

Memorias alrededor de Túpac Amaru II: una entrevista a Miguel Ángel Farfán

Alana Cabrera Santibañez

Estudiante de Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
Miembro de la Revista Anthropía. e-mail: alana.cabrera@pucp.edu.pe

Andrea Guevara Bustamante

Estudiante de Sociología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
Miembro de la Revista Anthropía. e-mail: a20211072@pucp.edu.pe

Karelyz Marcelo Crisóstomo

Estudiante de Lingüística en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
Miembro de la Revista Anthropía. e-mail: k.marcelo@pucp.edu.pe

Scarlett Huanis Rivera

Egresada de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
Coordinadora editorial de la Revista Anthropía. e-mail: scarlett.huanis@pucp.edu.pe

Resumen

A partir de la temática del dossier “Cuerpo, arte y memoria”, se realizó una entrevista a Miguel Ángel Farfán, con el fin de reflexionar sobre las construcciones de las memorias a través del performance. Durante esta conversación, Miguel Ángel nos comparte reflexiones sobre las escenificaciones de Túpac Amaru II y su importancia en la región del Cusco, como una forma de reflexionar sobre los imaginarios alrededor de Túpac Amaru II, Micaela Bastidas y otras figuras que cobraron importancia junto a ellos. Asimismo, se buscó comprender cómo el pasado no solo tiene influencia en el presente en el que nos ubicamos, sino que también impacta en el futuro que estamos construyendo. Se explora las formas en las que las memorias colectivas e individuales cobran vida a través de la corporalidad, y cómo se reproducen discursos sobre el pasado que se mantienen y se reconstruyen. Esta conversación surge a partir del trabajo de investigación final que Miguel Ángel Farfán realizó para obtener el título de Máster en Antropología Visual.

Palabras clave

Memorias, performance, corporalidad, Túpac Amaru II, documental.

Memories surrounding Tupac Amaru II: an interview with Miguel Angel Farfan

Alana Cabrera Santibañez

Anthropology student at the Pontifical Catholic University of Peru (PUCP).

Member of Anthropía Journal. e-mail: alana.cabrera@pucp.edu.pe

Andrea Guevara Bustamante

Sociology student at the Pontifical Catholic University of Peru (PUCP). Member of Anthropía Journal. e-mail: a20211072@pucp.edu.pe

Karelyz Marcelo Crisóstomo

Linguistics student at the Pontifical Catholic University of Peru (PUCP). Member of Anthropía Journal. e-mail: k.marcelo@pucp.edu.pe

Scarlett Huanis Rivera

Graduate in Anthropology from the Pontifical Catholic University of Peru (PUCP).

Member of Anthropía Journal. e-mail: scarlett.huanis@pucp.edu.pe

Abstract

Based on the theme of the dossier “Body, Art, and Memory,” Miguel Ángel Farfán was interviewed to reflect on the construction of memories through performance. During this conversation, Miguel Ángel shares his reflections on the staging of Túpac Amaru II and its importance in the Cusco region, as a way of reflecting on the imaginaries surrounding Túpac Amaru II, Micaela Bastidas, and other figures who gained importance alongside them. Likewise, we sought to understand how the past not only influences the present in which we find ourselves, but also impacts the future we are building. It explores the ways in which collective and individual memories come to life through embodiment, and how discourses about the past are reproduced, maintained, and reconstructed. This conversation arises from the final research project that Miguel Ángel Farfán carried out to obtain his Master’s degree in Visual Anthropology.

Keywords

Memories, performance, embodiment, Tupac Amaru II, documentary.

Introducción

El dossier de temática “Cuerpo, arte y memoria” comienza presentando una entrevista realizada al antropólogo visual y comunicador social Miguel Ángel Farfán, quien conversó con miembros del Comité Editorial de la revista con el fin de explorar sobre las memorias que persisten en el presente a partir de las escenificaciones y representaciones de la vida de Túpac Amaru II en la región del Cusco, Perú. Así, el documentalista nos permite adentrarnos en reflexiones sobre el performance a partir de su investigación final de la maestría de Antropología Visual de la PUCP, titulada “*Aquel fuego de noviembre: un documental etnográfico sobre la representación escénica de la rebelión de Túpac Amaru II en las provincias altas del Cusco*”.



Figura 1. Miguel Ángel Farfán (Fotografía por cortesía de Miguel Ángel Farfán).

Contexto de inicio sobre su interés en explorar las memorias acerca de Túpac Amaru II en Cusco...

Desde 2016, a mí me empezó a interesar todo lo vinculado con Túpac Amaru. En ese entonces, mi vida era otra, tenía interés en la antropología, pero ejercía como comunicador. Es en el año 2018 cuando viajo por primera vez de manera consciente a las tierras tupacamaristas, al sur de Cusco. Allí me doy cuenta de que había una materialidad bastante presente en relación con el imaginario de Túpac Amaru y de todo lo que estaba alrededor de la rebelión: desde nombres de las calles, estatuas, pinturas o incluso una ruta turística sobre Túpac Amaru. Entonces, cuando ingreso a la maestría [de Antropología Visual], yo no sabía qué cosa hacer. Sabía que el tema general iba a ser Túpac Amaru, pero nada concreto. Con esa idea fui al barrio Túpac Amaru en San Sebastián (Cusco) con mi cámara y les hice leer a unas mujeres extractos de cómo había muerto Micaela Bastidas. Primero les preguntaba si sabían cómo había muerto ella. Hubo cierta, no sé si activación de memoria, pero sí confrontación de acuerdo a sus imaginarios, luego de sus respuestas, yo les decía “*bueno, ella se ha muerto de esta manera*”. Entonces, les daba un texto y lo leían. Allí había una sorpresa, porque no sabían cómo ella había muerto realmente. Muchas personas pensaban que la habían disparado o que también le habían jalado entre cuatro caballos. Pero no seguí ese proyecto. Recién en el primer ciclo [de maestría], cuando conozco a un grupo de actrices de performance en Cusco es que voy

delimitando mi tema. Al ver el trabajo escénico de Tania Castro y Adalid Rodríguez me di cuenta de que había resignificaciones de la memoria de Micaela Bastidas y su vínculo como madre por medio del cuerpo. Me contacté con ellas y, por ello, mi tema de investigación iba a ser sobre sus performances. Sin embargo, cuando Tania tiene un accidente poco tiempo antes de una de sus presentaciones, es que abandono la idea. Ahí es donde yo digo, bueno “¿qué hago?”, entonces yo me fui por mi cuenta al lugar donde ella y su elenco se iban a presentar: Tinta, en provincia de Canchis.

En esa provincia y otras aledañas es donde descubro que se hacían representaciones desde mucho tiempo antes, y que, lo que más bien estaba haciendo Tania, era llegar de afuera, y que desde adentro se gestaban propias representaciones escénicas. Ahí es donde ya comienza todo y, bueno, me quedo ahí hasta el año pasado [2024], pues seguí por dos años las escenificaciones y en el tercer año hice un taller para niños, niñas y adolescentes, precisamente con Adalid Rodríguez y con Robert Paucara Churana, el actor caneño que representa a Túpac Amaru y que fue mi principal interlocutor durante la investigación.



Figura 2. Escenificación, registro que forma parte del documental de Miguel Ángel Farfán (Fotografía facilitada por Miguel Ángel Farfán).

Y, bueno, para empezar, ¿cómo definirías la memoria? Desde las Ciencias Sociales y también desde tus conocimientos, tu experiencia, y tu mirada, en el contexto nacional y global en el que estamos.

La memoria es un territorio de disputa, es un espacio a partir de donde surgen imaginarios, narrativas, identidades, que luego se van entrecruzando. Y también hay, dentro de este entrecruzamiento, agentes de memoria, personas y sujetos que nos ayudan a recordar, porque también hay que ver que la memoria es bastante plástica.

Para muchas personas la memoria puede ser como un botín porque a partir de ella se pueden generar nuevos discursos del pasado. Pero, para otras personas, como yo, es un espacio para poder entender el presente y para trazar caminos hacia el futuro. Yo siempre pienso en una frase de Silvia Rivera Cusicanqui, cuando ella habla acerca de memorias largas. Ella dice que son memorias que no necesariamente están vinculadas a tu pasado personal o cercano, sino van muchos siglos hacia atrás. Para referirse a ellas, Rivera Cusicanqui tiene una frase en aymara que dice algo así como que: *‘las personas tienen en la espalda el futuro, porque tu futuro es con lo que estás cargando y es lo que te va a hacer avanzar’*. En el contexto en el que estamos, la memoria está siendo disputada por agentes de ultraderecha, quienes quieren silenciar o transformar lo que sucedió en las décadas del 70, 80 y 90. Ellos buscan ejercer un borramiento de lo que pasó, de los conflictos y las responsabilidades que se suscitaron. Finalmente, [la memoria también] está atada a la justicia, quienes fueron víctimas directas de esos procesos de violencia, principalmente cometida por el Estado, buscan activar continuamente la memoria, pero es privado por estos intereses oscuros.

La memoria es un territorio de disputa, es un espacio a partir de donde surgen imaginarios, narrativas, identidades, que luego se van entrecruzando (...), es un espacio para poder entender el presente y para poder trazar caminos hacia el futuro.

Y siguiendo con eso, ¿cuál es la importancia que tú ves en el arte, en las representaciones escénicas, por ejemplo, para que se mantenga esta memoria colectiva?

Creo que lo que te da el arte o las diferentes manifestaciones artísticas es transitar por diferentes texturas y sensibilidades, lo cual te da una capacidad creativa e imaginativa de poder llenar vacíos, y también de pensar en otras formas de pasado. Creo que justamente en territorios coloniales, como en el que estamos, donde ha habido una fuerte supremacía del archivo, de lo escrito, nos hemos acostumbrado a creer que solo eso representa el pasado, que porque estaba escrito ha sido así. Sin embargo, sabemos que el archivo era más un artefacto de dominación en muchos territorios. Cuando revisas archivos, te das cuenta de que allí hay elementos que te puedan ayudar a imaginar aquellas zonas silenciosas, oscuras o vacías. El pasado se puede crear para tratar de reinterpretar lo que te dicen que fue. Por ejemplo, hay una directora japonesa que se llama Rea Tajiri, quien propone un sistema que se llama la arqueología cinematográfica. Ella particularmente lo planteó para contar el pasado de su familia en Japón, durante un periodo bastante conflictivo, violento, el de la Segunda Guerra Mundial, en el que no hubo registro de lo que le pasó a su familia, no hubo forma de poder saber, no hubo forma de recuperar ese pasado. Entonces ella dice *‘a partir de ver diferentes capas del pasado, en esta arqueología, más que poder recuperar eso que estaba ahí, esa indagación me puede permitir crear nuevas*

cosas, apropiarme de otras imágenes y tratar de darle un nuevo sentido a la vida'. Yo creo que en la memoria hay mucho de imaginación, pero es una imaginación con una búsqueda de sentido, de poder entender, de poder darle forma, y muchas veces también de reivindicar y de resolver cosas que han estado irresueltas.

Yo creo que en la memoria hay mucho de imaginación, pero es una imaginación con una búsqueda de sentido, de poder entender, de poder darle forma, y muchas veces también de reivindicar y de resolver cosas que han estado irresueltas.

territorio de disputa, como un territorio en el cual podemos resolver cosas de antes, te da mucho, te invita a mucho. Yo pienso que sí, las posibilidades para crear memoria por medio del cuerpo son abiertas, siempre con cierta responsabilidad. O sea, a mí, por ejemplo, ese tema de la memoria colectiva, me parece claro que está bien, pero siempre es mejor hablar de memorias, no singularizar o no atomizarlas, o no conjugar o segmentar, sino ver las diferentes posibilidades de pasado de los diferentes sujetos. Particularmente en los contextos donde yo desarrollo mis investigaciones, que son los espacios andinos, muchas veces se nombra a una colectividad, o se señala como un colectivo a la población, lo cual genera un anonimato. Allí se pierde la posibilidad

Muchas veces se nombra a una colectividad, o se señala como un colectivo a la población, lo cual genera un anonimato, Allí se pierde la posibilidad de que se puedan recuperar historias o trayectorias individuales.

Por otro lado, nuestros cuerpos tienen memoria, y estas memorias muchas veces las aprendemos por actos hogareños, por formas en las que nos dicen cómo hacer las cosas, cómo caminar, cómo transitar, cómo reaccionar ante diferentes estímulos. Entonces, creo que ver nuestro cuerpo también como un territorio de disputa, como un territorio en el cual podemos resolver cosas de antes, te da mucho, te invita a mucho. Yo pienso que sí, las posibilidades para crear memoria por medio del cuerpo son abiertas, siempre con cierta responsabilidad. O sea, a mí, por ejemplo, ese tema de la memoria colectiva, me parece claro que está bien, pero siempre es mejor hablar de memorias, no singularizar o no atomizarlas, o no conjugar o segmentar, sino ver las diferentes posibilidades de pasado de los diferentes sujetos. Particularmente en los contextos donde yo desarrollo mis investigaciones, que son los espacios andinos, muchas veces se nombra a una colectividad, o se señala como un colectivo a la población, lo cual genera un anonimato. Allí se pierde la posibilidad de que se puedan recuperar historias o trayectorias individuales, entonces creo que también ahí es importante eso. Yo trato de encontrar especificidades, más que colectividades. Creo que ahí hay mucho potencial por trabajar de esa forma, y muchas veces las personas también descubren que esos aportes individuales son importantes para la colectividad.

Y bueno, volviendo un poco a lo que mencionabas al último, ¿cómo definirías el cuerpo?, con respecto a esta búsqueda por reivindicar o resistir las memorias.

Quiero partir acá de algo, no soy un performer. Yo hablo desde la exterioridad, hablo desde lo que puedo ver, qué hacen las personas, cómo usan el cuerpo para poder plantear diferentes temas o contar diferentes historias. Entonces, para centrarme en el caso de las tierras tupacamaristas, creo que muchas veces el cuerpo va señalando domesticamientos. Por ejemplo, una de las cosas que yo vi durante mi trabajo de campo eran los recitales de poesía que se hacían sobre Túpac Amaru, sobre la rebelión.

Las posturas que asumían los niños y niñas, estamos hablando de niños desde muy pequeños hasta muy grandes, eran monolíticas, casi siempre marciales. Luego ellos van creciendo con estas formas de ser, de representar la figura masculina. Ahora bien, en el contexto de las escenificaciones, hay poca posibilidad para lo subjetivo, por lo menos de lo que yo he visto. Sin embargo, si esto lo pongo en contraste con lo que sucede en Cusco, con estas performances que te he mencionado, con Tania Castro y Adalí Rodríguez, es que más bien ellas ya rompen desde el inicio este domesticamiento del cuerpo, y también tratan de crear por medio de su cuerpo, de poderle dar un sentido, particularmente en su caso como son mujeres. Ahí es donde tú dices que está emergiendo algo nuevo, mientras que en el otro caso está perdurando algo. Desde afuera, yo he visto estas dos posibilidades. En ambos hay disputas, en ambos hay cuestiones no resueltas, en ambos hay un nivel de creatividad mayor y menor, en ambos hay actos políticos también, pero creo que uno te permite más bien poder hacer giros y cambios de lo que tú pensabas que era el pasado. Y, creo que, a partir de lo que he conversado con estas dos actrices, encuentro que sus performances les generan cierto tipo de liberación personal que trasciende a la figura de Micaela Bastidas. Son ellas quienes ejercen un cambio.

En el otro caso, una de las cosas que a mí también me parece muy interesante es cuando comencé a ver a los jóvenes, cuando ellos comienzan a hacer estos ensayos, estas puestas en escena, ellos no es que lo hayan aprendido solamente en el contexto de la escenificación, sino que lo aprendieron también en los juegos, como cuando jugaban a ser Túpac Amaru o ser españoles, y ahí otra vez están entrando en este círculo de domesticación del cuerpo, que se rompe pocas veces, o por lo menos he visto muy pocas veces que se haya roto en ese contexto.



Figura 3. Escenificación, registro que forma parte del documental de Miguel Ángel Farfán (Fotografía facilitada por Miguel Ángel Farfán).

Hace un momento mencionabas que el cuerpo tiene una memoria, como memoria corporal, y se ha hablado de la domesticidad y más como este rol que te inhibe a reconstruir una memoria, o reivindicarla más a nivel social, o romper con esto esta dominación. ¿Tú crees que hay espacio para lo contrario, pero a partir de esta memoria que guarda el cuerpo? ¿O siempre el rol de agencia tiene que estar en romperla?

Creo que no siempre tienen que romperla. Porque el hecho de poder activar tu cuerpo ante una reacción, sea cual sea, ya es una cuestión de agencia. No siento que todos tengan que romper con esa tradición corporal, con esa memoria incorporada, pero sí siento que, si estamos hablando de disputar discursos del pasado, sí es necesario que haya un quiebre en determinado momento. Y muchas veces ese quiebre, siguiendo la teoría del performance, se da cuando hay una situación conflictiva. Yo he seguido todos los procesos de ensayo, ¿qué pasa cuando sucede ya el acto en sí, cuando es puesta la escena ante la gente? Todo lo que se ensayó queda atrás y resuelven en el acto. Creo que ahí es donde se despierta un poco la, digamos, si queremos decir, la agencia. Por ejemplo, un chico que parecía que le gustaba mucho el K-pop, un chico de Sangarará, en Acomayo, era tímido hasta que sucedió la representación, allí era *otra persona*. Por ratos parecía un artista de K-pop, por cómo hacía los movimientos, parecía que estaba en un concierto y no era parte de una milicia. Creo que allí hay otras apropiaciones, no solo tienen que ver con Micaela Bastidas, Túpac Amaru, los militares o los indígenas; sino más bien, un diálogo con los gustos musicales, un diálogo con cada personalidad.

Justamente con respecto a esta relación como entre cuerpo, arte y memoria, cómo dirías, ¿cómo se va originando? ¿Es histórica? ¿Es como una respuesta que se ha ido dando a algo en específico? ¿O cómo lo has visto como desde tu investigación también?

Considero que se da en diferentes niveles. Trabajé con dos ideas, la de Ludmila da Silva Catela y con Silvia Rivera Cusicanqui, con la idea de las memorias cortas y las memorias largas. En esta cuestión ya escénica de las memorias largas, hay muchas cosas que se van aprendiendo, que son históricas y se van gestando continuamente. Por ejemplo, lo militar acá en el Perú tiene un fuerte peso, digamos los colegios, cómo son, cómo izan la bandera o cómo salen en sus desfiles cívicos. Tal situación también pasa en las comunidades, por la forma en cómo han operado las dinámicas muy específicas con relación al calendario agrícola, a las formas de interacción comunal, etcétera. Por ejemplo, me refiero a cómo hondear una *warak'a* o cómo agarrar un *liwi*. Son cosas que la gente ya las tiene incorporadas, por cómo lo han visto antes, no es que alguien te diga "*agarra tu warak'a de esta forma*". Por otro lado, hay referentes externos. Yo supuse al inicio que los chicos se preparaban para la escenificación durante unas semanas, pero no era así. La mayoría ya había visto las escenificaciones, entonces ya habían adquirido ejemplos ahí. Al final, la forma cómo se va adquiriendo esos referentes es bastante amplia y heterogénea, no va en una sola línea, y también hay aportaciones muy particulares de ellos mismos. No va de un solo lado, sino que se

alimenta de muchas cosas más y, ya finalmente, en el ensayo es donde se domestica, “*hay que hacer esto y esto*”. Me acuerdo mucho a Robert Paucara, que es el actor, que decía “¿*cómo se para un militar?*”. Entonces, ya ni siquiera estaba diciendo “*bueno, se para así*”, sino, Robert decía [implícitamente] “*recuerda cómo se para y hazlo así igual*”, [nuevamente es como la pregunta] “¿*cómo se agarra una warak’a?*”.

Y, en el caso de la representación que hay sobre Micaela Bastidas, por ejemplo, el lado de las mujeres, porque claro, Túpac Amaru, como tú dijiste, utilizaste la palabra de la virilidad, pero en el caso de Micaela, ¿cómo es este imaginario que se tiene en general?

Es viril. Lo que pasa es que no se imagina a Micaela Bastidas fuera del contexto de la guerra, fuera del contexto de la rebelión o revolución, como prefieran llamarla. Hay un dato que se dice poco: cuando terminé mi búsqueda en archivos, vi unas actas de bautizo y daba la casualidad de que Micaela Bastidas era muchas veces madrina. Ahora, obviamente, estamos hablando de una presencia de la Iglesia fuerte, que en ese momento era la forma en cómo ejercían las autoridades indias, o los indios nobles. Entonces, José Gabriel también interactuaba mucho con la religiosidad. Pero volviendo a Micaela, no se ve esa imagen maternal, pues entiendo que si la eligieron como madrina es porque veían algo en ella. Entonces, Micaela Bastidas fuera del contexto de la rebelión es igual: uniforme, con pocos claro-oscuros.

¿Cuáles crees que son los logros a nivel nacional y en tu investigación en cuestiones de recuperar memoria? ¿Cómo has visto algún tipo de avance respecto a años anteriores?

Creo que a nivel como institucional, gubernamental, claramente no en los últimos, no sé, quizás 9 años. Al menos antes había cierta disidencia, en cierta forma, pasaban cosas, o se les escapaban las cosas, ahora hay un mayor control, ¿no? Sin embargo, obviamente estos contextos también activan o despiertan formas no convencionales de mirar el pasado o darle un sentido. Ahora veo muchas iniciativas muy interesantes a nivel escénico, cada vez veo más obras documentales, testimoniales, obras-documento. El temor podría ser que tal vez en un punto termine como, podríamos decir, un cliché, en el sentido de que “*ya, bueno, yo migré, vine acá a tal lugar; entonces voy a contar la historia de mi migración*”. En el audiovisual también, que es el espacio que visito más, en el [entorno] audiovisual siento eso, que cada vez hay una mayor intención de poder romper narrativas convencionales, de mostrar también otras texturas, con imágenes del pasado, y romper con ciertas estéticas que han sido predominantes.

En el [entorno] audiovisual siento eso, que cada vez hay una mayor intención de poder romper narrativas convencionales, de mostrar también otras texturas, con imágenes del pasado, y romper con ciertas estéticas que han sido predominantes.

Y de todas estas estrategias artísticas para preservar la memoria, ¿cómo crees que se puede tener una estrategia para no perder la criticidad al momento de formar memoria social?

No se podría, creo, porque siento que el territorio subjetivo es amplio. Donde sí, muchas veces, mi ojo se enfoca es en ciertas apropiaciones que promueven la superficialidad. O sea, me refiero a personas que, por ejemplo, tratan historias de pueblos indígenas desde fuera, pero que no reconocen su exterioridad, sino que más bien fingen una interioridad porque han pasado un tiempo con esas personas, o porque se han mudado al lugar donde esa persona o comunidad vive. Esa es una empatía falsa, un voyeurismo legitimado: *“yo legitimo mi presencia solamente por querer ver, por querer grabar, por querer registrar, porque claro, soy parte, supuestamente”*. Pero yo siento que a mí me gusta más ver las tensiones que hay en esos encuentros, en estos espacios, en esas intersecciones, porque finalmente son relaciones intersubjetivas las que se están dando en esos procesos de creación con pueblos indígenas. Es bacán cuando ves que surgió algo natural. Cuando se ve que no fue natural, que nos vende naturalidad, *“yo llegué, tomé chicha con la persona, yo intenté una interacción, fui padrino, fui madrina de tal persona”*, y muy bien, porque todos somos seres gregarios. A mí me puede caer bien una persona, pero no porque me caiga bien y por hacerle padrino o madrina de alguien, eso significa que voy a poder contar si historia de la manera que yo quiera. Todos tienen derecho a contar las historias, pero evidenciar esos encuentros creo que es necesario, muy importante.

Un poco retomando tu trabajo de investigación, ¿por qué crees que hasta el día de hoy se habla de Túpac Amaru II?

Bueno, creemos que se despertó la memoria de Túpac Amaru por Velasco, en la década del 70. Pero no es tanto así, ya en el Cusco, en la primera mitad del siglo pasado, había acciones que podemos registrar, como en medios de comunicación o revistas de esa época de ciertas élites en Cusco. Incluso, había un alcalde que se hacía llamar Túpac Amaru, y que tenía como todo un movimiento de recuperación de su figura. Porque, además, una de las cuestiones del indigenismo, de la década del 20 del siglo pasado, es que estaba buscando un símbolo nacional, y ese símbolo nacional querían que sea como la síntesis de la cultura indígena, el hombre andino; querían un hombre andino que fuera poderoso, que tenga ciertos rasgos, que inviten al elogio. Ahí es donde Túpac Amaru calzaba perfectamente. Y como era padre, perfecto, ya tenía todo el combo ideal. Hay revistas de las décadas del 20, 30 y 40 donde se está buscando erigir a Túpac Amaru como una figura nacional. Y eso, muchas veces, como siempre, se vincula con lo artístico, con la creatividad. Por ello salen poemas, se componen canciones. Hasta donde tengo entendido, es este periodista Ruiz Caro, que luego trabaja con Velasco, quien, dicen, le da como la idea de utilizar la imagen de Túpac Amaru. Y es que, a partir de ahí, hay como esta fervorosidad que describe Raúl Asensio acerca de Túpac Amaru. Asensio dice que en la década del 70, a partir del gobierno de Velasco, se crean y se hacen alrededor de 100 estatuas o bustos de

Túpac Amaru en las zonas sur del Cusco, un montón. La feligresía de Túpac Amaru ha ido desde el Pop Achorado de Ruiz Durán, hasta imágenes negativas, como el Movimiento Revolucionario de Túpac Amaru, el MRTA. Hay diferentes formas de lectura de la imagen de Túpac Amaru. En los 80's y 90's, el artista Javi Vargas crea una versión transexual de Túpac Amaru, la Tupi. Incluso hacía eventos en Villa El Salvador en los que la policía lo intervenía por transgredir un símbolo nacional. Esto sucede porque Túpac Amaru tiene varios componentes que hacen que diferentes poblaciones se apropien de él, o diferentes grupos de personas. Yo he encontrado, incluso, a gente de derecha, pero derecha neoliberal, que reclama a Túpac Amaru como el primer emprendedor peruano. Hay una cuenta en Twitter que hace un discurso sobre eso, dice que él era un emprendedor, un empresario, porque tenía sus mulas, era arriero, y él transportaba productos, como la coca, desde Cusco hasta Argentina. Lo ven como una imagen del capitalismo que se reveló porque quería luchar contra los aranceles, porque estaba viendo esta estatización del virreinato. Como ven, lo rico de Túpac Amaru es su amplia resemantización y apropiación.

Yo creo que en este país hay una gran ausencia de un padre (...), siempre se está buscando, padre y madre ahora (...) una imagen, como nación, de alguien que tenga todas las cualidades viriles y todas las cualidades paternas para guiarnos.

¿Sientes que responde la figura de Túpac Amaru a alguna necesidad actual?

Yo acabo de acordar una frase que puede que tener sentido [con respecto a esta pregunta], que es una frase de Roberto Ángeles, sobre el teatro, que dice que en el teatro peruano se manifiesta la gran ausencia del padre. Yo creo que en este país hay



Figura 4. Estatua de Túpac Amaru II (Fotografía facilitada por Miguel Ángel Farfán).

una gran ausencia de un padre. Entonces, siempre se está buscando, padre y madre ahora, esta imagen que tenemos, una imagen, como nación, de alguien que tenga todas las cualidades viriles y todas las cualidades paternas para guiarnos. Entonces, Túpac Amaru encaja perfectamente en eso.

Claro. Y retomando un poco la idea del performance, ¿tú sientes que el arte de alguna manera atraviesa el cuerpo para construir memoria? ¿Y cómo sería?

Sí, claro. Yo creo que hay varios trabajos, investigaciones o creaciones que hacen eso. Creo que la memoria, como es tan plástica y como puede tener diferentes soportes o texturas, permite que también haya otro tipo de lenguajes: lo sensorial, lo poético, lo visual. Y creo que lo corporal del cuerpo también. Desde la década de los 60's, 70's, con [Richard] Schechner, junto a [Victor] Turner dice: "*Todas las culturas han tenido la necesidad de contar su pasado por medio del cuerpo*". Pero él va hacia los griegos y habla del teatro clásico. Y ya mirando a sociedades como las nuestras, también ha habido esta lectura. De hecho, esto lo dice Antoinette Molinié. Ella cuestiona la idea de que pensemos que las sociedades andinas son solamente orales, y más bien sostenía que son performáticas. Es decir, no solamente han transferido conocimientos, ideas, historias por medio de la oralidad, sino también por medio del cuerpo, básicamente por lo ritual. Entonces, sí, o sea, claro, ahora pensando en como una cuestión más contemporánea, más moderna, sí, el cuerpo te permite eso, transferir significados.

Por ejemplo, lo que les decía hace un rato de la warak'a. O formas de maniobrar ciertos instrumentos o el trabajo con la tierra. Antes, mi abuela hacía el aporcado de la tierra con las manos. Entonces ahí tienes ya una forma de utilizar el cuerpo que tiene un conocimiento, o sea, si yo te digo ahora ya, aporca la tierra, tú me dirás "*ya, pero, ¿cómo pongo la mano? ¿Hacia dónde levanto? ¿Hacia la derecha, hacia la izquierda? ¿Jalo la tierra de frente?*". Esas son cuestiones que obviamente tú ves, pero que también, luego, tú las sumas con el cuerpo.

¿Cómo crees que deberíamos imaginarnos el proceso de recuperación y reivindicación de la memoria colectiva, considerando el contexto sociopolítico actual, para que sea satisfactorio, de alguna manera?

Creo que las formas de mirar el pasado, es como los tránsitos que tú haces para poder ser, donde estás constituido por una serie de pasados. Ahora hay nuevas tecnologías, si es que no se utilizan esas herramientas, es posible que todo quede desfasado, en el sentido de que

Necesitamos nuevos lenguajes que puedan disputar la cantidad abrumadora de información y de contenido que hay. Si no las utilizamos o creamos, vamos a tener generaciones que piensan que el Perú se ha inventado hace 20 años. Se me ocurre un ejemplo de un fotógrafo cajamarquino llamado Gabriel Tejada. Él tiene una

investigación y una serie de trabajos creativos sobre Atahualpa. Hizo desde tomar fotos a personas que consideraran que se parecían a Atahualpa hasta pedirles testimonios, luego hacer instalaciones en las estatuas de las calles, vestir con elementos incaicos a personas, hasta cierta simbología como la Inca Kola y la mascapaycha. Una cosa que me parece interesante que hizo él hace poco es, a partir de una base de datos grande que

él recopiló de testimonios de gente a la que le preguntaba cómo era Atahualpa, es que utiliza inteligencia artificial para llevar todas esas características y poder hacer una representación generativa del inca. Allí se está generando una nueva lectura del pasado que se pone en diálogo con nuevos dispositivos y lenguajes tecnológicos. Creo que esa es una forma de recuperar formas tradicionales de poder contar el pasado. Podemos pensar en la textilería, la iconografía. Hay todavía mucho por hacer.

Para cerrar, ¿alguna idea que tú quieras complementar a todo lo que te hemos preguntado o a lo que hemos conversado?

A mí me comenzó a interesar el tema de la memoria porque yo siento que en mi caso hay como bastantes silencios en mi pasado personal y colectivo-familiar. Hay silencios, bastantes huecos también. Siento que eso hace que ya más adelante yo diga *“bueno, hay que ver esto no solamente con un sentido individual, sino también más abierto y con otras personas más, con otros conceptos más”*. Donde terminé de convencerme, es cuando leí una frase de Walter Benjamin, que es este texto que viene dentro de lecciones de historia, hay una parte donde dice *“encender en el pasado la chispa de la esperanza”*. Él está hablando de un momento que se parece mucho al que estamos viviendo ahora, un contexto de fascismo, con bastante oscuridad acerca de lo que podría pasar en el futuro, con bastantes restricciones. Y él [Walter Benjamin] dice que la esperanza

Y él [Walter Benjamin] dice que la esperanza está en el pasado. Es como leer este pasado que nos ha obligado también a este presente, y encontrar ahí en ese pasado, quizás chispas donde podamos encender algo y donde a partir de eso podamos ir hacia adelante.

El futuro parece horrible, el futuro parece completamente oscuro, pero quizás hay una chispa en el pasado para que haya un mínimo de esperanza, si no con qué vivimos.

está en el pasado. Es como leer este pasado que nos ha obligado también a este presente, y encontrar ahí en ese pasado, quizás chispas donde podamos encender algo y donde a partir de eso podamos ir hacia adelante. Eso es lo que siento, no solamente como una cuestión académica, sino como una cuestión personal, porque eso ya luego también lo he aprendido hablando con mi abuela, por ejemplo, viendo fotos de ella y entendiendo cosas que pasaron antes, o sea, digo *“ah tiene sentido esto”*. Entonces creo que es eso, el futuro parece horrible, el futuro parece completamente oscuro, pero quizás hay una chispa en el pasado para que haya un mínimo de esperanza, si no con qué vivimos.