

**Heroica nación: las imágenes de Túpac Amaru II y Miguel Grau en textos escolares<sup>1</sup>.**

En este artículo analizo las imágenes de dos héroes nacionales peruanos, Miguel Grau y Túpac Amaru II, en textos escolares de historia producidos entre 1970 y el 2005<sup>2</sup>. Desde la antropología visual, me pregunto por la relación entre el campo escolar, los proyectos nacionales y la construcción de la nación. Ello a través del análisis comparativo de las imágenes de los héroes en cuestión; el cual incluye entrevistas a docentes de Educación Básica Regular a cargo de las áreas de educación cívica y de ciencias sociales, así como entrevistas a actores del mundo editorial de textos escolares. Incluyo también mi propia experiencia laboral en este rubro.

**Palabras Clave:** Heroes, Nación, Proyectos nacionales.

**Autor:**

**José Luís Rosales**

Profesor Contratado – Departamento Académico de Ciencias Sociales- Sección Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú.

**e-mail:** [jrosales@pucp.pe](mailto:jrosales@pucp.pe)

**Recibido:** 16 de Enero 2016 **Aceptado:** 4 de Junio 2016

**Heroic nation: Images of Tupac Amaru II and Miguel Grau in textbooks.**

This article will analyze the images of two Peruvian national heroes, Miguel Grau and Tupac Amaru II, within history textbooks produced between 1969 and 2010. Based on a visual anthropological approach, I will discuss the relationship between the scholar field, the national projects and the construction of the nation. This will be done through comparative analysis of the images of both heroes; which will include interviews with school teachers of Regular Basic Education in charge of the areas of civic education and social sciences, as well as interviews with players in the textbook publishing business. The article will also include my extensive work experience in this field.

**Keywords:** Heroes, Nation, National Projects.

**Author:**

**José Luís Rosales**

Profesor Contratado – Departamento Académico de Ciencias Sociales- Sección Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú.

**e-mail:** [jrosales@pucp.pe](mailto:jrosales@pucp.pe)

**Received:** January 16th, 2016 **Accepted:** June 4th, 2016

### Introducción: Nuestros héroes

Hace algunos años ya, en un artículo sobre la figura de Andrés A. Cáceres, Iván Millones (2006) resaltó la actualidad y ubicuidad de los héroes nacionales en la vida cotidiana de los peruanos. Así, por ejemplo, señaló el autor, el movimiento etnocacerista, cuna política del actual presidente del país, Ollanta Humala Tasso, se inspira en las acciones de Andrés Avelino Cáceres, héroe de la Guerra con Chile. En esta línea, tenemos también que, hasta la actualidad, la imagen de Miguel Grau representa a nuestra Marina de Guerra. Asimismo, este héroe es recordado en diferentes soportes, en relación también con la Guerra del Pacífico. Por su lado, Túpac Amaru II fue ícono del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas hacia la década de 1970. El nombre y la imagen de este héroe fueron también utilizados por uno de los grupos terroristas que desplegó una guerra contra el Estado durante la década de 1980: el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA).

En consonancia, durante parte del siglo XIX y todo el siglo XX, los héroes nacionales han sido promovidos por el Estado peruano como encarnaciones de la nación. En esta tarea, la escuela pública ha jugado un papel central. Ello a través de materias como la educación cívica y la historia.

Actualmente, las imágenes de los héroes circulan en distintos campos con los que la educación nacional convive (el artístico, el político, el militar, el de la organización social). Así aparecen en billetes, afiches, láminas, películas, banderas, cuadros, caricaturas.

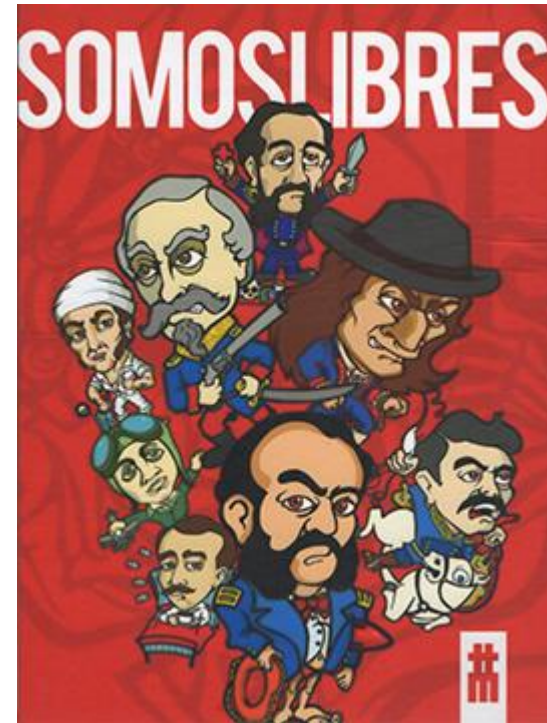


Imagen Nº 1. *Somos libres*. Hermanos Morgue (2012).

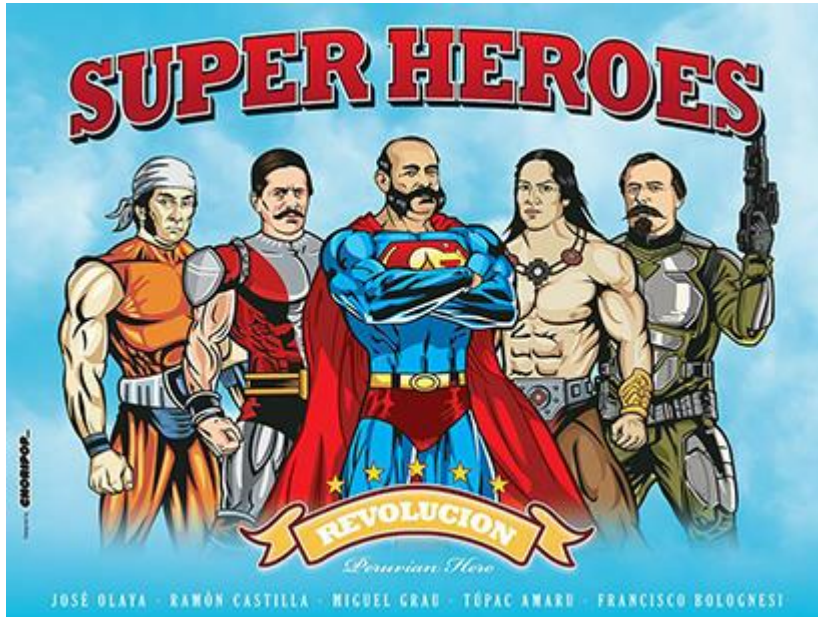


Imagen N° 2. *Peruvian hero*. En <http://www.choripop.com> (diciembre de 2012).

A pesar de la predicha o deseada crisis del Estado – nación (o de la nación y del Estado detrás de ella)<sup>3</sup>, lejos de desaparecer de circulación a inicios del siglo XXI, las imágenes de los héroes nacionales siguen siendo reproducidas y reinventadas. A continuación dos imágenes sobre nuestros héroes, desarrolladas hacia el 2010 por artistas y diseñadores contemporáneos (ver Imágenes N° 1 y N° 2).

Dos héroes del panteón nacional peruano concentran la atención de este texto: Túpac Amaru II y Miguel Grau. Ambos representan a dos propuestas de nación que han estado históricamente en tensión: la andina-serrana y la criolla-costeña (Portocarrero 2012, 2015), respectivamente. Por ello, las imágenes de ambos héroes se vinculan con diferentes valores y horizontes nacionales, los que tienen diferentes grados de legitimidad en el imaginario capitalino peruano, desde el cual se producen las imágenes oficiales del país y de la nación.

En relación con ello, tomo como ruta de análisis la propuesta de Cecilia Méndez que Túpac Amaru II es un héroe proscrito (2012)<sup>4</sup>. Busco entonces comparar el imaginario sobre Túpac Amaru II con el imaginario sobre uno de los héroes oficiales por excelencia: Miguel Grau. Con ello, espero indagar en una de las tensiones fundantes de la nación peruana<sup>5</sup>.

Regresemos por un momento a las imágenes anteriores. Las jerarquías en el grupo de héroes que se muestra son claras. Grau a la cabeza, reinventado como *Bay watch* (Imagen N° 1) o *Superman* (Imagen N° 2).

Grau siempre mira al observador. Por su lado, Túpac Amaru II se ubica a la izquierda de aquel. En la imagen N° 1 resaltan su seño fruncido y la mirada esquiva, no dirigida a quien mira a los héroes. El mismo personaje en la imagen N° 2 aparece con el torso desnudo. Lleva en el pecho una medalla en forma de *chakana*, símbolo muy asociado a lo andino en la actualidad (Tanta, 2012). En esta imagen, la media cola y los labios carnosos y rosáceos, lo distinguen de los otros héroes. Nos preguntamos si esto no le da un toque femenino, a la imagen del héroe nacional, siguiendo idea de que la feminización de lo indígena fue como esencial en el proceso de colonización en los América (Ochoa, 2014).

Ahora bien, las diferencias entre estos héroes coexisten con semejanzas. Primera: los hombres como Miguel Grau y Túpac Amaru II, copan los altares nacionales. Las encarnaciones de la nación peruana son viriles, salvo honrosas excepciones como María Parado de Bellido, Micaela Bastidas o Manuela Zubiaga de Gamarra (la segunda y la tercera esposas de, con menor o mayor énfasis). Segundo: en museos, plazas y libros, hombres religiosos, guerreros y militares. Frente a ello, una aproximación a las imágenes desde un enfoque de género es indispensable.

A partir de estas dos constataciones: la centralidad de estos héroes en el imaginario y su relación con dos aspectos fundantes de la nación peruana que estos héroes condensan (la tensión criollo – andina, y el carácter masculino de sus representaciones), nos acercamos a sus imágenes a través de la idea de arquetipos culturales en los que, en este caso, convergen heroicidad, cultura-etnicidad y masculinidad.

Para el estudio que sustenta este texto se ha utilizado una propuesta metodológica que combina aportes de distintas disciplinas y perspectivas. Desde la antropología visual, nos concentramos en el estudio de la comunicación visual. Se trata de analizar “los mundos visibles y gráficos como procesos sociales, en donde los objetos y las acciones son producidos con la intención de comunicar algo a alguien” (Ruby, 2009: 23). Esta disciplina tiene como objeto todas las producciones culturales desarrolladas para ser vistas (esto incluye desde el manejo del cuerpo hasta la producción de imágenes) y parte del supuesto que la cultura se expresa en símbolos visibles (Ruby, 2009: 23). A partir de ello se espera que el antropólogo visual maneje herramientas que le permitan registrar, analizar y presentar estos símbolos.

Adicionalmente, una aproximación antropológica al imaginario supone el paso por los sujetos, quienes lo producen, recrean. Entonces, no se trata solo de descifrar o comprender lo imaginario sino los procesos de producción, distribución y consumo que subyacen en él. Apadurai (1986) se refiere a esto como el trabajo de la imaginación. En esta línea, el estudio se inscribe en una perspectiva etnográfica, entendida de dos formas: como el estudio de la cultura y como un enfoque que enfatiza en la perspectiva del actor (Guber 2005). Entonces, si bien se trata de un estudio de objetos culturales, busco contextualizarlos e identificar los usos y significados que adquieren en el contexto particular de esta investigación<sup>6</sup>.

El estudio es también de tipo cualitativo<sup>7</sup>. Se aproxima al significado de las imágenes de dos héroes nacionales arquetípicos articulando al proceso etnográfico uno hermenéutico.

En esta dirección, he seguido un proceso inductivo. He rastreado indicios; una huella identificada en diferentes niveles y espacios sociales: galerías, escuelas, plazas, cine, redes sociales, revistas, entre otros. Adicionalmente, he asumido una perspectiva holística. Más allá de los mismos textos escolares y las miradas de distintos actores vinculados con ellos, he buscado dialogar con los variopintos niveles y espacios ya indicados. Finalmente, he perseguido el difícil equilibrio entre la flexibilidad y la sistematicidad, uno de los retos principales de este tipo de apuestas metodológicas.

El análisis de las imágenes añade a la aproximación antropológica una formal, que se nutre de dos disciplinas: la historia del arte y la semiótica. Por un lado, utilizo la perspectiva comparativa sostenida en el tiempo. Con esta opción busco identificar cambios entre las representaciones de los héroes y sus acciones, evidenciando las particularidades de sus imágenes así como sus ejes de variación.

Desde la semiótica, la propuesta consiste en identificar el mensaje visual (Joly, 2003) de las imágenes, analizándolas en dos niveles: el narrativo, que se refiere a la historia contada (lo que incluye a personajes y acciones); y el semántico, que se refiere a los elementos del mundo que aparecen, así como sus significados en el tiempo y las valoraciones que soportan. A esta propuesta se suma el análisis de los textos que acompañan las imágenes. Para ello he recurrido al análisis de contenido (Bardin, 1986)<sup>8</sup>.

En relación con los textos elegidos, opté por aquellos aprobados por el Estado, teniendo un carácter oficial. Incluso, en el caso de Editorial Norma, se trata del único texto permitido para los estudiantes de escuelas públicas de tres grados del nivel secundario. Finalmente, busqué explorar textos distintos a los ya analizados por otros autores en relación con la idea de nación, tales como Portocarrero y Oliart (1989) y Vom Hau (2009)<sup>9</sup>.

Adicionalmente a los textos, considero en el análisis otros materiales escolares, como las láminas Huascarán. Para ello me sirvo del trabajo reciente de Guerrero (2012) y de las pinturas de Etna Velarde, artista cuya producción abastece al Centro de Altos Estudios Militares, institución que alberga una importante colección de imágenes de héroes nacionales que circulan en textos, publicaciones y exposiciones oficiales, incluidos libros escolares como los analizados.

Si entendemos a los estudiantes escolares como los consumidores finales de las imágenes en cuestión, en el caso de los docentes, se trata de una suerte de usuarios/productores. En el horizonte de acercarme al significado que dan a las imágenes de los héroes, las entrevistas se desarrollaron con los libros en mano. Las representaciones de los héroes iban siendo comentadas en el marco de una guía de entrevista. Los siete docentes que participaron en las entrevistas pertenecen a dos Instituciones Educativas de Lima-Norte. La N° 3052 *El Técnico*, ubicada en el Distrito de Independencia; y la N° 2089 *Micaela Bastidas*, ubicada en el distrito de Los Olivos. En ambos casos, se trata de instituciones polidocentes y mixtas en las que se imparte educación primaria y secundaria.

Los entrevistados son varones y mujeres cuyas edades oscilan entre los 30 y 50 años. Los entrevistados tienen a su cargo actualmente los cursos de Personal Social e Historia, Geografía y Economía, correspondientes a los niveles de primaria y secundaria. El grupo se construyó a través de la técnica de la bola de nieve.

### **Héroes Nacionales**

El personaje del héroe es una construcción cultural que está presente en todos los grupos humanos. Señala Casalino que:

*“(…) es común a la formación de las sociedades y uno de los sustentos culturales de todas ellas. Cada hito sobresaliente del devenir de las sociedades está asociado a determinados personajes de la propia comunidad que cumplen la función de ancestro y contribuyen a fortalecer y lograr la cohesión entre ellos”* (Casalino, 2008: 30).

Se trata pues de una figura universal, que cumple una función central en la vida de las comunidades. La figura del héroe representa “valores, tradición y principios de cada sociedad” a la vez que “va construyendo identidades respecto a los suyos” (Casalino, 2008: 30).

Por su importancia, este tipo de personaje ha sido estudiado desde distintas disciplinas. Desde la historia, son muy referidos los trabajos de Thomas Carlyle (2000), historiador británico que propuso que las vidas de estos personajes hacen de la historia.

Se trata de una tradición que, según Casalino,

*“(…) pone énfasis en la necesidad del gran hombre que sirve de guía para los comunes, esta perspectiva surge durante el periodo romántico — segunda mitad del siglo XIX— donde se busca encontrar un “motor” o agente impulsor de los valores sociales y políticos que encarna la nación”* (2008: 30).

Desde la misma disciplina, Jaques Le Goff se aproxima a los héroes desde la noción de imaginario, el cual más bien, “desborda el territorio de la representación y es arrastrado más allá por la fantasía en el sentido estricto de la palabra. Lo imaginario construye y nutre leyendas y mitos. Puede definirse como el sistema de sueños de una sociedad, de una visualización que transforma lo real en visiones apasionadas de la mente” (2010: 15). Desde esta perspectiva, identifica ciertas particularidades del héroe cuyo origen ubica, a diferencia de Casalino, en la edad media. No obstante, para este autor el romanticismo<sup>10</sup> es también un momento central en el que esta imagen aparece de nuevo luego de su retroceso durante el renacimiento. Añade que, en la actualidad, los héroes se han revitalizado a través del cómic y el cine.

Para el mismo autor, el héroe ha pasado por un progresivo proceso de humanización y vulgarización. Ha dejado de ser un dios o un semidiós para convertirse en humano notable (un rey, un príncipe). Más adelante, el héroe será una persona común que destaca por sus acciones y no por su lugar o condición de origen. En esta línea, Casalino señala una diferencia importante entre el héroe tradicional y el moderno.

*“Al héroe tradicional le corresponde una sociedad jerarquizada, estamental y organizada en cuerpos sociales; mientras que el héroe moderno surge a partir de la individualización y la construcción de ciudadanía. En ese sentido, deja de estar asociado exclusivamente a su pertenencia a la élite, pues al haberse transferido la soberanía al pueblo, cualquier ciudadano virtuoso tiene la posibilidad de ser reconocido por su sociedad, si es que ha logrado realizar un acto destacado que lo vincule directamente a los principios y valores —muchas veces olvidados por la rutina— del mundo moderno”*(2008: 31).

Desde el psicoanálisis, es clásico el estudio de Campbell (2008) en el que se destaca la función del mito y la del héroe en la construcción social de la subjetividad. Para Campbell, siguiendo a Jung, el mito y el héroe aparecen relacionados con los ritos de pasaje. A partir de ello, podemos entender la aparición de los héroes en rituales importantes que recrean, no solo hitos en la vida individual sino de nuestra vida como comunidad. Así, los héroes son centrales cuando se celebra el nacimiento de la nación y los momentos álgidos en que esta ha sido puesta en riesgo. Ahora bien, estas dos dimensiones no están separadas. Regularmente, fundar y defender la nación es un mandato adulto. Por ello también la excepcionalidad de las referencias a niños / niñas y su papel en los hitos de la historia nacional.

En esta línea, el héroe representa el paso que todos debemos realizar desde el espacio de protección familiar, a la adultez. Por ello,

*“la primera misión del héroe es retirarse de la escena del mundo de los efectos secundarios, a aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades, y allí aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada paso particular (osea, presentar combate a los demonios infantiles de cada cultura local) y llegar a la experiencia de la asimilación no distorsionada de las que C. Jung ha denominado ‘imágenes arquetípicas’* (Campbell, 2008: 24).

El paso a la adultez supone la incorporación de los mandatos culturales. En el caso de los héroes nacionales, se trata de convertirse a la vez, en adulto, ciudadano, varón. Aquí es importante el concepto de arquetipo, que Campbell vincula con el héroe. Se trata de *“formas o imágenes de naturaleza colectiva que toman lugar en toda la tierra, que constituyen el mito y que al mismo tiempo son productos autóctonos e individuales de origen inconsciente”*(2008: 24). Frente a la propuesta de Campbell, no buscamos identificar arquetipos universales, sino más bien, arquetipos de naturaleza colectiva en un nivel nacional.

Otra aproximación importante al análisis de los héroes ha sido desarrollada desde la literatura. Mayer (2007) propone que el héroe es el motor de toda narración. Es el personaje que genera y desarrolla la acción sobre la que se concentra todo relato. A partir de esta idea, reconoce distintos modelos de héroe moderno según el tipo de acción que realizan<sup>11</sup>. Mayer coincide con Casalino y Le Goff e indica que una de las transformaciones más importantes de la figura del héroe en occidente se desarrolla cuando esta es asequible a todo ser humano. Indica que:

*“la moderna reinención del héroe convencional en la totalidad de sus formas —el héroe trágico, el héroe santo, y el héroe sobrenatural— parece sugerir que los héroes, todos ellos, son ubicuos. Y, quizás sea esta, precisamente, la virtud del héroe común. Porque no existe nada en él que el lector medio no pueda encontrar, también, en sí mismo. Los héroes comunes son accesibles y hablan a favor del individuo democratizado, cuyos derechos son legalmente inalienables”* (Mayer, 2007: 104).

Desde las ciencias sociales, en particular desde la sociología y la antropología estructural, Gil Calvo (2006) analiza la relación entre heroísmo y masculinidad en occidente.

Para este autor, la construcción y representación de la masculinidad consisten en la “mascarada masculina”. Esto es *“la cambiante sucesión de identidades retóricas y rituales, a la vez narrativas y melodramáticas, que se representan en público ante los demás”* (2006: 25). Para este autor, este juego de máscaras tendría una *“estructura triangular o tridimensional, que contraponen tres tipos de máscaras enfrentadas: héroes, patriarcas y monstruos”* (2006: 25).

La gesta del héroe consistiría en realizar una serie de acciones, pruebas socialmente significativas, que les permitan pasar del estado crudo (héroe) al cocido (patriarca), con el peligro de degenerar (podrirse) y transformarse en un monstruo. En palabras del autor:

*“Simplemente, utilizo aquí el triángulo como un esquema formal que permite representar gráficamente el tipo de relaciones de transformación y conflicto que se establece entre tres tipos ideales de masculinidad (entendido el concepto de tipo ideal en el sentido de Weber): el hombre inmaduro en vías de desarrollo (héroe en crudo); el hombre maduro normalizado, cumplido y logrado (cocido como patriarca); y el hombre maduro anormal, fallido o malogrado (podrido como un monstruo corrupto)”* (Gil Calvo, 2006: 109).

Aquí hay también una relación entre el héroe como personaje mítico o histórico y la experiencia de la vida de las personas de carne y hueso. Para este autor, la biografía de todo varón puede ser entendida como una prueba heroica. De ella:

*“sólo se puede salir con el dictamen de vencedor o de perdedor, de inocente o de culpable, que son las dos grandes máscaras recíprocamente excluyentes que tensan la masculinidad. El ganador es investido como digno de ostentar su máscara triunfal como legítima propiedad, a título de patrón o patriarca, mientras que el vencido queda públicamente desenmascarado como un perdedor o un monstruo indigno; un hombre echado a perder, estéril, fallido, fatal o maldito”* (2006: 26).

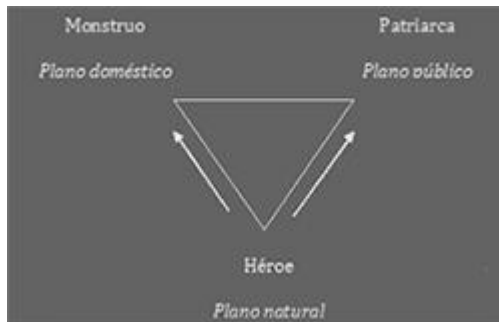
Ahora bien, al igual que Gil Calvo, no propongo aquí que las tres puntas del triángulo de la masculinidad sean exclusivas o excluyentes. Todos procesos de construcción de la masculinidad suponen transitar por los tres vértices.



No obstante, se asume que el trayecto de toda vida de varón debe terminar en la coronación del patriarca, quien provee (incluso a los nuevos héroes) y garantiza el orden. En este sentido, quedarse en la posición de héroe o de monstruo significa no haber concluido el proceso.

Desde esta perspectiva, recogemos los aportes de Fuller (1997) para quien, en Latinoamérica, la masculinidad se construye en tres planos: el natural, representado por la virilidad y vinculado con valores como la fortaleza, la potencia; el doméstico, representado a través de la hombría y vinculado con valores como la responsabilidad, el honor, y el ser proveedor; y el plano público del éxito, vinculado con el poder y las redes sociales. Superponiendo esta propuesta al triángulo de Gil Calvo, tendríamos el siguiente esquema:

Esquema N° 1: el triángulo de la masculinidad (analogía para el caso de Latinoamérica).



La consagración del héroe como tal se logra luego de superar “una serie de pruebas heroicas” (Gil Calvo, 2008: 145). Así, “(...) *en general todo héroe, para llegar a serlo, debe recorrer antes una auténtica carrera de obstáculos, cuya línea de salida es el compromiso que asumió al aceptar su nominación y cuya meta de llegada es su investidura como vencedor entre la ovación de los suyos*” (Gil Calvo, 2008: 145). El fin último de la gesta heroica es la transformación de la realidad.

En esta carrera el héroe no está solo. En primer lugar goza de “*una parafernalia de utilería fetichista, desde las espadas de acero (o de rayos láser) a los ordenadores portátiles de Matrix (Andy y Larry Wachowski, 1999), pasando por corazas, armaduras, carros de combate, pistolas, aviones o metralletas*” (Gil Calvo, 2008: 151). Adicionalmente, por contraposición a quienes el héroe enfrenta como parte de sus pruebas; están los hermanos o amigos, quienes ayudarán al héroe en su gesta. Así, “*pero si el héroe se identifica con el rival como su álter ego, porque se trata de unos de sus pares, mucho más se identifica todavía con sus amigos, que son sus hermanos de armas*” (Gil Calvo, 2008: 155).

Entiendo a los héroes nacionales como una versión particular de este tipo de personajes. Corresponden al tipo de héroe moderno. En ese sentido, todos los ciudadanos pueden llegar a ser un héroe nacional, por ello su construcción como modelos de conducta, valores.

Se trata también de personajes vinculados con la formación y el cuidado de la nación. En esta línea, son evocados ritualmente en relación con episodios considerados como hitos de su devenir histórico.



**Imagen Nº 3. Salinas (1979).**

Aquí toman importancia las acciones que realizan como parte de su gesta heroica, esto es las acciones que abonan a la construcción o permanencia de la nación. Finalmente, se trata de un personaje fundamental en la construcción de la masculinidad, que opera tanto en el plano simbólico como en el subjetivo.

#### **Túpac Amaru II: el héroe rebelde – revolucionario. *Los retratos***

No hay una imagen “fiel” de Túpac Amaru II. Aunque se sabe de la existencia de retratos, estos han desaparecido. Por ello, durante el gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, se desarrolló un concurso de arte para dar imagen al héroe representativo del proceso. En las cuatro imágenes que quedaron finalistas, se condensan varias de las características y tensiones que identificamos en los textos escolares (Lituma Agüero, 2011).

En los libros analizados, la imagen del Túpac Amaru II aparece en forma de retrato, en evidencias de la producción popular de imágenes y en secuencias construidas que dan cuenta de su gesta heroica.

Como retrato, resalta un juego de variaciones. (i) El fenotipo y (ii) la vestimenta y los accesorios que la acompañan. En un caso, estas variaciones se dan en dos ediciones del mismo texto. Esto sucede con el libro de Telmo Salinas García, desarrollado hacia la década de 1970.

Así, en la imagen N° 4 resaltan los rasgos andinos, nativos: nariz aguileña, cabello lacio, pómulos pronunciados. Luego, una camisa española con un detalle, un collar que remite a lo andino (p.e. en otras imágenes: la chakana, el poncho, una medalla con forma de sol).

El sombrero es un fuerte marcador de hispanidad. Controla o contiene el largo cabello del héroe que en la otra imagen aparece incluso adornado por una suerte de penacho.

El Túpac Amaru que usa sombrero tiene rasgos nativos o indígenas menos pronunciados. Nariz recta, pómulos salientes pero discretos, cabellera ondulada. La vestimenta y adornos también marcan la diferencia: saco y una camisa blanca con pliegues sin adorno alguno. Entonces en la segunda imagen se resalta su carácter mestizo-hispano. Frente a esta variación, algunos docentes entrevistados indicaron preferir la imagen del héroe sin sombrero porque se muestra a Túpac Amaru II “más peruano”.

*“Yo he notado el sombrero. Yo recuerdo una vez que me quedé mirando por el sombrero porque es sinónimo de, es de español. Ver a Túpac Amaru con sombrero que es un personaje luchó por la libertad no me parece. Me gusta más de esta manera es más original”* (docente mujer, secundaria, 45 años).

Indica una profesora también: *“Acá parece una persona pudiente, aristocrática, de poder y esta es más de pueblo, de la comunidad, más entre ellos”* (docente mujer, primaria, 35 años).



Imagen N° 4. Salinas (1979).



Imagen Nº 5. Editorial Norma (2005: 217).

Otro profesor señala: *“Hay que ver acá el maquillaje que hace en la fotografía, viene un Túpac Amaru que es más colonialista y en esta otra es mas indigenista y que sabemos nosotros que Túpac Amaru tiene sangre indígena. Se identifica más con la misma realidad que se está viviendo de aquellos años”* (docente varón, secundaria, 53 años).

Volviendo al retrato: en un tipo de representación, se incluye el cuerpo del héroe, que regularmente va de la mano con alguna referencia al contexto. En los textos de Editorial Norma, los más recientes, la representación de Túpac Amaru es en plano tres cuartos y de semi perfil. El héroe aparece vestido a usanza española, sin sombrero. Resaltan en el rostro los pómulos salientes y la mirada dirigida al horizonte en el marco de un ceño fruncido. Ahora bien, en esta imagen, Túpac Amaru II aparece con el puño izquierdo ajustado. La mano derecha tiene el dedo índice levantado. Parece a punto de dar una orden. La imagen representa una voluntad firme, construida sobre un deseo o una voluntad contenida. Detrás de Túpac Amaru II, hacia el fondo, la cordillera de los Andes. Este elemento es también muy frecuente en sus representaciones. La cadena de montañas lo sitúa y lo vincula a la tierra, el territorio, la naturaleza y a una región “natural” particular del Perú: la sierra o región andina. Regularmente, en este tipo de imágenes, el cielo aparece también con bastante movimiento, picado. Esta característica apunta más que a una voluntad o deseo, a una suerte de rabia contenida. Se trata entonces de una violencia en ciernes, el anuncio de la tempestad. La referencia al territorio es importante también para los docentes entrevistados: *“Túpac Amaru nos enseña a sentir nuestro patriotismo en este territorio”*(docente, varón, 53 años).

### *La gesta heroica*

La gesta del héroe se desarrolla desde un temperamento particular. Aquí un punto importante. Hemos señalado: Túpac Amaru II contiene su rabia. Ajusta los puños, frunce el ceño. Ahora bien, junto con esto, en el texto de Salinas García se le califica como impetuoso arriesgado y valiente. Hay una relación entre su físico (el anclaje de la naturaleza) y su carácter. *“Las versiones sobre su aspecto corporal lo describen como un personaje majestuoso, de regular estatura, grueso y bien proporcionado; de ojos negros, grandes y penetrantes; de nariz aguileña y mentón saliente, signo de tenacidad”*(Salinas, 1979: 24 ).

En los textos analizados, se enfatiza mucho en la continuidad del movimiento de Túpac Amaru con otros movimientos indígenas, campesinos, que van más allá de los movimientos en el futuro nacionales. La rebelión tiene proporciones regionales. En consonancia, un docente señala: *“Atahualpa había perdido y Túpac Amaru se enfrentaba a situaciones más complejas, no solo de América sino del Perú”* (docente varón, secundaria, 40 años). En términos de imágenes, esto aparece claramente en el texto de Pablo Macera. En él se recoge representaciones de arte popular sobre el héroe, que se pierde entre otros personajes que conforman la escena de sus hazañas. Se trata de dar cuenta de él a través de la producción de memoria popular.

Solo en los textos de Salinas García, en los que los héroes ocupan un mayor espacio, aparecen las secuencias de imágenes en las que se narra la gesta heroica de nuestros personajes.



**Imagen Nº 6. Macera (1990: 25).**

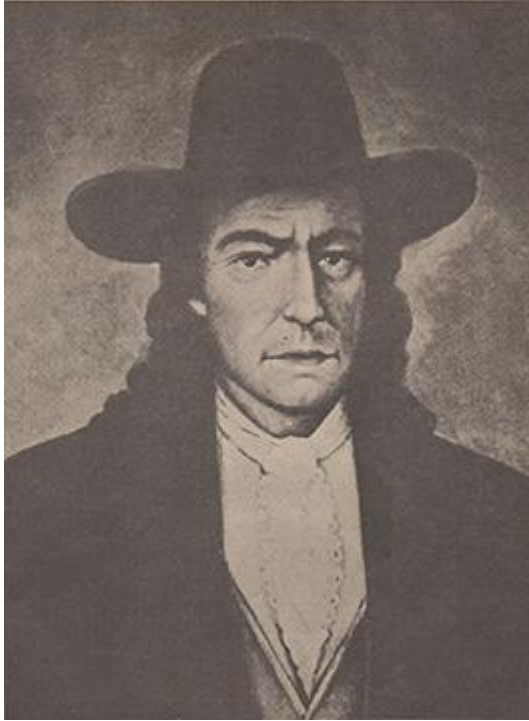


Imagen Nº 7. Salinas (1979: 25).

Esta forma de representar al héroe sigue en circulación en distintos soportes como afiches y láminas escolares, tales como las láminas escolares Huascarán (Guerrero, 2012).

La primera imagen de la secuencia corresponde al busto de Túpac Amaru II. Ocupa una página completa.

El personaje aparece vestido con una suerte de camisa blanca y un saco gris. La camisa tiene muchos pliegues y contraste de luz. No es lisa sino más bien abigarrada. Usa también sombrero negro. Tiene el cabello largo. Es de color negro y tiene ligeras ondas. Parece liso, bien peinado y controlado por el sombrero. Se trata entonces de una imagen que muestra una suerte de conflicto. Detrás de la ropa formal un gesto de tensión.

En la segunda imagen, en la que ya se narran acciones, Túpac Amaru aparece en primer plano mirando hacia seis personas que aparecen en segundo plano. El héroe empuña un arma de fuego que atraviesa la escena. Todos los otros son varones. Dos de ellos levantan un brazo ajustando el puño.

La vestimenta del grupo es occidental y andina. Se trataría entonces de campesinos. Las expresiones son tensas. Los tres personajes que aparecen además de Túpac Amaru tienen la boca abierta. En un tercer plano aparecen sombras negras. Seres humanos despersonalizados: muchedumbre o turba.



Hacia el fondo una casa con techo a dos aguas y madera, típicas de los andes, donde, a diferencia de la capital, llueve. Tres árboles largos se levantan hacia un cielo ondeado, violento.

En esta imagen Túpac Amaru II, entonces, empieza a desplegarse la rabia contenida en el busto. La siguiente imagen es mucho más violenta. El personaje lidera un grupo de gente muy grande, que se va difuminando en la medida en que se aproxima a unos cerros en cadena —la cordillera de los andes—, en los que se pierde. La humanidad de estos últimos está ensombrecida y desdibujada. La idea de Túpac Amaru II como un personaje que azuza a la población aparece en otras imágenes. Hay en ellas similitudes y diferencias. El rostro expresando rabia, la boca abierta, el brazo levantado portando un arma —ya sea una espada o un fusil—, son recurrentes. La transmisión de la ira se representa de diferentes maneras. La masa hecha sombras, los puños y las bocas abiertas, gritando. Rostros enrojecidos. Nuevamente, cuerpos con armas en alto.

Cecilia Méndez (2012) ha indicado que desde épocas muy cercanas a la revolución del héroe, las élites coloniales temen las acciones de Túpac Amaru II y todo aquello que puedan asociar con ellas. Para una docente, pensando en la actualidad del héroe: *“Yo creo que su lugar de referencia de Túpac Amaru sería el campo y estarían liderando algún grupo subversivo de la región andina”, “Puede ser que en esta edición el país estaba más convulsionado y el autor podría ser que quiso representarlo en diferentes formas”* (docente varón, secundaria, 40 años).



Imagen N° 8. Salinas (1979: 24).



Imagen Nº 10. Láminas Huascarán. Túpac Amaru II (fragmento).



Imagen Nº 9. Salinas (1979: 27).



La heroicidad de Túpac Amaru se relaciona estrechamente con su búsqueda y horizonte: la justicia social. En ese sentido, pelea en favor de los más vulnerables, los dominados. En las imágenes: campesinos de distinto tipo siguen al héroe. Algunos docentes destacan sus virtudes: la valentía y el arrojo. “Rebelarse contra la situación que vio en el momento y la unión familiar, eso sería” (docente varón, secundaria, 40 años). En esta línea, varios docentes resaltan su carácter de revolucionario:

*“[Túpac Amaru era] una persona que remeció el régimen colonial, es un peruano que reaccionó frente a la humillación frente al maltrato pero a la vez es el símbolo de este proceso de emancipación en nuestro país indudablemente para nosotros tenemos que tener en cuenta que si ese personaje hubiera logrado consolidar este proceso de emancipación tal vez otra hubiera sido la historia de nuestro país hoy en día hubiésemos estado hablando en otro contexto o con otros valores pero lastimosamente no logro consolidarse este proceso revolucionario pero lo más importante es que este personaje remeció el orden, el sistema político de ese entonces”* (docente, varón, grupo focal N°1).

Imagen final. El martirio. Textos y láminas escolares enfatizan mucho en la forma en que este héroe muere. Se le nombra como mártir. Una imagen muy recurrente, que cierra la secuencia es su descuartizamiento. “Túpac Amaru (...) es cogido y asesinado y si todos los peruanos tuviéramos esa capacidad, usted cree que estaríamos en estas mismas condiciones o hubiéramos cambiado” (docente varón, secundaria, 53 años). La muerte del héroe se constituye incluso en una imagen independiente de la secuencia.

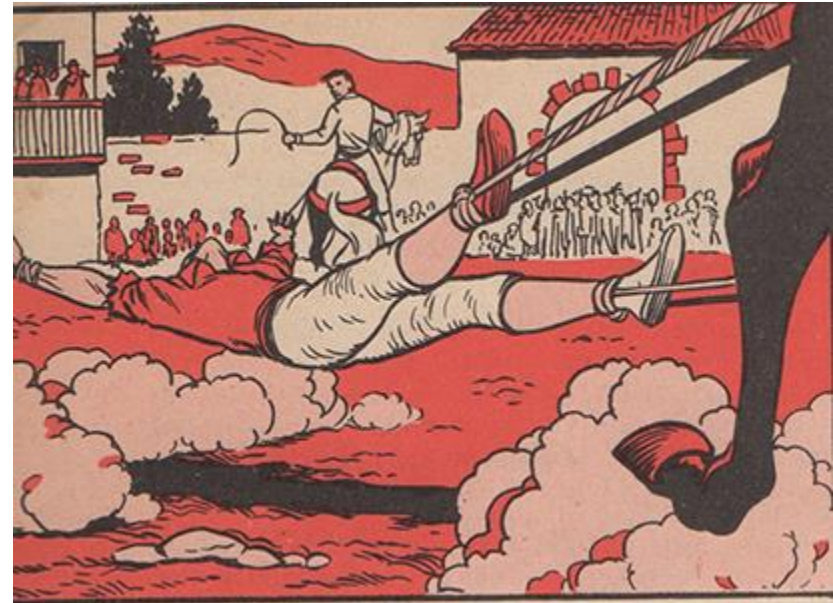


Imagen N° 11. Salinas (1979: 28).

Para algunos docentes es la imagen que le da sentido a la gesta de Túpac Amaru: “(...) a ellos [los estudiantes] lo que más les interesa que haya muerto descuartizado, hasta apretar los ojos pero nada más de repente porque es un personaje muy lejano, lo estudian como cualquier personaje de estudio”(docente mujer, secundaria, 45 años).

De esto tenemos dos lecturas posibles. En primer lugar el castigo. En segundo lugar, el martirio que precede a la resurrección<sup>12</sup>. Para una profesora sus estudiantes valoran más a Túpac Amaru II que a Grau porque: “Como la situación ha surgido, parece que lo hayan descuartizado, valoran más el sacrificio. Yo pienso que se identificarían más con Túpac Amaru”(docente mujer, primaria, 35 años).

En esta última imagen al centro y en primer plano Túpac Amaru II suspendido y tirado por cuerdas atadas a sus cuatro extremidades y dos caballos. El movimiento está indicado por nubes de polvo, que muestran el trabajo de los animales. El cuerpo del héroe aparece fornido y en tensión, se muestra entonces resistencia, fortaleza. No se ve el rostro ¿No hay sufrimiento? En el fondo nuevamente cadenas de montañas y casas con techo a dos aguas. Hacia el fondo, cerca a las construcciones, muchas personas sin rostro o rasgos característicos. Algunos sombreados de rojo. Llevan sombreros, algunos ponchos.

### *Los retratos*

A diferencia del caso de Túpac Amaru II, si existe registro original de Miguel Grau: fotografías<sup>13</sup>. En parte por ello su representación es bastante más estable. No obstante, debemos tomar en cuenta que este héroe nacional tiene detrás de sí a una institución oficial, que organiza, protege y sedimenta sus representaciones: la Marina de Guerra del Perú.

Si bien un tipo de imagen de Miguel Grau es la que se reproduce, existen muchas más. En una de las biografías del héroe, escrita por un marino e historiador (Ortiz, 2003), aparecen fotos del Grau en distintas edades y en distintas actitudes, incluso posando con uno de sus hijos. Todas forman parte del archivo del Instituto de Estudios Histórico – Marítimos del Perú.

La imagen Nº 12 es la más popular, según Babilonia (2010) la más conocida y reproducida del héroe. De modo contrario, la imagen Nº 13 no ha tenido éxito en términos de cantidad de reproducciones: Grau sonriente, en compañía de su primer hijo.

En los textos, Grau no aparece vinculado a un movimiento o gesta que lo precede o sucede. Pesa mucho como individuo. Resalta su carácter *sui generis*. El héroe es más bien quién dirige, encabeza, guía, renueva. Para algunos docentes entrevistados, lo que caracteriza a este héroe es su posición social.



Imagen Nº 12. Fotografía de Miguel Grau tomada en 1876 por el estudio argentino Loudet (Babilonia, 2010).



Imagen Nº 13. Grau con su primogénito, Enrique. Instituto de Estudios Histórico – Marítimos del Perú. En Ortiz (2003).

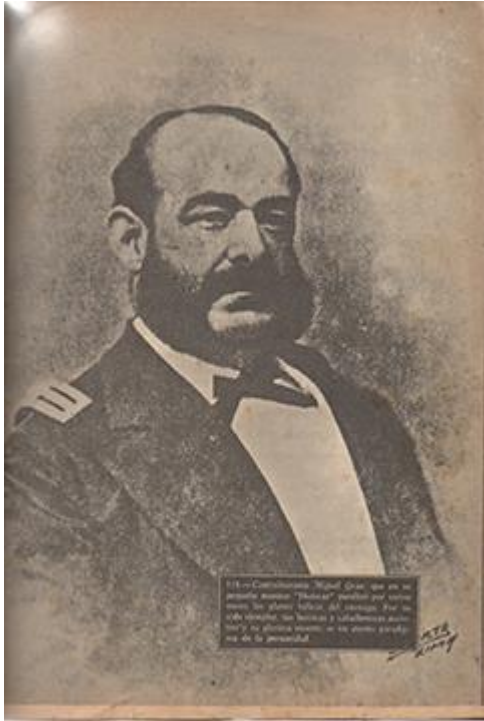


Imagen N° 14. Salinas (1973: 235).

Frente a Túpac Amaru II:

*“(...) yo lo veo más arriba a Miguel Grau y a Túpac Amaru más abajo, más aristocrático a Miguel Grau, más noble, con más elegancia para actuar. Parece que estuviera en otra posición económica, un estatus social más alto, tiene su lado noble y ha dejado salir su patriotismo, su deseo de luchar por el Perú pero es otro tipo de héroe y Túpac Amaru de otro estatus social, eso es como yo lo veo”* (docente mujer, secundaria, 45 años).

Al igual que en el caso de Túpac Amaru II, en los textos en los que las imágenes representan una narración, esta se inicia con un retrato del héroe. Se trata de fotografías. En los textos de Telmo Salinas aparece un busto que ocupa una página completa.

Los retratos que circulan lo muestran siempre pulcro. No han trascendido aquellos en donde resaltan el pelo ondulado o la barba crecida. En algunos casos, además del pelo alaciado, incluso la nariz aparece perfilada, los labios también más delgados. Lo que aparece en Túpac Amaru II como tensión, en Grau aparece de manera más afirmativa. Se le blanquea. Para Gonzalo Portocarrero, este proceso es similar al que se ha producido en relación con la imagen de Ricardo Palma<sup>14</sup>. En las láminas Huascarán, incluso, el rostro, es de color rosado, muy liso, parece de porcelana.

Encontramos en el retrato del héroe muchos elementos figurativos que ennoblecen al personaje. Grau está delante de un fondo oscuro que aparece iluminado por una suerte de aura que rodea al héroe.

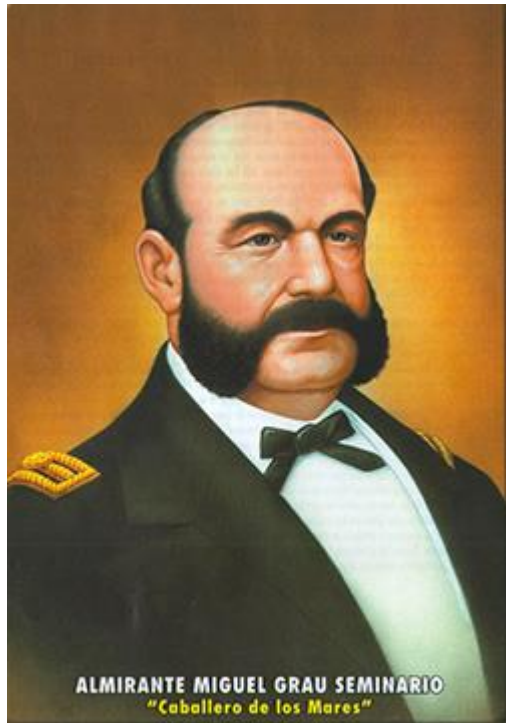


Imagen Nº 15. Miguel Grau. Láminas Huascarán. Serie Nuestros héroes 2012 (fragmento).



Imagen Nº 16. Etna Velarde. Miguel Grau Seminario. 2000. Óleo sobre tela 79.5 x 60 cm. Colección del Centro de Estudios Históricos Militares. Exposición "breve pintura de la historia".



El pelo y la barba están perfectamente cuidados y en su lugar. La mirada del héroe es adusta, calma. No se trata de la mirada fiera de un guerrero. Transmite paz. Es incluso amable. Se dirige también al horizonte. El gesto del personaje entonces está incólume, es perfecto.

El héroe aparece siempre controlado. El cuerpo siempre firme, a la vez relajado. Las imágenes de Grau no suelen expresar emociones. En este sentido, no es que no haya otras fotos, lo hemos señalado ya: existe, por ejemplo, una imagen del héroe sonriente con uno de sus hijos que ha circulado muy poco. Grau aparece vestido con un saco y corbata de lazo negros. Usa también una camisa blanca. Nuevamente, la camisa es lisa, tan lisa que no tiene botones, pliegues. Es un blanco radicalmente limpio. Lleva también sobre los hombros dos galones dorados con mucho relieve. Los galones son distinciones, indican jerarquía, un mérito que se resalta. Señala una docente que la representación hace alusión a *“un aristocrático de mucho porte, siempre con la cabeza erguida, muy elegante. La fotografía es típica de un aristocrático y las fotos con su esposa también (...)”* (docente, mujer, secundaria, 45 años).

Tenemos también retratos de nuestro héroe de cuerpo completo. En el caso de Norma la primera imagen está compuesta, hacia la izquierda una pintura del monitor Huáscar, en un mar picado, hundiéndose. La bandera del Perú aparece detrás de la torre de mando. Hacia la derecha una fotografía de Miguel Grau junto a tres marinos más. Se trata del matrimonio del héroe. Los otros marinos son sus testigos. Esta fotografía forma parte también del archivo del Centro de Estudios Histórico – Marítimos del Perú (Ortiz, 2003).

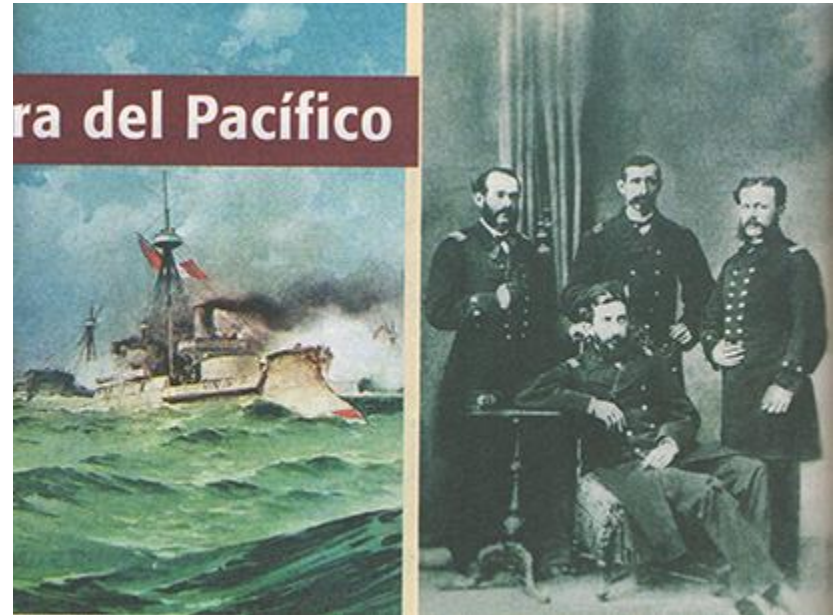


Imagen Nº 17. Editorial Norma (2005: 182).



Imagen N° 18. Salinas (1979: 240).

En la foto, destaca el uniforme. Es de gala, por lo que se muestra perfecto. Es una foto posada. Grau, aparece con pose napoleónica<sup>15</sup>. Los militares miran hacia el horizonte. Ahora bien, el uniforme es de la Marina, adscripción que se enfatiza con la imagen que la precede. Se trata del Huáscar.

#### *La gesta heroica*

Luego de la imagen del héroe, nuevamente sus acciones, hazañas. La relación Grau – el monitor Huáscar es estrecha en la imagen de Norma y aparece también en otros materiales escolares como los textos de Salinas García y las láminas Huascarán y otras. La imagen del héroe se intercambia con la del barco, que adquiere personalidad. Se produce un deslizamiento. Grau es el Monitor Huáscar, que no sangra, aunque, en algunas imágenes, parece tener voluntad. En la imagen de la derecha dice la leyenda: “*El ‘Huáscar’ avanzó y con su espolón hundió a la ‘Esmeralda’*” (Salinas García, 1979: 240). El héroe, personificado en el Monitor, se dirige a su inmolación.

Ya en batalla, el Huáscar no ataca, se defiende. El héroe, entonces, no toma la iniciativa en un acto bélico. Solo responde. En este sentido, Grau no suele ser representado en combate. No obstante encontramos una caricatura en uno de los textos escolares donde aparece este héroe dirigiendo a sus subalternos en el monitor. Es una imagen que resulta muy extraña dentro del archivo construido para este estudio.

Sus acciones son calificadas como caballerescas. Adicionalmente, caracterizan al héroe la audacia, el valor y la habilidad, desarrollada a partir de su cosmopolitismo. Es hombre de ciencia y cultura. Por su habilidad y audacia pone en jaque al ejército contra el que combate: *“Limpio y noble en la lucha, generoso con los vencidos”* (Salinas García, 1979: 235). En este punto, durante el combate, muestra su caballería. La escena del cuidado hacia Prat es repetida y recordada. Una profesora identifica algunos valores: honestidad, sencillez, patriotismo y añade: *“el apelativo de Caballero de los Mares y no lo dan los peruanos sin el enemigo”* (docente mujer, primaria, 35 años), *“los estudiantes no tanto conocen a Miguel Grau por la batalla de Arica sino porque devolvió a la esposa al enemigo que enfrenta., Muere [el enemigo] y devuelve todas las pertenencias casi como una disculpa a la esposa. Los chilenos lo reconocen por esa actitud”*(docente varón, secundaria, 40 años). Indica otro docente:

*“El tiene un gran don, un gran valor y que no lo vamos a tener y como cuenta la historia cuando se enfrenta a los chilenos y derriba sus embarcaciones y veía que se estaban ahogando, estaban heridos, él los levantaba, los curaba, les daba alimentación y los devolvía. Un chileno que haga algo como eso, no lo hacen. Esa es una esencia propia del don porque si nosotros nos vamos a la guerra y vemos que un chileno está herido no lo vamos a auxiliar, todo lo contrario”* (docente, secundaria, 53 años).

Finalmente, su derrota es gloriosa y nunca se muestra visualmente. La secuencia de imágenes siempre termina con el héroe o sus atributos —en este caso el Huáscar— reconstruidos.



Imagen Nº 19. Salinas (1979: 242).



Un monumento desde un contrapicado muestra el cielo despejado. El monitor reconstruido es pieza de museo. Luce, a diferencia de las representaciones del combate, liso, reparado, como si no hubiera participado en el combate. El monitor, al igual que Grau, no cambia a pesar de la guerra e incluso la derrota.

### **Conclusiones**

En este texto he analizado las imágenes de dos héroes nacionales: Túpac Amaru II y Miguel Grau. Estas imágenes son reproducidas de manera recurrente en distintos campos y soportes desde hace por lo menos medio siglo, tal como sucede con los textos escolares consignados en este estudio.

Como personajes, los héroes son una vía de acceso a las formas en las que las distintas sociedades se miran así mismas y se constituyen como comunidades. En esta línea, los héroes nacionales nos permiten acercarnos a la nación, entendida como un proyecto político desarrollado, entre otros actores por el Estado; en este caso, a través de la escuela pública.

Distintos héroes, con sus distintas características, pueden tener mayor o menor legitimidad en relación con el proyecto de nación que encarnan. Esto también incide en las formas en que las representaciones de distintos héroes pueden variar. Las imágenes de nuestros héroes, así como la nación, no son estáticas. Ellas varían en tiempos y soportes.

No obstante, es posible identificar también ejes de continuidad que he tratado de interpretar. Ello en diálogo con algunos actores importantes en su producción y significación, especialmente en docentes de escuelas públicas.

En líneas generales, nuestros héroes han perdido espacio en el currículo y en los textos escolares. No obstante las imágenes escolares de los héroes persisten, siguen en circulación a través de láminas, decoraciones, representaciones.

La imagen de Túpac Amaru es bastante más heterogénea que la de Miguel Grau. Sus variaciones tienen que ver más con la forma en la que se le representa que con su gesta heroica (las acciones que realiza en la representación). Resalta la tensión indio – mestizo.

Analizados como arquetipos culturales, nuestros héroes representan a: (1) el héroe rebelde - revolucionario y (2) el héroe caballero. En este sentido, los valores asociados con la imagen de Grau, condensados en la idea de caballeridad, tiene mucha legitimidad y consenso entre los actores que las producen; los valores asociados con Túpac Amaru II, vinculados con la rebeldía. Esto se traduce en las imágenes y en los momentos importantes de la vida de los héroes que son representados en ellas.

Hasta el momento, podemos dar cuenta de una tensión entre lo oficial (la imagen de Miguel Grau es sostenida, nadie la cuestiona) y los discursos de los docentes, quienes se identifican más con Túpac Amaru II.

Entonces, el conflicto por la representación de la nación es evidente. Se trata de dos modelos de héroe diferentes con diferentes grados de legitimidad desde el espacio oficial y desde actores muy importantes en su producción: los docentes de escuelas públicas.

Mientras Grau es construido como un héroe “oficial”, que actúa y acata órdenes desde su posición de marino y miembro de las Fuerzas Armadas; Túpac Amaru II es rebelde, ícono de transformación, transgresor. Túpac Amaru II sería ese héroe que va contra corriente, que propone. En el caso de Grau, no hay una escena clara de su gesta heroica; no es que no lllore, eso no se ve, no se construye.

La imagen de Grau responde a la necesidad de defender la consolidación de una República peruana naciente, frente a la invasión chilena. Túpac Amaru II, por el contrario, antecede el nacimiento del Perú como comunidad imaginada. Por ello, a futuro, su imagen será utilizada como símbolo de movimientos revolucionarios, se le asocia también con el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas.

## Notas

1. Este artículo se basa en mi Tesis de Maestría en Antropología Visual, sustentada en la Pontificia Universidad Católica del Perú en septiembre de 2014

2. Puntualmente, estudio tres series de textos desarrolladas en los últimos 50 años. Estas son: Historia del Perú, de Telmo Salinas García, producida hacia fines de la década de 1960 e inicios de la de 1970; Historia del Perú, de Pablo Macera (1990); y la serie Enfoques de Editorial Norma (2010).

3. Un debate interesante sobre este tema, desde la ética y la filosofía está planteado en Nussbaum (1996).

4. Para la historiadora, en distintos momentos de nuestra historia, la figura Túpac Amaru II ha oscilado entre la legitimidad y la ilegitimidad en el mundo oficial. Por el contrario, la imagen del héroe se ha arraigado fuertemente en el mundo popular.

5. En una entrevista, Charles Walker, autor de un libro recién publicado sobre la rebelión de Túpac Amaru II (2014), se refiere también a esta diferencia. Pregunta un entrevistador: “Los peruanos identifican muy bien a sus héroes: Miguel Grau, José Quiñones, entre otros. No obstante, salvo algunas opciones políticas de izquierda, la gran mayoría no coloca a Túpac Amaru II en el mismo lugar que los que te menciono. ¿Por qué?”. Walker responde: “Bueno, por un lado fue indígena-mestizo del Cusco y no de la costa (hay que recordar el gran poema de Antonio Cisneros, “*Túpac Amaru Relegado*”, que he traducido al inglés en el libro). Túpac Amaru fue también un revolucionario: usó la violencia y espantó a muchos. Pero creo que sí es un héroe para muchos, tanto en el Perú como el extranjero. En Argentina, por ejemplo, su rostro se asocia mucho con los movimientos progresistas y con otro ícono, el Che Guevara. En China, hay un busto. En el Cusco es muy venerado, pero no tan estudiado. El gobierno de Velasco fue muy importante en promover esa fascinación e iconografía (Diario el Comercio, 20 de mayo de 2014).

6. Esta propuesta es desarrollada por Ulfe (2011) para el caso de los retablos o San Marcos elaborados en Ayacucho, Perú.

7. Para una caracterización de los estudios cualitativos ver Taylor y Bogdan (1987), Flick (2004), Hernández Sampieri (2010), y Hennink et al. (2011).

8. Uno de los principios del análisis de contenido es la categorización. Se trata de “una clasificación de elementos constitutivos de un conjunto por diferenciación, tras la agrupación por género (analogía), a partir de criterios previamente establecidos” (Bardin, 1986: 90).

9. Este es el caso de los textos elaborados por Gustavo Pons Muzzo, que estuvieron vigentes desde 1940 hasta 1970, aproximadamente (Portocarrero y Oliart, 1989; Vom Hau, 2009).

10. Para Pratt (2010), el romanticismo es fundamental en los procesos de independencia americana y en la construcción de los proyectos de nación que acompañaron a la conformación de estos nuevos Estados hacia inicios del siglo XIX.

11. Se trata de: el héroe trágico, el héroe infausto, el héroe santo, el héroe épico y romántico, y el héroe sobrenatural y divino (Mayer, 2007).

12. Ver Flores Galindo (1993).

13. No se debe interpretar aquí que consideramos que la fotografía es una representación original y fiel a la realidad. En el caso de Túpac Amaru, se tiene referencias a retratos de la época, no obstante, estos se han perdido.

14. Conversación personal. Marzo de 2013.

15. Aquí es importante notar, siguiendo a Lurdes Hurtado (2006), que dentro de las Fuerzas Armadas, la Marina de Guerra es una institución de élite. Ello en relación con otras fuerzas armadas, como el ejército, arma más abierta a procesos de integración social como la cholificación.

## Bibliografía

Appadurai Arjun.

2001. **La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización.** Trilce. Montevideo.

Anderson, Benedict

1993. **Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.** Fondo de Cultura Económica. México D.F.

Babilonia, Renzo

2010 **Recuerdos de una guerra: fotografías, ilustraciones y correspondencia personal en torno a la Guerra del Pacífico.** Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos. Lima .

Bardin, Laurence.

1986. **Análisis de contenido.** Akal Universitaria. Madrid.

Campbell, Joseph

2013 [1959]. **El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito.** Fondo de Cultura Económica México . D.F.

Campos Guadamuz, Álvaro

2007. **Aprendiendo a ser hombres.** OSA. San José de Costa Rica

Carlyle, Thomas

2000 [1840]. **Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia.** Editorial Porrúa México D.F.

Casalino, Carlota

2008. **Los héroes patrios y la construcción del Estado – nación en el Perú. Siglos XIX y XX.** Tesis para optar el grado académico de Doctor en Ciencias Sociales, especialidad de Historia. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

Congreso de la República Del Perú

2013. **La legislación y los héroes nacionales.** En: [www.congreso.gob.pe](http://www.congreso.gob.pe). Sitio web visitado en marzo.

Flores Galindo, Alberto.

1993. **Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes.** Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo. México D.F.

Editorial Norma

2005. **Enfoques 3.** Editorial Norma. Lima

Fuller, Norma

1997. **Identidades masculinas: varones de clase media en el Perú.** Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Gil Calvo, Enrique

2006. **Máscaras masculinas. Héroes patriarcas y monstruos.** Anagrama. Barcelona.

Guber, Rosana

2005. **El salvaje metropolitano.** Paidós. Buenos Aires.

Guerrero, Ricardo

2012. **Desindianicemos el Perú. Fantasías en la construcción de la historia en las láminas Huascarán.** Tesis para optar el título de Magíster en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Hennink, Monique, Inge Hutter y Ajay Bailey

2011. **Qualitative research methods.** Sage. Londres.

Hernandez Sampieri, Roberto; Carlos Fernández – Collado y Pilar Baptista Lucio

2010. **Metodología de la investigación.** MCGRAW HILL. México D.F.

Hurtado, Lourdes

2006. **“Ejército cholificado. Reflexiones sobre la apertura del ejército peruano hacia los sectores populares”.** En *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. N 26. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales – Sede Académica de Ecuador. Quito. . Pp. 59-72.

Klarén, Peter

2008. **Nación y Sociedad en la historia del Perú.**: Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

Le Goff, Jacques

2010. **Héroes, maravillas y leyendas de la edad media**. Paidós. Madrid.

Lituma Agüero, Leopoldo

2011. **El verdadero rostro de Túpac Amaru (Perú, 1969 – 1975)**. Pakarina Ediciones. Lima.

Macera, Pablo

1990. **Historia del Perú 3**. Editorial Bruño. Lima

Mayer, Bruce

2008. **Héroes. Los grandes personajes del imaginario en nuestra literatura**. Siruela. Madrid..

Mendez, Cecilia

2012. **¿Qué independencia? Héroes proscritos y producción de silencios en las narrativas históricas**. Curso desarrollado en el Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

Nussbaum, Martha

1996. **Los límites del patriotismo. Identidad, pertenencia y “ciudadanía mundial”**.: Paidós. Barcelona.

Ochoa, Karina

2014. **“El debate entre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización”**. En: *Rev El Cotidiano*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. México D.F. Pp. 13 – 22.

Ortiz, Jorge

2003. **Miguel Grau. El hombre y el mar**. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima.

Pratt, Mary Louis

2010. **Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación**. Fondo de Cultura Económica. México DF:.

Portocarrero, Gonzalo y Patricia Oliart

1989. **El Perú desde la Escuela**. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Portocarrero, Gonzalo

2013. **Invitación a razonar el nacionalismo peruano**. Texto sin publicar. Lima..

Portocarrero, Gonzalo

2015. **“En ancón (y en el Perú) Túpac Amaru y Miguel Grau no conversan entre sí”**. En: *Imaginando al Perú. Búsquedas desde lo andino, en arte y literatura*. Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. Pp. 171 – 184.

Ruby, Jay

2009. **“Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión crítica”**. En: Revista Chilena de Antropología Visual. N. 9. Santiago, junio. Pp. 14 – 37.

Uffe, María Eugenia

2011. **Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos**. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Salinas, Telmo.

1972. **Historia del Perú**. Ediciones Peruanas Escuela Activa. Lima.

Salinas, Telmo.

1979. **Historia del Perú. Emancipación, República**. Ediciones Peruanas Escuela Activa. Lima.

Tanta, Polinario

2012. **Dazak Pacha: la revelación de la Chakana**. Tesis para optar el grado de Magister en Antropología Visual. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

Taylor, Steven y Robert Bodgan

1987. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados**. Paidós. Barcelona.

Vom Hau, Matthias.

2009. **“Analizando la escuela. Nacionalismo y educación en México, la Argentina y Perú”**. Papeles de trabajo. En: Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. Año 2. N. 5. Buenos Aires, junio.

Walker, Charles.

2014. **The Tupac Amaru rebellion**. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachussets.