Le sigue Abimael Guzmán, ideólogo y líder del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso³⁸ conocido como «Camarada o Presidente Gonzalo», en la difundida foto de 1988 cuando, junto al ataúd de la camarada Norah³⁹ levanta el brazo para despedirla, en un gesto representativo frente a la muerte⁴⁰. Ahora bien, las tres imágenes provienen de momentos relacionados con la observación de un cadáver: el primero es un acto emotivo, el segundo uno científico y el tercero político. Finalmente, la imagen de la blanca norteamericana llorando, sacada de *I'm sorry*, obra *pop* de Roy Lichtenstein. ¿Pretendía el artista aludir, a través de ella, la actitud de espectador del gobierno norteamericano?

De los militares sobresale el gigante vestido con camisa verde chillón, corbata y terno negro en cuyo saco destaca, en rojo, la cruz de la orden de Santiago, signo nada casual, pues se trata de aquella orden militar que colaboró activamente en la reconquista española⁴¹. Por otra parte este detalle de la cruz y la actitud de la figura mirando al espectador, es similar al autorretrato que Velázquez se hace en *Las meninas*. Su colosal cabeza es la de un felino humanizado tomada de las clavav del horizonte Chavín (1800-500 a.C.). Sin lugar a dudas hace referencia al éxito de la operación Chavín de Huantar llevada a efecto el 22 de abril de 1987 para rescatar a los de rehenes que, desde el 17 de diciembre del año anterior, permanecían capturados en la residencia del embajador de Japón por un grupo del movimiento Túpac Amaru⁴², acto con el que se termina de desarticular al M.R.T.A. Esta es una

³⁸ Sendero Luminoso inicia sus acciones (a las que llama «guerra popular») el 17 de mayo de 1980 en el pequeño poblado de Chucchi, en la sierra ayacuchana.

³⁹ Augusta La Torre Carrasco, camarada Norah, nace en Ayacucho en 1946; en 1962 conoce a Abimael Guzmán profesor de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, con quien contrae matrimonio el 3 de febrero de 1964. Junto a Guzmán, comienza la guerra popular en 1980; es la número dos del Comité Permanente de Sendero Luminoso, encargado de tomar las decisiones y elaborar los planes estratégicos e ideológicos. Fallece sospechosamente el 14 de noviembre de 1984; enterrada en Lima, su cuerpo desaparece (Velez, 2004 [en línea]).

⁴⁰ Existen diferentes versiones sobre la muerte de Norah en las cuales se habla de la participación de Guzmán y Miriam (la número 3 de Sendero Luminoso), debido a contradicciones ideológicas entre ellos. La tesis de Guzmán era un infarto, pero durante el velorio se contradice cuando asegura que ella se había suicidado. Para el grupo subversivo, Norah se convierte en heroína de la revolución (Velez, 2004 [en línea]).

⁴¹ La orden religiosa de Santiago nace en 1170 en España gracias al rey Fernando II de León y es aprobada en 1175 por el Papa. De carácter militar, colaboró con la reconquista española.

⁴² Después de cuatro meses de interminables y sordas conversaciones, la residencia es tomada por un comando de 123 militares preparados para tal efecto, en el impresionante operativo Chavín de Huantar, denominado así por los tres túneles subterráneos, a semejanza de los habidos en la milenaria zona arqueológica de Ancash. El grupo de jóvenes emeterreístas estaba encabezado por el líder obrero Néstor Cerpa Cantorini quien, junto a sus demás compañeros, pierde la vida en el enfrentamiento armado.

figura creada con antelación por el artista para ser usada en su obra *Try again*, otra de sus reinterpretaciones históricas⁴³.

Casi escondido, en un tercer plano como espectador de lejos fuera de escena, y de quien sólo se percibe su cabeza, el capitán de fragata Álvaro Artaza Adrianzén⁴⁴, conocido como Comandante Camión, jefe político-militar de las provincias de Huanta y La Mar (Ayacucho) durante la época del genocidio. Delante suyo el general boliviano Gary Prado Salomón encargado de la captura del Che Guevara⁴⁵ en 1967; la imagen corresponde a la fotografía en la que dicho general sostiene la cabeza del Che, mientras junto a otras personas exhibe su cuerpo⁴⁶; ahora, con la misma actitud, presenta el cuerpo de Atahualpa.

A fin de reiterar que el país no se pertenece a sí mismo, el sombrero de la mano de Pizarro ha desaparecido para colocar en su lugar *El Perucito*, cojín elaborado por el artista peruano Juan Javier Salazar, empleando como modelo el mapa del Perú. Salazar en una entrevista afirma que esta obra es arte en serie para alcanzar mayor público teniendo como asunto el «tema patriótico de estado y geografía...»⁴⁷. Si se observa con detenimiento parece, además, aquel precioso felino de la amazonía, el otorongo por la tela que lo envuelve con sugerente manchas y la cola. Es, asimismo, el mapa del Perú y la cola no es otra cosa que el mapa de Chile. Ahora bien, Pizarro tiene al Perú de cabeza sostenido por la larga franja del país sureño, enemigo ancestral que ocasiona el segundo trauma de la historia peruana cuando en el siglo XIX, a raíz de la Guerra del Pacífico, el Perú pierde gran parte de su territorio nacional donde se encontraban las riquezas del guano y salitre, en esos momentos dos recursos económicos de gran trascendencia. Resulta coherente esta actitud si se traslada al momento actual donde los capitales chilenos han invadido la economía nacional⁴⁸.

⁴³ *Try again*, acrílico sobre tela; mide 150 × 200 cm y data del año 2002. Está inspirada en el óleo *La capitulación de Ayacucho* del pintor Daniel Hernández, obra de 1924 encargada por el gobierno de Augusto B. Leguía como parte de los festejos del centenario de la batalla de Ayacucho.

⁴⁴ La fotografía es del periodista radial Abilio Arroyo. Artaza Adrianzén es culpable de numerosas masacres entre las que se encuentra la de cincuenta campesinos hallados en una fosa común en Pucayacu (Ayacucho). Se piensa que Artaza desde 1986 radica en los Estados Unidos.

⁴⁵ Ernesto «Che» Guevara, junto a algunos de sus compañeros, es tomado prisionero el 8 de octubre de 1967. Trasladado al pueblo de La Higuera y encerrado en la escuelita de la localidad, 24 horas después es acibillado, para hacer creer a la opinión pública que había muerto en combate. El cadáver es trasladado en helicóptero a Vallegrande donde se expone públicamente; antes de enterrarlo le cortaron las manos. Después de una larga discusión es sepultado clandestinamente el 11 de octubre de 1967 por el teniente coronel Andrés Selich. El cuerpo es exhumado en 1997 y trasladado a La Habana.

⁴⁶ La fotografía es de Freddy Alborta (1932-2005). Fotógrafo y cineasta boliviano, es recordado por esta imagen de 1967.

⁴⁷ Castro, 2008 [en línea].

⁴⁸ Algunos capitales son de carácter golondrinos, con bancos (Banco del Trabajo) que cobran tasas que fluctúan entre el 150 al 200% de interés, o con centros comerciales (Jockey Plaza) erigidos con estructuras desarmables, en los cuales la mercadería es recibida a consignación para ser pagada a noventa días gracias a empresarios chilenos que, en su permanente ir y venir entre su país de origen

Destaca del conjunto, dividiendo la escena de la izquierda con la de la derecha, la figura del Papa Benedicto XVI riendo quien, en vez de usar el agua bendita del fraile Valverde, emplea como cabeza trofeo la del Che Guevara para exorcisar. Como es sabido, en el Perú antiguo las cabezas trofeos contienen un profundo significado, costumbre mantenida hasta el siglo XIX por los jíbaros localizados en la selva norte. Obtenida en una batalla cuerpo a cuerpo, la cabeza del vencido es llevada por el vencedor no sólo para demostrar su triunfo ante los demás, sino para adjudicarse los atributos de valor, calidad, ferocidad, es decir una alimentación mítica, en cierto sentido una simbólica antropofagia ritual. ¿Es acaso éste un mensaje sutil de la mencionada antropofagia? o ¿se intenta enfatizar la muerte física del enemigo que sigue presente, cada día con mayor fuerza y por ende su martirio resultó infructuoso? La foto del Che, difundida por la prensa boliviana a raíz de su muerte⁴⁹, en esta obra es un elemento de profundo significado político para América latina que ve en la figura del líder argentino la posibilidad del tan ansiado cambio político, social y económico, hoy día convertido en utopía. Al centro de la composición se convierte en la imagen más trascendente y fácil de percibir, pues en ella recae toda la intensidad luminosa en blancos sobre un intenso fondo rojo andino y amarillo fosforescente.

Velaochaga otorga al Inca Atahualpa mayor dignidad que aquella planteada en la obra en la cual se basa. Aunque la cadena de la muñeca no ha desaparecido, y nuestra esclavitud continúa, lo significativo es el lujoso manto sobre el cual reposa el Inca, decorado con tocapos que, según el color varían en la dirección. Es necesario recordar que el tocapu⁵⁰ es una clave, una llave, un sistema de escritura como ideograma de la cultura inca todavía no decodificado. Representados siempre en diagonal, se les ve en los unkus de la élite inca, en los óleos que encarnan la dinastía incaica, así como en algunos keros de madera durante la Colonia.

El candelabro parado del óleo de Montero, Velaochaga lo reemplaza por un perro echado a los pies del lecho mortuorio de Atahualpa, imagen reciclada del cuadro *Las meninas* de Diego Velázquez. El artista lo hace de manera consciente, pues el perro en el mundo andino es el encargado de acompañar, orientar en el buen camino y cuidar a la persona fallecida para cruzar el río que la lleva al otro mundo, tarea que debe cumplir con la máxima autoridad Inca.

Ahora vamos a la izquierda de la composición con veinte individuos. El pintor retira a algunos para reemplazarlos por nuevos, eso sí, manteniendo la misma estruc-

y el de su inversión económica, contratan con salarios ínfimos a empleados peruanos. También hay inversiones en energía (Electrosur), mineras, puertos, entre otras.

⁴⁹ La fotografía es del boliviano René Cadima quien captó una serena expresión en el rostro del Che. La imagen ha sido reproducida en el libro de Paco Ignacio Taibo, biógrafo del Che Guevara.

⁵⁰ Federico Kauffman Doig señala al respecto: «Los tocapos eran recuadros en sucesión, con diseños variables de rectángulo en rectángulo y que, yuxtapuestos, acaso podrían expresar o simbolizar una palabra o concepto dado. (...) William Burns ha desplegado notables esfuerzos para descifrar los tocapos; postula que se trataría de una escritura fonética en la que se representan las 10 principales consonantes. También los han estudiado Victoria de la Jara y Thomas Barthel». En Tauro del Pino (2001: 2.567).

tura que la escena original. En primera instancia adelanta al soldado hispano para cambiarlo por un acusador marino norteamericano junto al Papa, figura no extraña en la historia peruana si se recuerda que en el impresionante operativo Chavín de Huantar, entre los 123 militares que participaron, había soldados traídos para tal efecto desde los Estados Unidos.

A los pies del Papa la coya suicida, ahora acompañada de otra mujer que levanta la mano para impedir el exorcismo de Benedicto XVI. Esta vez se trata del cuadro decimonónico de Ramón Muñiz titulado *El repase*, óleo que narra el momento cuando una rabona⁵¹ defiende el cuerpo de su marido para que no sea atravesado por la bayoneta calada de un soldado chileno durante la invasión de Chorrillos en enero de 1881, dentro de la ya comentada Guerra del Pacífico. Por segunda vez el problema con Chile, ahora referido a un acontecimiento anterior que también significó un asunto económico. Es interesante observar que el cuerpo de la coya caída está señalado por su propia silueta, tal como en la actualidad lo hace la policía en la escena de un crimen. Hay más. En las sombras del piso junto a ella, se perfila en una imagen horizontal, en un suave color crema, el mapa de América del Sur que continúa su geografía hacia el centro y norte gracias al rebozo. Con este detalle Velaochaga convierte su obra en un asunto continental, la presencia militar norteamericana en diferentes países y regiones, ya insinuada con el marino.

A la espalda de la citada Adelita, el cuerpo de otra coya ha sido cambiado por el detalle del tronco desnudo de un revolucionario mexicano caído, extraído del mural *La trinchera* de José Clemente Orozco considerada una obra maestra de la pintura mural. Este asunto, por su crudeza, excita el drama relatado.

El especial aprecio que Marcel Velaochaga siente hacia el pintor y grabador piurano Félix Rebolledo⁵² a quien le había dedicado su obra *La mesa de trabajo de Félix Rebolledo*, lo expresa nuevamente aquí. Es necesario recordar que Rebolledo con un quehacer artístico comprometido con lo social, llevaba dos años encerrado en San Juan de Lurigancho acusado de terrorismo, mientras el juicio continuaba; en junio de 1986 es una de las víctimas de la matanza de los penales habida Lima. En el cuadro de nuestro análisis el homenaje a Rebolledo es hecho a través de una importante xilografía, la aguerrida *Toribia Flores de Cutipa*; camina hacia donde se encuentra el Inca, con la misma actitud de la figura que reemplaza en el original a la cual un soldado intenta detener; uno de sus hijos es cambiado por una paleta de pintor, sutil modificación convertida en el tributo de un artista hacia otro.

Las otras dos coyas, asimismo, son alteradas; la primera por una indígena que sujeta el brazo de uno de los militares; ella resalta del conjunto al ser presentada

⁵¹ Conocida también como soldadera o Adelita, es la mujer del soldado que lo acompaña durante las guerras.

⁵² Piura 1944-Lima 1986. Luego de regresar de la Escuela Nacional de Bellas Artes, viaja a París para perfeccionarse. Allí, en mayo de 1968, toma conciencia política y comprende que su arte debe estar al servicio de lo social. A su regreso al Perú se integra como docente a su *alma mater*, pero por sus planteamientos ideológicos es denunciado y encarcelado. Fallece en el motín de los penales el 19 de junio.

en blanco y negro en medio de un ambiente colorido; es una fotografía tomada de la etapa del terrorismo. Al igual que en el original de Montero, la segunda mujer reclama indignada a uno de los soldados el cadáver del Inca para enterrarlo según el rito apropiado. Velaochaga en su reciclaje extrae la imagen del dibujo *Entierro de los condesuyos*, el cual forma parte del «Capítulo de los Entierros» de la *Nueva crónica y buen gobierno*, obra de gran trascendencia etnográfica y literaria finalizada aproximadamente en 1615 por el cronista peruano Felipe Guamán Poma de Ayala⁵³; esta importante denuncia escrita, enfatizada con dibujos, fue enviada al rey Felipe III de España, pero nunca llegó a su destinatario por ser, arbitrariamente, desviada a una biblioteca. Ahora bien, en este caso la anciana representa a una de las tantas mujeres que exige los cuerpos de sus hijos y maridos desaparecidos en la década de 1980.

A ellas se le acoplan otras dos mujeres: una india de Puno conocida por su firmeza ante el trabajo, belicosidad y no permitir atropellos, y una militante senderista marchando acompañada con la bandera roja; está vestida con la típica camisa roja y la boina usada en las óperas de Sendero cuando homenajeban al camarada Gonzalo o en obras influenciadas por el teatro de la Revolución Cultural china, realizadas en los penales limeños hasta por lo menos 1991, cuando los tenían controlados.

El hermoso niño inca de Montero es replanteado por un humilde muchachito zambo⁵⁴ mal vestido tomado de una fotografía del Chino Domínguez quien, con la misma desesperanza dentro del espectáculo de muerte y destrucción ante sus ojos, mira el suelo, frente a un futuro incierto para él y el Perú, un país multiétnico donde las diferencias internas no han sido solucionadas. Esa multiétnicidad está expuesta a través de un pueblo formado por blancos, indios, mestizos.

Como espectador mudo de esta escenografía se encuentra, al fondo, una figura masculina perfilada en negro, vestida con capa y sombrero de ala ancha que reemplaza el retrato de Montero, imagen proveniente de la gráfica popular española; creada por George Massiot, es empleada en varias obras del Equipo Crónica⁵⁵.

Resumiendo. Para convertir *Los funerales de Atahualpa* de Montero en un cuadro histórico contemporáneo, es decir, en cierto sentido «actualizarlo», Velaochaga recicló elementos creados por diez artistas que le antecedieron, además de él

⁵³ Nace en San Cristóbal de Suntu en el siglo XVI y fallece en Lima, se estima que en 1615. Cronista indígena hijo de señor principal. Viajó durante veinte o treinta años recogiendo información. *Nueva crónica y buen gobierno* es «un extenso memorial al rey de España sobre la situación en los Andes, su historia y costumbres, y recomendaciones para mejorar su gobierno». Tauro del Pino (2001: 1.106).

⁵⁴ Se llama zambo a la mezcla de negro e indio.

⁵⁵ Grupo de pintores españoles conformado por Rafael Solber, Manolo Valdés y Juan Antonio Toledo. Está activo entre 1963 y 1981 cuando fallece Solber. Cultivó una pintura figurativa dentro del *pop*, analizando críticamente la situación política de España y la historia del arte. Se inspiró en obras clásicas como *Las meninas* de Velázquez y el *Guernica* de Picasso. *Equipo Crónica* [en línea].

mismo, sumando un total de cinco peruanos⁵⁶ y seis extranjeros⁵⁷, sin mencionar a los fotógrafos que le facilitaron los retratos de varios actores de la época del genocidio peruano y latinoamericano, paseándose de esta manera por la historia del arte como gran conocedor para poder elegir imágenes puntuales, que debían estar relacionadas con la narración; esto es, sin tomar en cuenta barreras cronológicas, estilísticas ni de disciplinas como la pintura, la fotografía, el grabado y la escultura. Del siglo XVII hizo suyo un dibujo de Guamán Poma seleccionado de un libro de denuncia que no cumplió su finalidad; de Rembrandt extrajo al observador científico que estudia la disección de un cadáver; de Velázquez se prestó un perro, animal imprescindible para el nuevo planteamiento, pues serviría de conductor al más allá al Inca Atahualpa para que llegara a su destino sin inconvenientes y de esta manera asegurar su retorno como Inkarrí. Del XIX se presta lo más importante, el cuadro de Luis Montero que le entregaría la inspiración así como las soluciones plásticas de composición y escenografía; de fines de la misma centuria otro español Muniz, esta vez radicado en Lima, con una tela de denuncia hacia el comportamiento de las tropas chilenas cuando invaden Lima con la figura de la rabona, imagen aguerrida de la mujer que sigue a su marido en las guerras y lo defiende bajo cualquier precio. Del siglo XX no pudo ignorar la influencia del muralismo mexicano del cual se apropió a través de Orozco con uno de los cuerpos caídos en una trinchera de la revolución. Le fue imposible pasar por alto el trabajo de Lichtenstein con el arte *pop* en la imagen de la llorosa gringa. La admiración a Rebolledo por su actuar artístico y político, la expresa a través de la feroz Cutipa, mujer del pueblo metamorfoseada en pintora; de los valencianos que integran el Equipo Crónica la silueta negra enigmática. Del siglo XXI emplea un trabajo de Salazar, el mapa del Perú convertido en un otorongo cautivo, elemento estupendo para ratificar el problema de la globalización; de su propio ingenio para rearmar la nueva idea, usa una de sus figuras, el espeluznante hombre con cabeza pétreo creado en base a las cabezas clavadas Chavín elaboradas antes de nuestra era, expresando de esta manera el poderío de uno de los horizontes culturales⁵⁸ habidos en el antiguo Perú, con un sistema capaz de controlar la política a lo largo y ancho del país gracias a una ideología religiosa fuerte apoyada por una elite militar poderosa.

La gran cantidad de códigos emitidos a través de nuevas imágenes encargadas de reemplazar a las anteriores, complican la lectura del cuadro para aquel que no

⁵⁶ Guamán Poma de Ayala, Luis Montero, Félix Rebolledo, Juan Javier Salazar y el mismo artista, Marcel Velaochaga.

⁵⁷ Diego Velázquez, Rembrandt, Ramón Muñiz, José Clemente Orozco, Roy Lichtenstein, Equipo Crónica.

⁵⁸ Se entiende por horizonte cultural el alcance habido en un mismo grado de desarrollo y homogeneidad en todas las culturas o sociedades dentro de un espacio geográfico determinado. En el arte esto estaría expresado en el manejo de un mismo tipo de iconografía visualizada en la cerámica o en los tejidos. Son tres los horizontes culturales del antiguo Perú. Primer Horizonte (1800-500 a.C.) con el centro ceremonial de Chavín de Huantar como el lugar de peregrinación más importante. Horizonte Medio (siglo VI-XI d.C.) con las culturas Tiawanaco-Wari-Sicán. Horizonte Tardío (siglo XVI a 1532 d.C.) con la cultura Inca.

conozca al detalle y en íconos la historia actual del Perú, hecho por el cual la obra se convierte en algo enigmático, alejado del espectador.

Dentro de este conteo no consideramos el retrato de Velaochaga que pasaría a ser la figura 34; sin integrarse a la composición está a modo de firma en un primer plano desplazada en el ángulo inferior derecho con un tamaño excesivamente grande en relación a su entorno. Un rostro en tres cuartos, en penumbras, observa con detenimiento hacia afuera e invita al espectador a involucrarse. Velaochaga se toma la libertad de agregar este elemento no planteado en el original, como una manera de posesionarse de la obra. Este recurso de poner un autorretrato en uno de los ángulos sin formar parte directa del contenido, ya lo había empleado el francés Jean Charlot⁵⁹ cuando en la capital mexicana pinta el mural *Masacre de Tenochtitlán*⁶⁰; allí se ve a Charlot con la paleta y los pinceles, acompañado de Diego Rivera como «aprobando» la obra y de Fernando Leal quien mira de frente el mural de su factura⁶¹, emplazado al frente del de Charlot, a modo de una respuesta pictórica contemporánea.

Entre todas la personas allí presente sólo son identificadas cinco: de la etapa de la conquista el Inca Atahualpa y Francisco Pizarro quienes marcaron el fin de un período e inicio de otro. De la segunda mitad del siglo XX el Che Guevara y Abimael Guzmán, los dos, desde sus planteamientos ideológicos, estuvieron interesados en cambiar la estructura del Estado. El siglo XXI se presenta con el Papa Benedicto XVI reconocido como estratega que intenta retornar a políticas eclesiásticas anteriores al Concilio *Vaticanum II*.

En cuanto al colorido, Velaochaga elabora una nueva propuesta. Frente al original de Montero con «ocres y sienas en el lado izquierdo y el contraste de verde y rojo, en el lado derecho»⁶², lanza el predominio del rojo, color característico andino expresado sobre todo en la brillantez de la columna principal. Por otra parte, el «fino trabajo de veladuras y modelado suave a favor de la línea», tradicional en la escuela florentina⁶³ es trastocado con manchas que hacen perder el preciosismo característico del XIX, no necesario en el XXI.

A diferencia de Montero que excluye al indio, Velaochaga lo hace formar parte de la obra en un pueblo conformado por indígenas, mestizos, y zambos reciclados de óleos, grabados y fotografías, estas últimas venidas de la etapa del terrorismo que tanta muerte y destrucción causó al país, rompiendo así con el ideal de belleza occidental para imponer otra sensibilidad lejana a la académica, propia de una época postmoderna donde todo es válido, excluyendo por ende la belleza, lo sublime, la luminosidad, la novedad y todos esos estereotipos que eran requeridos para que una obra alcanzara el estatus de arte.

⁵⁹ Nace en París en 1898. Llega al puerto de Veracruz, México en 1921. Fallece en Hawai en 1979.

⁶⁰ Fresco pintado entre 1921 y 1922 en el antiguo Colegio de San Ildefonso, México D.F.

⁶¹ Titulado *Fiesta del Señor de Chalma*, fue elaborado entre 1922 y 1923, en la técnica de la encáustica sobre muro.

⁶² Castrillón (1994: 92).

⁶³ *Ibidem*, p. 93.

Es imposible pasar por alto el tratamiento dado a la arquitectura en este cuadro. Aquella pétrea y robusta del óleo de Montero, ahora se la percibe ruinoso, en adobes irregulares semi desestabilizados. La hornacina, transformada en vano de una puerta, permite observar el plano quinto simbolizado en una habitación contigua en penumbras, depósito de adobes en mal estado. ¿Es acaso esta la imagen precaria que el artista quiere remitir al espectador acerca de la actual estructura del Perú?

Finalmente, resulta interesante la actitud de Velaochaga cuando determina compartir su obra. Para comprender esta idea es necesario regresar, por algunos instantes, al siglo XIX cuando Luis Montero, para pintar a Atahualpa, toma como modelo, por los marcados rasgos indígenas, el retrato *post mortum* que él mismo había hecho de su amigo Palemón Tinajeros, pintor arequipeño que radicó en Italia hasta 1865 cuando fallece. Marcel Velaochaga no quiso dejar fuera de su lienzo el detalle arequipeño, razón por la cual solicitó a su amigo, el pintor arequipeño Miguel Cordero Velasques, que se trasladara a Lima para elaborar la figura de Atahualpa⁶⁴.

Con esta obra Marcel Velaochaga pone sobre la mesa de debate que en pleno siglo XXI la historia de la conquista continúa vigente cuando, otra vez, clero y milicia convertidos en las fuerzas del orden, controlan al pueblo sumido en la indigencia o esclavizado a través de las tarjetas de crédito gracias a un maquiavélico sistema de orden mundial.

BIBLIOGRAFÍA

- AMIGO, Roberto. *Tras un inca. Los Funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires*. Argentina, Fundación para la Investigación del Arte Argentino-Telefónica, 2001.
- CASTRILLÓN, Alfonso. «De los ocres, verde y rojos», Varios Autores. *Pintura Piurana*. Lima, Banco Regional del Norte, 1994, pp. 92-93.
- CASTRO, Jimmy. «Juan Javier Salazar. Nuestro arte tiene mente colonialista», 2008. Entrevista. Accesible en Internet <www.agenciaperu.com/cultura> [Consulta: 3 de agosto de 2009, 11:36 horas].
- Enciclopedia Salvat. Diccionario*. México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1984.
- Equipo Crónica*, 2009. Accesible en Internet <<http://es.wikipedia.org>> [Consulta: 12 de agosto de 2009, 10:32 horas].
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Colombia, Editorial Norma, 2002.
- GARVICH, Javier. *Bienal de Valencia*, 2007. Accesible en Internet <www.blogalaxia.com/tags/marcel+velaochaga> [Consulta: 3 de agosto de 2009, 11:27 horas].
- LAVARELLO VARGAS DE VELAUCHAGA, Gabriela. *Artistas plásticos en el Perú. Siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX*. Perú, Editorial Pacasmayo, 2009.
- MACERA, Pablo. *Historia del Perú. La Colonia*. Lima, Editorial Bruño, sin fecha.
- MARZAL, Manuel. *Claves de Interpretación para el Catolicismo Popular Peruano*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1990.
- SILVA SANTIESTEBAN, Fernando. «Cajamarca, de Asentamiento Preincaico a Villa Colonial (Siglos XVI al XVII)», *Plaza Mayor* n.º 25, 1987, pp. 4-11.

⁶⁴ Velaochaga, 2010. Entrevista.

SZABÓ, Júlia. *Painting in Nineteenth Century Hungary*. Traducción: Llona Potay. Corvina, Kiadó, Békécsaba, 1988.

TAURO DEL PINO, Alberto. *Enciclopedia Ilustrada del Perú*. Lima, Peisa-El Comercio, 2001.

VELAOCHAGA, Marcel. Pintor. Entrevista realizada en Barranco, Lima, el 7 de octubre de 2010.

VELEZ, Alexa y María Isabel Torres. *De «Norah» a «Miriam». Las mujeres de Abimael Guzmán*. Accesible en Internet <www.agenciaperu.com.pe/reportes/2004/nov/abimael.htm> [Consulta: agosto 26 de 2009, 09:45 horas].

Yuyanapaq. *Para recordar. 1980-2000. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.



FIG. 1. *József Schmidt, The death of János Hunyadi (circa 1837). Óleo sobre tela, 60 x 75 cm. Budapest, colección privada.*

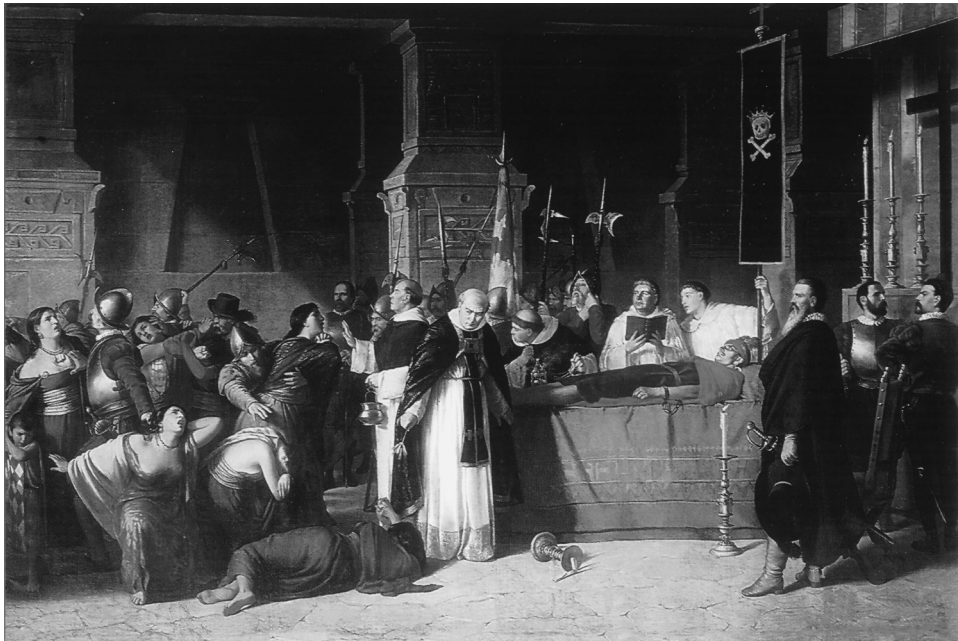


FIG. 2. *Luis Montero, Los funerales de Atahualpa (1867). Óleo sobre tela. 350 × 537 cm.*



FIG. 3. *Luis Montero, Matanza de los inocentes (detalle de mujer). Óleo sobre tela.*



FIG. 4. *Luis Montero, Los funerales de Atahualpa (1879). Billeto de 500 soles, Litografía.*



FIG. 5. *Marcel Velaochaga, Los funerales de Atahualpa (cover) (2005). Acrílico sobre tela, 300 × 450 cm.*



FIG. 6. Rembrandt, La lección de anatomía del doctor Nicolás Tulp (1632). Óleo sobre tela.



FIG. 7. Abimael Guzmán ante el cadáver de la camarada Norah (1985). Fotografía.



FIG. 9. Diego Velázquez, Las meninas. Óleo sobre tela, Museo del Prado, Madrid.



FIG. 8. Roy Lichtenstein, I'm sorry.



FIG. 10. Cabeza clava de piedra. *Período Horizonte Temprano, Chavín de Huantár, Perú.*



FIG. 11. *Marcel Velaochaga, Try again (2002). Acrílico sobre tela, 150 x 200 cm.*

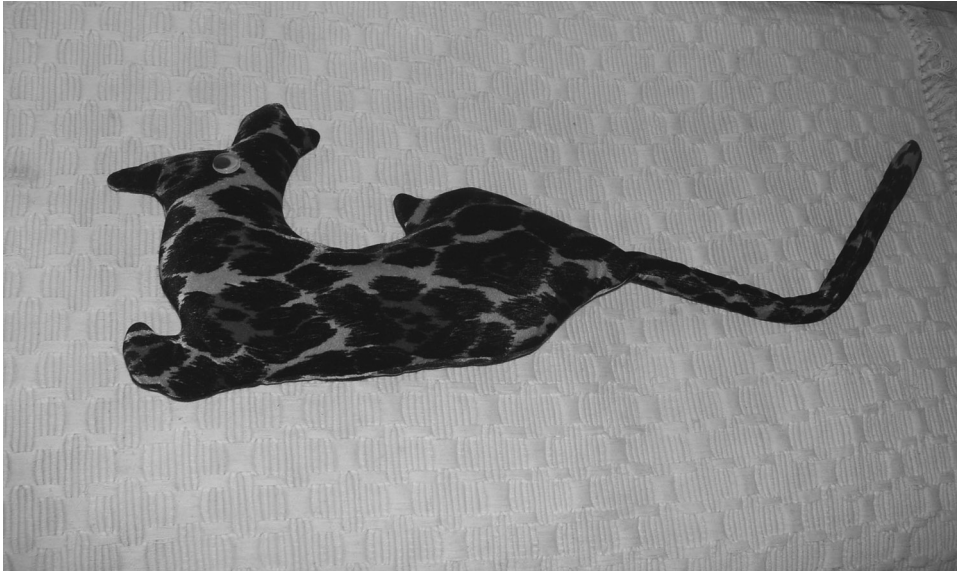


FIG. 12. *Juan Javier Salazar, El Perucito (década del 2000). Cojín, 38 × 72 × 11 cm de alto.*



FIG. 13. *Ramón Muñiz, El repase. Óleo sobre tela, Museo del Real Felipe.*



FIG. 14. *José Clemente Orozco, La trinchera. Mural al fresco, Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México.*



FIG. 15. *Félix Rebolledo, Toribia Flores de Cutipa (década de 1980). Xilografía.*



FIG. 16. Felipe Guamán Poma de Ayala, Entierros de los Condesuyos, capítulo de los Entierros, del libro Nueva corónica y buen gobierno (1615). Dibujo.



FIG. 17. Reclutas Senderistas. Homenaje a Abimael Guzmán (foto publicada en 1991). Cárcel de Canto Grande, Lima.