

# La estética de lo paranatural y el futuro americano: aproximación al arte del Perú antiguo en la obra de Juan Larrea

*The aesthetics of the paranatural and the American future: an approach to the art of ancient Peru in the work of Juan Larrea*

Franco Cavagnaro Farfán  
Pontificia Universidad Católica del Perú – Lima, Perú  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Lima, Perú  
<https://orcid.org/0000-0003-4133-3912>

## RESUMEN

En este artículo, queremos resaltar las reflexiones del poeta vasco Juan Larrea (1895-1980) en torno a los objetos prehispánicos de su colección, desde su propuesta de que “la historia solo puede comprenderse como es debido mediante el espíritu poético” o “con el ejercicio adivinatorio de la imaginación”. En sus trabajos sobre el arte del Perú antiguo, presenta como uno de sus ejes principales la sintaxis visual de un lenguaje. Con ello, lo más importante no es desentrañar ni interpretar el mensaje de dicho lenguaje, sino descubrir en este un procedimiento similar al de la poesía. Al hacer la diferencia entre la función de los objetos prehispánicos frente al descubrimiento de su valor simbólico, revela una idea de síntesis de lo verbal, visual, material y espacial. Finalmente, al poner en relieve la creatividad y espontaneidad poética del constructor andino, el uso de la materia sagrada de la piedra como parte del todo en la arquitectura incaica, enfatizará el construir y el habitar de un espacio utópico, el cual cree que es América y el centro mismo de este, su *chawpi Machu Picchu*.

Esto se puede rastrear en “Atienza” (1927), “El surrealismo y el Nuevo mundo” (1944), en los trabajos reunidos en *Corona Incaica* (1960), así como *Machu Picchu, piedra de toque* (1967).

## Palabras clave

Juan Larrea, arte prehispánico, ensayo y vanguardia, Machu Picchu, guerra civil española

## ABSTRACT

In this article, we would like to highlight the reflections of the Basque poet Juan Larrea (1895-1980) on the pre-Hispanic objects in his collection, based on his proposal that “history can only be properly understood through the poetic spirit” or “with the divinatory exercise of the imagination”. In his works on the art of ancient Peru, he presents as one of his main axes the visual syntax of a language. With this, the most important thing is not to unravel or interpret the message of that language, but to discover a procedure similar to that of poetry in it. By differentiating between the function of pre-Hispanic objects and the discovery of their symbolic value, he reveals an idea of synthesis of the verbal, visual, material and spatial. Finally, by highlighting the creativity and poetic spontaneity of the Andean builder, his use of the sacred material of stone as part of the whole in Inca architecture, he will emphasize the building and inhabiting of a utopian space, which he believes to be America and the very center of it, his *chawpi Machu Picchu*.

This can be traced in “Atienza” (1927), “Surrealism and the New World” (1944), in the works collected in *Corona Incaica* (1960), as well as *Machu Picchu, touching stone* (1967).

## Keywords

Juan Larrea, pre-Hispanic art, essay and avant-garde, Machu Picchu, Spanish civil war, Spanish civil war



Cualquier uso que se haga de este artículo debe incluir: Autor / Título original de la publicación / ISSN.

1. Candidato a Magíster por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. [cavagnaroff@gmail.com](mailto:cavagnaroff@gmail.com)

## INTRODUCCIÓN

Durante el mes de octubre de 1930, Juan Larrea (ver Figura 1) estuvo en Cusco (su objetivo original era Juli<sup>2</sup>, en Puno) y adquirió las 562 piezas incaicas, nasca, huari y tiahuanaco de su colección<sup>3</sup>. “Los restos arqueológicos complementarios, las cerámicas, los metales, las maderas de origen precolombino, del todo ignorados por él hasta entonces, ejercían sobre su personalidad un género de seducción difícilmente explicable” (Larrea, 1960, pp. 30-31). Larrea narra en tercera persona cómo compró, por ejemplo, la cabeza de piedra que él considera es la que representa a Wiracocha (ver Figura 2), la pieza más importante de su colección, a mediados de octubre de ese mismo año, a un joven que también le había vendido otros objetos arqueológicos exhumados en una hacienda de los alrededores. “La cara de la estatua no correspondía al mismo arte. Había sido retallada, sin duda después, por mano inexperta. Mas tampoco ese segundo tallado facial era reciente sino antiguo” (p. 157). El costo: veinte libras. Señal de autenticidad, según el poeta. “El solar donde

esta cabeza había aparecido era uno de los más distinguidos del Cusco prehispánico, Amarucancha. Se erigía allí el palacio de Huaina Capac<sup>4</sup>, para muchos el más venerable de los Incas” (p. 159). Luego, Larrea sale del Perú a París, destino en el que la colección es expuesta en el Museo del Trocadero, entre junio y octubre de 1933, auspiciada por Paul Rivet<sup>5</sup>. Después viaja a España. Desde el 15 de mayo de 1935, las piezas son expuestas en la Biblioteca de Madrid, luego, debido al XXVI Congreso Internacional de Americanistas, en Sevilla, aquí se publicó “Arte peruano”, donde el comité redactó una relación de los objetos de la colección J.L. (tal como originalmente se le denomina). Ese mismo año decide dejar toda su colección en depósito al Museo Arqueológico de Madrid, y el 14 de abril de 1937 dona esta colección al pueblo Republicano español. Después de una serie de vicisitudes (la Guerra Civil, la caída de la República y el rescate por el régimen franquista en 1941 del proyecto de museo, inicialmente decretado por la República), se construye el Museo de América, el cual abrió sus puertas el 12 de octubre de 1994. Es necesario decir que ya existían

2. En el enlace <https://dulcevecino.wordpress.com/2015/01/06/fragmento-del-texto-sobre-juan-larrea-y-los-more-en-el-peru-por-daniel-saenz-more/> se puede leer sobre la relación existente con Ernesto More Barrionuevo, quien fue el nexa para el destino primero puneño del poeta; después cusqueño debido a sus lazos familiares. Precisamente sobre el Cusco dice: “Allí fue requerido por las palpitations indecibles de esa ciudad cuyas calidades mestizas había amado previamente en la persona fraterna de César Vallejo” (1960, p. 30). Por otro lado, Vallejo en sus “Carnet de 1929-1930” escribía sobre Larrea que “también ve el mundo a través de sus lentes burgueses y así también juzga la historia”. Y que este y los surrealistas “buscan la liberación del espíritu anterior a la abolición de las condiciones de clase de la burguesía y hasta independientemente de ella” (1973, p. 138).
3. Una detallada relación de esta colección se puede ver en el Cuadro I de “La composición del legado Larrea” en “El legado de Juan Larrea” (Gutiérrez, 1995, pp. 13-14). Asimismo, el Museo de América de Madrid en la descripción de sus colecciones afirma que esa cabeza es “la única cabeza incaica de piedra conocida hasta el presente –que ciñe la diadema con borla, símbolo de la realeza inca, y que ha sido llamada cabeza de Wiracocha” (Martínez y Cabello, 1997, p. 92) Sobre la propia colección de Larrea se dice que “es una de las más notables del Museo y una de las mejores del mundo” (p. 90) e inicia la descripción de los objetos. Una ficción sobre la historia de la cabeza de Wiracocha se puede leer en la novela *El Informe Wiracocha* de Francisco Mejorada Chauca (2016).
4. Según Brian Bauer no era de Huayna Capac, sino de Huáscar. Se apoya en los testimonios de otros cronistas. Se puede ver en la nota 47 del capítulo “Inka Cusco” (pp. 124-126).
5. Juan Larrea reproduce “Notas-Aparte” de Paul Rivet al final de su artículo “Una estatua-enigma del Cuzco” (1960, pp. 201-209).

leyes peruanas en contra del tráfico de piezas arqueológicas desde el inicio de la República en 1821<sup>6</sup> y, sin embargo, estas salen hasta su lugar de destino actual: Madrid.

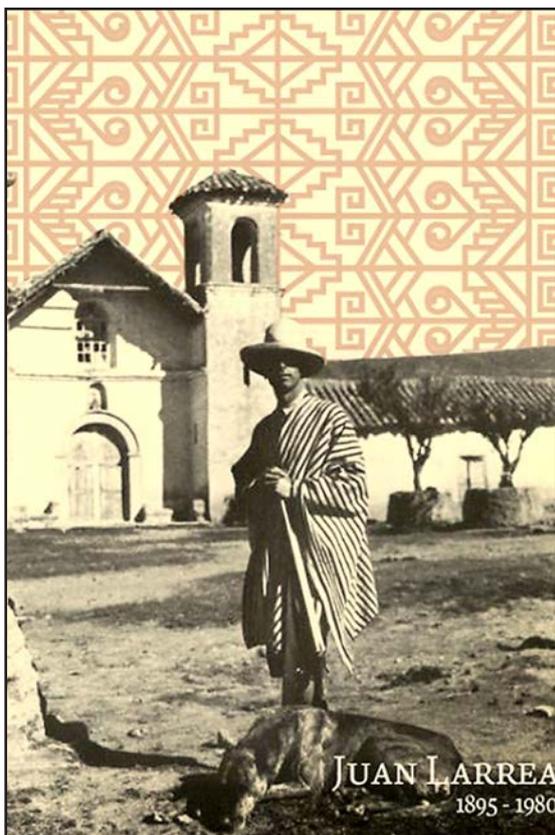


Figura 1. Juan Larrea en Puno (extraído de <https://www.vallejoandcompany.com/seleccion-de-ensayos-sobre-poesia-de-juan-larrea/> y rediseñado por el autor).



Figura 2. Cabeza de Huiracocha (Larrea, 1960, Láms. XXVII, XXVIII).

6. Sobre estas leyes de protección al patrimonio en el periodo de las piezas de Larrea, se puede leer el compendio hecho por Rosalía Avalos de Matos y Roger Ravines de 1974. Ver referencias bibliográficas.

A pesar de esto, Larrea se siente propietario legal de estas. Sobre el destino final de parte de su colección asevera que

dicha cabeza de Huirakocha debe reintegrarse a su tierra peruana lo antes posible, substituyéndose por una copia en la colección J.L. Lo mismo podría decirse quizá de algunos otros objetos. El autor... se compromete, si la gente del Perú estimase oportuno reclamar oficialmente la propiedad y devolución de su joya inalienable de su patrimonio arqueológico..., a ayudarles a lograr su propósito con cuantos medios disponga. (p. 50)

Es Larrea un poeta con formación arqueológica y archivera de principios del siglo XX, cuyas propuestas escapan a lo estrechamente arqueológico y científico. Tiene varios aciertos. El primero de ellos es prestar atención desde la cultura hispana a la otredad andina muy tempranamente en el siglo XX, cuando cierta intelectualidad limeña paradigmática la desdeñaba o simplemente la ignoraba. Por ejemplo, José García Calderón (1888-1916), quien expresa que todo

estudio sobre arte peruano que considerase el solo medio incásico, sería una vana disertación en arqueología. El arte indio ha muerto: producto de una civilización abolida, de una raza

cuya intelectualidad se extingue, el ciclo de esplendor y de decadencia se ha cumplido y un renacimiento es imposible. (Majluf y Wuffarden, 1999, p. 25)

Fernando de Szyszlo (1925-2017) expone el desconocimiento de dicho arte entre su generación: “En el año 44... el arte precolombino no existía” (Lauer, 1975, p. 19). Y después agrega: “El medio contemplaba esos objetos y esas apreciaciones con un profundo desprecio. Incluso los más importantes arqueólogos nunca dieron a las piezas de Chancay, por ejemplo, una importancia artística” (p. 24).

Sobre este último aspecto, en la década de los ochenta, Alfonso Castrillón, refiriéndose al pensamiento andino y los aportes de la antropología y la etnohistoria<sup>7</sup>, aseguraba que

[a]ún cuando estos conocimientos alcanzaron difusión entre los intelectuales del Perú, quedaron relegados en una zona bastante especializada fuera del alcance del público en general... ni siquiera está expuesto en las vitrinas de los museos más conocidos ni en los textos escolares. (1986, p. 37)

Algunos de estos poetas son César Moro (1903-1956), Martín Adán (1908-1985)

7. Sobre el Museo Nacional del Perú que visita en su niñez el poeta César Moro, en encuesta de 1956 hecha a personajes surrealistas, afirma que este es parte de lo “mágico involuntario”. Y resalta su ruina y la mescolanza en aquel recinto como una imagen del Perú. Además de esto lo califica de “emocionante baratillo”. Un análisis de esto se desarrolla en el artículo de Cavagnaro (2020a), *Escorpiones que vigilan el horrible subsuelo de la eternidad: César Moro, la historia y el arte del antiguo Perú*. Ese parecer acerca del museo en el Perú no variará demasiado en la consideración de Alfonso Castrillón (1986): “Quizá debido a la influencia de la arqueología, en el Perú los museos fueron siempre depósitos de pequeños trozos de cerámica, piedra o metal, que conformaban un impreciso y desordenado panorama a veces reconstituido en los libros de los especialistas” (p. 7). Finalmente, en el “Preface” del *Masterpieces from the musée du quai Branly collections* (2006), se resalta el carácter bello y de piezas maestras de los objetos del pasado, como algo decisivo: “The aim is to introduce readers to the pleasure of contemplations and instril in them a fascination for these works: their aesthetic perfection, their beauty, and often, their complexity” (p. 5).

y Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), y artistas plásticos como Juan Javier Salazar (1955-2016), quienes también se han aproximado y reflexionado sobre el arte del Perú antiguo, a la búsqueda de principios de orden visual, como sistema de signos, con sus propios significantes y sus significados. No obstante, Larrea, con una colección propia, es el que alcanza más detalles y profundidad entre los artistas de su tiempo, compartiendo algunas perspectivas. Su propuesta de establecer las semejanzas de ese arte con el lenguaje escrito u oral y entablar un diálogo entre poesía y el mundo sacralizado de los antiguos peruanos, es su mayor alcance.

Al hacer referencia al estudio de la iconografía andina y los aciertos y errores en las metodologías del siglo XX, el arqueólogo Krzysztof Makowski (2017) resalta la perspectiva antropológica propuesta en la década de los ochenta, la cual complementa la de los objetivos de los artistas arriba mencionados: “Pretendían revelar juegos semánticos de oposición, metonimia, metáfora y creían que por medio de ellos asoman potenciales principios rectores de la cosmovisión, con su manera de percibir el orden natural y social, ambos traslapados y mutuamente condicionados” (p. 146).

El análisis de Larrea adelanta esas operaciones en su comparación con el lenguaje escrito de la poesía, así lo veremos

más adelante. Sus artículos sobre el arte del Perú antiguo son reunidos en *Corona Incaica* (1960)<sup>8</sup>. Es en «Reconocimiento al Perú (entre Dedicatoria y Preámbulo)» (1956), incluido en este libro, que establece su perspectiva de análisis. No es, evidentemente, un científico, a pesar de haber estudiado en España la profesión de archivero y arqueólogo. No realiza excavaciones en Cusco, sino adquiere piezas incaicas como coleccionista. Para señalar y ejemplarizar la otredad andina y la aproximación de su arte, Larrea pone énfasis en una forma diversa de pensamiento que concibe las formas y los símbolos, ya sea en ceramios, artefactos o en la arquitectura

sin otro fin efectivo que formular un muestrario de variaciones dinámicas que declaran la función de una estética de lo paranatural solo comparable a la que distribuye las formas –al óleo, naturalmente– en un lienzo cubista... Presupone un espectador de otra índole trascendental... [Se está] ante una operación simbólica del Espíritu. (pp. 25-26)

Por ello, el sentido que adquiere lo “paranatural” es lo separado, aquello que está “junto a”, “semejante a”, “al margen o en contra de”, entendido en este caso por lo que está al margen o en contra de lo natural y de una cierta tradición<sup>9</sup>. Es decir, una mirada alejada de una perspectiva occidental

8. *Corona incaica* publicada en 1960 reúne «“Lihuis” pajareros» (1936), «Un vaso peruano del Museo de Madrid» (1936) y «El “Yauri”, insignia incaica» (1941). En el mismo libro, el autor ubica otros trabajos como preparados para el Congreso de Peruanistas de Lima (1951). Estos son «La “Mascaipacha”, corona del Imperio Incaico»; «Una estatua-enigma del Cuzco»; «Huirakocha en Huillcanota»; «Pakcha». Y los dos últimos «Reconocimiento al Perú (entre Dedicatoria y Preámbulo)» (1956) y «Machu Picchu, ciudad de la última esperanza» (1958).

9. En relación a la obra ensayística de Larrea y la diferencia entre un discurso científico o literario-ficticio, qué lugar le cabe a la prosa de Larrea, Benito del Pliego (2010) expone y propone que “la escritura de Larrea puede ser comprendida como un tipo de ficción cuyas claves entroncan con los objetivos programáticos de las vanguardias” (p. 71).

que “tiende a ver el arte no figurativo de las sociedades antiguas o no europeas... como expresiones tentativas, balbuceantes, el mero inicio de una evolución cuya apoteosis sería la abstracción geométrica de nuestro siglo” (Paternosto, 1989, p. 18). El poeta relacionaba así dichas formas con el nuevo lenguaje del cubismo, inspirado a su vez en el arte africano; adicionalmente, Larrea hacía lo propio con el surrealismo: del espejo roto de la realidad “por entre sus añicos, con una sangre fantasmal azogada y fría, se desliza esa sustancia de ultramundo... Asociado con ese más allá del espejo brota el movimiento surrealista” (Larrea, 1944, p. 235). Esto es interesante, pues en otros artículos al referirse a la evolución de la pintura occidental, David Bary, comentando la visión de Larrea, dice:

si [esa pintura] ya no representa nada, es porque la forma negativa es la única manera de representar lo inefable. El lenguaje de la pintura había llegado a ser, en aquel entonces balbuceo, potencia pura, desaparecidos los sistemas simbólicos de su lenguaje anterior. El lienzo ya se define como lo había hecho Mondrian en un cuaderno de notas, como “un espacio para lo divino”. (1985, p. 160)

Un arte exhausto en búsqueda de un nuevo lenguaje, pues el suyo se ha reducido al balbuceo. Esto es sintomático. Dos balbuceos: el que se refiere al arte que no es occidental y luego este propiamente convertido en balbuceo. Sobre este aspecto, el arqueólogo e historiador del arte Jorge Muelle expresa: “Se ha dicho que el Arte del Antiguo Perú se anticipó a Picasso, Klee, Léger, Miró, etc. Habría que indicar... que el arte moderno se ha inspirado conscientemente en los

verdaderos primitivos” (1954, p. 34). Sobre ese recorrido, que va del arte a la arqueología, Ramiro Matos asegura que

Cuando aún se discutía la definición de estilo, arte y cultura en las sociedades prehispanicas, su dimensión temporal y espacial, su relación ecológica y su evolución, la interpretación iconográfica en la arqueología fue asumida por la imaginación del estudioso. Felizmente la arqueología moderna trata de eliminar las creaciones “subjetivas” y se preocupa más bien por definir los límites en el tiempo, espacio y significado, así como los aspectos funcionales mínimos en términos de su propia economía, organización sociopolítica, creencias y de su estructura social general, que abrieron buenas vías para el análisis e interpretación de dibujos y expresiones simbólicas plasmadas en cerámicas, tejidos y metales. (Pease, p. 156)

Aunque Matos no sitúa temporalmente desde y hasta cuándo la imaginación del estudioso asume la interpretación iconológica, esgrime otras limitaciones en el entendimiento racional, por ejemplo, en la cerámica inca al hacer la diferencia entre las piezas utilitarias y no utilitarias, asevera que su diferenciación puede tratarse de un criterio arbitrario del investigador y se pregunta ¿coincidirá con el del alfarero? O en lo que denomina la función o la taxonomía local rescatadas por la etnografía en las sociedades andinas, dirá que estas “no siempre coinciden con las que considera el académico” (p. 126). Estos aportes etnográficos recuerdan las dudas expresadas sensiblemente por Anne Marie Hocquenghem en el estudio sobre la iconografía mochica en el famoso prólogo

al libro de Cristóbal Campana sobre el arte Chavín y su descripción del camino poético para comprender ese lenguaje de la otredad.

Los artículos de Larrea sobre el *lihuis*, la *mascaipacha* y el espacio utópico, Machu Picchu, visto como lugar de realización del futuro Nuevo Mundo<sup>10</sup>, cubren precisamente esos años que van de 1936 a 1961. De estos artículos, el punto de partida es el filológico. Se presenta una descripción formal de los objetos elegidos (la materia, medidas y forma). Luego, se le compara con el conocimiento y la función de otros objetos de su propia colección, del Museo Arqueológico de Madrid, el Museo Etnográfico de Berlín, American Museum of Natural History, Museum of American Indian, ambos en Nueva York, etc. Maneja las fuentes con conocimiento de causa, es decir, los cronistas indios y los de procedencia indígena, además de su desconfianza por los mismos, en algunos casos. Por ejemplo, es crítico con Garcilaso (“pecando una vez más de la confusión de que con frecuencia fue víctima” [1960, p. 67]) y Guaman Poma de Ayala (“aplicación impropia de la palabra con que designa el instrumento que dibuja” [p. 63]). Y más bien presenta su confianza en Cristóbal de Molina.

### Una perspectiva americana: ¿original o mestiza?

Juan Larrea, como poeta, no solo puede señalar los aciertos del lenguaje oral o

escrito, sino también el visual. Por ello el proceso de lo que denomina mestizaje, entre lo español y lo andino, lo encuentra no solo en las tradiciones orales registradas por los cronistas (por ejemplo, la influencia cristiana en el mito de Wiracocha y la presencia de San Bartolomé en el Cusco por influencia cristiana), sino también en las concepciones gráficas de dos cronistas indios: aquellas asumidas por Guaman Poma de Ayala y Juan Santa de Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua<sup>11</sup>.

Mediante tales operaciones y por un fenómeno de retroversión comparable, por ejemplo, al que en toda latitud prehistórica dio lugar al hecho de que luego de pasar a la edad del metal, se copiaran en piedra las formas concebidas por las nuevas posibilidades técnicas, el indígena americano se complugo, dentro del campo de las creencias o abstracciones figuradas, en copiar, utilizando la materia de sus propias mitologías, los conceptos culturales más complejos del europeo recién venido (1960, p. 86)

Sobre el caso de Juan Santa de Cruz Pachacuti, propone que el dibujo que representa “el testero del templo del Sol del Cuzco... resulta ser la adaptación a la forma externa del retablo católico de la época, con su ara, su cruz y su distribución políptica” (p. 86). Otro ejemplo, se da al referir los cambios acaecidos en la cabeza de Wiracocha, que ya habíamos mencionado, y preguntarse cómo era ese

10. “Nuevo mundo” según algunos es un término superado, pues reconoce en la llegada de los europeos a territorio americano, la novedad de quien no encuentra nada y a partir de su presencia inaugura la historia, desconociendo hombres, civilización y cultura. En el caso de Larrea, “Nuevo Mundo” tiene un sentido utópico e ideal. Esto lo desarrollamos en la sección final de nuestro artículo.

11. Sobre ambos autores se puede leer el esencial libro *El dios creador andino*: “notamos que estuvieron fuertemente influidos por la nueva imagen del mundo, europea y cristiana, y presentaron una notoria mentalidad de conversos, lo cual se une a la presión ejercida por los conquistadores, para producir en los escritores indios un rápido e incompleto proceso de aculturación” (Pease, 2014, p. 14).

rostro primitivo, recinzelado producto del choque de dos culturas. Sus epítetos son varios en la producción de ese mundo intermedio, esa síntesis: “concedió a la fantasía fuero privilegiado”, “mundo legendario mestizo” (p. 166), en el que elucubra una posible asimilación de los rasgos de los conquistadores y de San Bartolomé en lo que denomina escultura. Como solución, Larrea une texto mítico y contenido visual al acusar caracteres occidentales en aquella: es la recreación del mito de Wiracocha y su confusión con San Bartolomé en el original rostro de un “mascarón de felino” andino.

Opuesta a este mestizaje textual, oral y visual, Larrea encuentra asimismo otra posibilidad de originalidad en la concepción artística incaica, entendiéndola desde una posición diferente que la que se usa para el arte occidental. Por ello, al advertirnos sobre la figura de Guaman Poma asevera que “acabó por componer en la plasticidad de su mente un edificio” (p. 11), ejemplarizada en su perspectiva de invertir el mundo, donde las Indias del Pirú se colocan sobre Castilla, modificando la lógica racional de la geografía por otra de contenido trascendental: el hanan y el hurin andinos, las Indias del Pirú en lo alto de España (ver Figura 3). Precisamente esa plasticidad, lo hará asegurar: “No es posible culpar a la mente poética de servirse de aprestos materiales para traslucir sus contenidos” (p. 13).

Sobre estos aprestos de la mente poética, es necesario detenernos en otro caso específico.

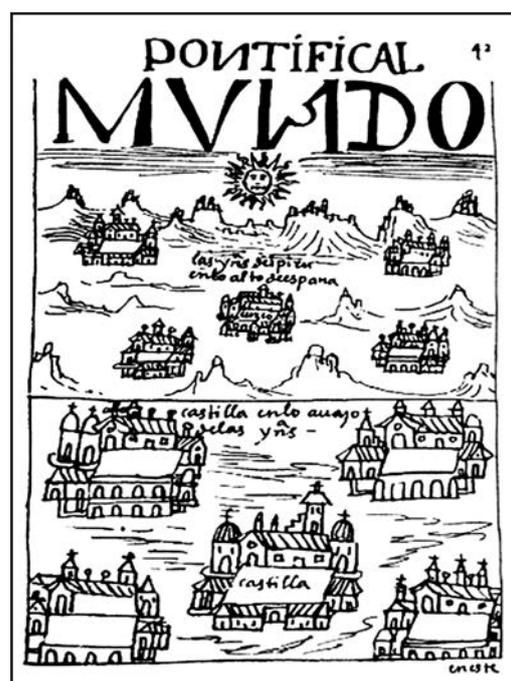


Figura 3. Guaman Poma y su visión del mundo (Huaman Poma, 2015, p. 42).



Figura 4. Ceramio peruano del Museo Arqueológico de Madrid (Larrea, 1960, Lám. XLII).

### El símbolo artístico en un ceramio Nasca

En el artículo *Un vaso peruano del Museo de Madrid* (1936), Larrea analiza lo que él denomina vaso peruano y la representación pictórica en este como el de picotas-

atabales (picotas por el poste y la cabeza cercenada, y atabales por el cuadrilátero en la parte superior del poste, dos manos en los extremos de este, y la percusión de aquellas por efecto del viento) (ver Figura 4).

Citando al conquistador Alonso de Mesa, quien en la Información que por mandato del Virrey Toledo se realizó en el Cusco el 22 de febrero de 1572, Larrea describe la costumbre de los incas de cortar la cabeza y los brazos de los enemigos. Les sacaban los huesos y los llenaban de ceniza, hacían tambores de la piel del abdomen, es decir, atabales. De ahí su interpretación de que las picotas atabales están representadas en el ceramio descrito. Afirma sobre la cabeza trofeo, siguiendo al conquistador, que este motivo “es la supervivencia de una costumbre de origen remoto que, atravesando diversas capas culturales, estaba aún en vigor a la llegada de los españoles” (p. 276). En el catálogo *Nasca, vida y muerte en el desierto* (1996) del Museo Chileno de Arte Precolombino, aunque se asegure que “desafortunadamente es poco lo que hoy podemos conocer” en relación a la cabeza cercenada, se dice que

En Nasca tiene un papel protagónico, llegando a convertirse en un motivo por sí solo... Los hallazgos arqueológicos confirman que cabezas cortadas “reales” eran profusamente utilizadas en una serie de ritos propios de esta cultura al punto que ciertos estudiosos han sugerido que a un porcentaje importante de la población se le cortaba la cabeza, ya sea en vida o una vez muertos... La imagen de una cabeza cortada se constituye en un icono que en muchas culturas se asocia al sufrimiento, a la tortura, la muerte y el terror que de ellos surge. No

obstante, en la cultura Nasca por sobre estas connotaciones inherentes al acto de cortar una cabeza, su representación iconográfica y el uso ceremonial de ellas eran un elemento central en la ideología de la fertilidad de los campos y la perpetuidad de la cultura. Además de puente en el ciclo perpetuo entre la vida y la muerte. (Cornejo, Berenguer, Sinclair y Gallardo, 1996, p. 24)

Sobre este motivo de la cabeza trofeo, Makowski lo fija hacia el declive de Cahuachi:

En lugar de personajes míticos..., el papel preponderante en la decoración de los objetos figurativos lo ocupan guerreros con armas y ante todo las cabezas cortadas de frente o de perfil. En la mayoría de los casos el detalle de sogas indica claramente que se trata de cabezas trofeo. (p. 153)

Sobre la frecuencia de esta costumbre en las diversas etapas de esta sociedad, sobre todo entre el Nasca Medio y Tardío, se debe “a la existencia de una etapa de crisis generada por el incremento de aridez en la región, lo cual seguramente provocó conflictos entre grupos de la misma sociedad” o al incremento de la presencia de gente de la sierra por la evidencia de datos biológicos y culturales (colonos Wari) (Isla, 2019, pp. 250-251) (ver Figura 5). Sobre este aspecto, el mayor interés de Juan Larrea es señalar la operación que lleva al artista a sintetizar dos realidades para alcanzar el símbolo artístico. Según él, este ceramio es un objeto de ajuar fúnebre, cuya función es ser un arma defensiva para la existencia ultramundana del enterrado y “un acumulador de energía imaginaria cuyo destino no podía ser otro

que la creación y mantenimiento de una atmósfera de espanto que mantuviera a raya toda tensión o malevolencia hostil” (1960, p. 280). El ceramio participa de dos mundos, el concreto (existencia propia) y el abstracto (sostén o símbolo de una idea). En ese mundo “*las representaciones de realidades concretas pasan a ser lejanía de un sentimiento abstracto*”. Es decir “un mundo parásito construido por la imaginación a base de materiales reflejos, de espejismos, de representaciones simbólicas más o menos deformes” (p. 280).



Figura 5. Cabeza trofeo (Isla, 2019, p. 249).



Figura 6. Motivo de la cabeza en ceramio Nasca de Berlín (Larrea, 1960, p. 286).

Una nueva síntesis: la idea de los reflejos y los espejismos entre lo real y concreto frente al sentimiento abstracto de la imaginación. El camino para ir de lo segundo a lo primero, Larrea lo establece en un procedimiento poético que pasa por el umbral del lenguaje.

Aunque la voluntad de los vivos no tiene curso en él, puede trasponer sus umbrales siempre que utilice como vehículo la misma esencia orgánica de la imaginación, su mecanismo poético, la facultad de pasar de una realidad a otra por medio de un tercer elemento “*metafórico*” que participe de ambas y resuelva su antinomia, es decir, por medio de una creación real y verdadera. (p. 280)

Es la imaginación creadora del artista la que genera esos símbolos que unen la vida y la muerte en un nuevo elemento que es, por ejemplo, la representación de la cabeza trofeo, la cual “*desempeña... un oficio mágico, cuya virtud beneficiosa determina la frecuencia con que se repiten en esta cerámica*” (p. 286). Se puede inferir de esto que para su cabal entendimiento, quien desee descifrar ese símbolo debe utilizar el mismo mecanismo poético para pasar a esa otra realidad: una nueva creación, real y verdadera, que traspase el umbral de los reflejos del mundo antiguo. Larrea, al analizar otro ceramio Nasca, cuya procedencia no se refiere (ver Figura 6), piensa en el lenguaje implícito en esta operación: la compara con la retórica, las representaciones en ella son “*como las distintas palabras de un lenguaje*” (p. 286). Establece un ejemplo sintético para la reunión de las cabezas trofeos y las picotas atabales: una operación del lenguaje escrito en otro visual. La primera idea es

trazar una línea divisoria entre dos frisos de cada elemento repetido. A esto le denomina “aposición”, usando un recurso gramatical. Según la RAE: un grupo nominal o un sustantivo sigue inmediatamente a otro elemento de la misma clase con el que forma una unidad sintáctica. En este caso la cabeza trofeo y la picota atabal. Sin embargo, entre ambos conjuntos hay un elemento repetido: la cabeza cortada. Como tal ese elemento se puede suprimir en uno de ellos en un movimiento de contracción, sin modificar el sentido.

Porque aquí de lo que se trata no es de colgar la cabeza, real y verdaderamente, ya que esto es pintura y no realidad, sino de entenderse por medio de un lenguaje figurado con ese otro mundo en que toman vida las voliciones, expresadas según la verdad de la imaginación. (p. 287)

Ese procedimiento puede ser oral o escrito. Según la RAE, la contracción es un fenómeno morfofonológico que consiste en unir dos palabras, la segunda de las cuales suele empezar por vocal, en una sola.

En breve, Larrea, en este caso, no se detiene en la identificación de personajes representados en los ceramios (análisis tipológico formal y tradicional, cuyo ejemplo lo podemos encontrar en la crítica que Makowski hace en la búsqueda de personajes en el caso de Julio C. Tello, María Rostworovski, John Rowe, entre otros, método que también reproduce el catálogo del Museo Chileno de Arte Precolombino: la Arpía, el Pájaro Horrible, el felino Moteado, la Orca, el Cosechador y el Ser Serpentino) ni en generar una narrativa a través de las acciones de los mismos personajes (análisis neotipológico

(2017, p. 146)), sino que se acerca en 1936 a una sintaxis visual a través del mecanismo poético. Desarrollando así un procedimiento semejante al lenguaje de la poesía, cuyo centro siempre es inefable. Este es el hecho estético. En su ensayo “La muralla y los libros”, Jorge Luis Borges (1974) escribe:

La música, los estados de la felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético. (p. 635)

En el pensamiento de Larrea, esta es una operación simbólica del Espíritu. O puede decirse que es ese baluceo-potencia pura-espacio para lo divino, comentado por David Bary, que nos puede llevar a fijar la incompreensión de lo inefable para las estructuras andinas y el lenguaje de sus piedras, al margen o en contra de lo natural desde una tradición occidental. En contraposición, Max Uhle al responder una carta de Larrea el 30 de enero de 1938 concluye, con una aseveración de fe ciega en la ciencia, asegurando sobre el artículo del poeta comentado aquí:

Me parece que Ud. ha hecho un gran servicio a los estudios peruanistas, aclarando de [sic] su modo una de las particularidades más oscuras, de las que continuamente se presentan en este ramo de las ciencias, probando de este modo, que ¡ya no hay nada en él que no pueda aclararse! (1960, p. 291)

## Palabra y piedra

En subúteda de establecer comparaciones con el lenguaje escrito y poético, Larrea no se restringirá a los ceramios, sino que lo aplicará para el todo y la parte de las construcciones arquitectónicas en el Cusco: la piedra y el santuario. Es esta otra forma de definir la concepción del construir: la palabra (piedra) y su composición (sintaxis). Pues en el Perú descubre: «Los símbolos portadores de sentido se asociaban objetivamente en combinaciones autónomas que paulatinamente fueron descubriendo en el pasado histórico la existencia ignorada como un lenguaje imaginario en el que parecían adquirir significación algunos fenómenos “casuales” de la cultura» (1960, p. 36).

No obstante, antes de esa inmersión es necesario estar en una visión no occidental, ya que en esta: “Todo lo auténticamente real se le antoja absurdo... No comprende la materia” (p. 14). La piedra es el centro de su reflexión. Esta es para él irrestricta materialidad. La piedra incaica está viva. Su propia materia es sagrada. Luego es por el poder ordenador del inca que esa materia desnuda se ajustó al “valor de sus categorías esenciales y de sus inconmensurables números” (p. 16), con actitud poético-trascendental. Por otro lado, es Larrea quien pone énfasis en el propio poder del genio individual comparando el proceder y la espontaneidad del constructor con el del poeta. Luego del libre juego del

artista-constructor sobre la materia, su espontaneidad creativa, la materia se hace espíritu. A este genio se le aprecia en la construcción del mural pétreo,

en un ir y venir poético, donde la imaginación pone al desnudo lo perenne de su imprevisibilidad dentro de un como ritmo ocasional de estrofa. Poesía lapidaria a fin de cuentas, difícilmente más refinada a la vez que más sincera, más en bruto (p. 17).

Esa operación es como la del uso de las palabras en la poesía. En ese juego «los bloques irregulares se ajustan entre sí como palabras tumultuosas con todas sus “suertes y sorpresas”, en un aliento ininterrumpido» (p. 18). Larrea compara el acto poético al de construir, citando al poeta Paul Valery (1871-1945): “ajustando estas palabras como bloques irregulares, especulando sobre las posibilidades y las sorpresas que nos deparan arreglos de este tipo, damos el nombre de poetas a los que la fortuna favorece en esta obra”. Y a César Vallejo, «cuya palabra pedernal no acaba de iluminarse bien sino al contraste –“piedra negra sobre una piedra blanca”– con uno de estos muros de cantería insigne que son como su notación arquitectural» (citado en Larrea, 1960, p. 18)<sup>12</sup>.

Hay inspiración libre del cantero, sentimiento emulativo, acariciada dificultad en el culto de lo imposible – como en su labio mismo– capitalización de tiempo ilimitado, rivalidad ante el

12. Medirse ante la piedra y recorrerla recuerda al César Moro de “La muralla de seda”: “Pienso con fervor en el gran amor de los antiguos peruanos por las piedras. Cerca de Machu picchu y en toda la región vecina se encuentran todavía inmensas piedras brutas trabajadas en un ángulo minúsculo y casi invisible, rodeada de anfiteatros. Las fortalezas mismas no son sino la expresión del amor devorante y delirante de la piedra. Esas fortalezas elevadas sobre terrenos ya inexpugnables continúan fortaleza por fortaleza, superpuestas hasta el estallido tangible del acto gratuito” (2002, p. 331). Larrea lo traduce en la frase: “Por ello mirarse en estos muros es medirse con el enigma de lo que realmente es, por descarte de lo que no es en verdad” (1960, pp. 24-25). En otras palabras, medirse con el ser y el no ser.

amor de la piedra modulada sutilmente, bajo su apariencia brutal, hasta el indecible encaje. Hay imaginación puesta en práctica con devota escrupulosidad. (p. 22)

Larrea se inclina así por el quehacer individual sobre la tradición. Y esa espontaneidad es la que hace esa estética de lo paranatural que al inicio citamos para clarificar su unión con las vanguardias. Ambas no son estéticas de lo simétrico. Sobre ese orden sintáctico espontáneo creado por el artista, lo denomina: “esplendor de funciones asimétricas”, pensando en la piedra en el Cusco frente al equilibrio dinámico renacentista del arte occidental.

Sobre este mismo aspecto, el artista plástico argentino César Paternosto (1989) toma la opción opuesta. Ese sistema de signos compuesto de significantes, códigos culturales básicos, es en realidad dictado por un poder central que difunde en su afán de homogeneizar territorios. Entre genio individual y tradición se decanta por esta última, enfatizando que tradición estatal y religión frente a ese mismo genio individual eran la misma cosa, ya que todo estaba cohesionado: “La normatividad simbólica que establecía el estado no era sino el reflejo de ancestrales sentimientos religiosos, factor cohesivo primordial en las sociedades de la antigua América” (p. 65). Sobre este mismo aspecto, el historiador Franklin Pease asevera que por mucho tiempo se resaltó el aspecto individual del ceramista o el tejedor, pensándolos en forma moderna. “Hoy sabemos, sin embargo, que la producción masiva no era así, sino que estaba estrechamente vinculada con la mita incaica” (1999, p. XLIV). Ramiro Matos cree que la conceptualización de

ese conjunto de signos, símbolos e iconos eran pensados por los grupos de poder y materializados en los diseños alfareros. No obstante, este tipo de actividades en las sociedades antiguas no eran exclusivas, más bien eran estacionales, sometidas al ciclo agrícola, como ocurre con los alfareros actuales. Es Franklin Pease quien señala la existencia de barrios enteros en Huánuco Pampa ocupado por tejedores, ceramistas o carpinteros, en una suerte de “urbanismo obligado”, es decir lugares de concentración de mitanis. A diferencia de Gasparini (1977) y Paternosto. El primero se refiere al magisterio de los qollas y el segundo al lugar primigenio, el Hanan Cusco paradigmático.

Para Federico Kauffman “la fabricación de los aparejos estaba ligada a la función a la que era destinada la construcción” (2013, p. 398) y la forma de las piedras poligonales tiene la intención de evocar figuras utilizando sus cortes. Es decir, “las piedras eran trabajadas como si se tratara de armar con ellas un mosaico... donde una piedra debe calzar perfectamente con las otras, tal como en un juego de rompecabezas” (p. 398). Esto se hacía, además, en todos los lados e inclinaciones onduladas de las piedras, no solo en el visible. Es decir, se trataba de un esfuerzo intelectual, y sobre todo artesanal. Esto se lograba por frotamiento, quizá usando arena humedecida (p. 403).

Del mismo parecer es Craig Morris para quien el extraordinariamente talentoso uso de técnicas relativamente simples y conocidas fue la razón de la singularidad y perfección de la arquitectura incaica. En segundo orden, una fuerza de trabajo abundante dotada de gran destreza (Pease, p. 3). No es casual por ello que en “Del carnet

de 1932”, César Vallejo exprese: “El caso más elocuente de solidaridad es ver varios obreros que levantan una gran piedra” (1973, p. 145). La precisión es alcanzada por la habilidad y la práctica, constante verificación, recorte y comprobación. El biselado, el juego de luz y sombras, le daban esa identificación dada a los pocos elementos esenciales de su arquitectura. Esta es la idea del juego entre tradición puesta en juego en la espontaneidad e imprevisibilidad dotada de gran creatividad del individuo.

En *Piedra abstracta*, Paternosto propone que los signos geométricos no son decoraciones, ni ornamentos, sino las primeras expresiones de ideas convencionales, el ancestro de la escritura. Las mismas categorías y números de los que habla poéticamente Larrea se encarnan en el espacio sagrado y el simbolismo que la arquitectura asume, por ejemplo, en Machu Picchu. Las soluciones que se realizan son, según Paternosto refiriéndose al Intiwatana en Machu Picchu, “una síntesis feliz del lenguaje” (p. 105). Luego extendiendo esto a la arquitectura incaica concluye que se trata de un vocabulario de formas tectónicas (cortes planos, volúmenes cúbicos, relieves geométricos) que en realidad son formas gestadas en las estructuras del tejido, las cuales son las que producen una geometría arquetípica. Las evidencias visuales (diseños geométricos, por ejemplo) adquieren una manifiesta intensidad significativa, ya que es parte de un sistema metafórico único. Estos signos geométricos conforman un sistema de signos. Son, en suma, los significantes de códigos culturales básicos.

Por esto, un punto importante es comparar las posturas de Paternosto y Larrea en

relación al arte escultórico. Este es un punto central en el libro de Paternosto, mientras que para Larrea es sobre el arte escultórico, los incas

Carecían en este punto de tradición propia, y un estilo no es algo improvisable de golpe. Requiere la constitución de un sistema de conceptos formales y de un gusto consustancial, por decirlo así, a ese sistema, cosas que requieren circunstancias propicias y tiempo. Además, una vez creado un estilo, ni se desecha ni se olvida porque sí. Presupone otras obras anteriores y posteriores y en el Cuzco de los incas nadie las ha visto ni mencionado. (1960, p. 162)

Es decir, no encuentra tampoco un sistema de conceptos formales sostenidos en el tiempo, fuera de la cabeza de Wiracocha. En la negación de la existencia de ese arte escultórico, Larrea está siguiendo a Alfred L. Kroeber (p. 162). En las antípodas de esta aseveración, Paternosto considera que el arte escultórico sí existió y tuvo su propio sistema, con sus significantes y sus significados: innumerables escalones para realizar tránsitos rituales, altares y hornacinas para actividades celebratorias. En ese vocabulario, la designación escultórica de una huaca es el primer eslabón.

Finalmente, el camino del lenguaje es significativo, si hacemos una analogía con su uso, estamos ante un sistema de signos al que el hablante accede y que en el acto individual del habla puede recrear creativamente. En esa realización surge el genio creativo. Las posibilidades son diversas, las normas se fijan a través del tiempo, son posibilidades de realización que el hablante puede retomar como parte

de una tradición distinta. Como ocurre con *el drift* de George Kubler<sup>13</sup> y los cambios en el sistema del lenguaje, las diferencias geográficas y el genio individual, es adecuado tomar el ejemplo de la alfarería, “[e]l alfarero o alfarera va creando sus propias técnicas para conseguir mejor textura, acabado, cocción y también una mejor apariencia del producto” (Pease, p. 114). De esto se podría colegir que su trabajo es “flexible y creativo” (p. 115). Esta reflexión, además, la podemos encontrar a lo largo de la producción ensayística de los años ochenta en el artista plástico y poeta Jorge Eduardo Eielson (2004), quien cree en un balance entre ambas posiciones, la tradición y el genio individual en una *harmonia oppositorum*. Para referirse a lo primero reflexiona en torno al arte textil incaico acercándose a Pease y Paternosto:

Esta directa injerencia del estado en la actividad creativa se refleja claramente en la rígida factura y el estereotipo formal de esos tejidos, fruto de una actividad productiva, y repetitiva, que ya no manejaba el lenguaje mágico y elocuente del mito y del arte. (p. 579)

Unos años antes, al referirse a la misteriosa energía de las representaciones chavín en piedra, la gran obra monumental y el más simple utensilio, Eielson (2004) asegura: “La intensidad perceptible en todas sus creaciones no es ciertamente casual ni tan solo producto del talento individual”, por el contrario “son producto de un pueblo y no de una elite” (p. 562). De esto deduce la existencia de un lenguaje de los artistas que se depura hasta la abstracción. No es

producto de una elite, sino de una suerte de espíritu colectivo reunido en una sola persona, cuyo lenguaje en su ejecución traduce ese saber total de una comunidad, una “entidad parapsicológica, paranormal” (p. 578). En esto se acerca a la idea de la estética de lo “paranatural”. A esa feliz reunión cuyo producto es un “lenguaje y un código de formas técnicamente impecables” en un individuo creador y su comunidad, la denomina *harmonia oppositorum*.

### **La función y el símbolo: el *lihuis*, el *yauri* y la *mascaipacha***

En tres de sus artículos «“Lihuis” pajareros» (1936), «El “Yauri”, insignia incaica» (1941) y «La “Mascaipacha”, corona del Imperio Incaico» (1951), Juan Larrea analiza estos objetos de su colección. Como vimos en los casos de la síntesis dada en las recinzeladas a la cabeza de Wiracocha, los mitos andinos y las interferencias cristianas, y las concepciones gráficas en los cronistas indios, en estos objetos también se observan los trasposos técnicos de un material a otro, con el añadido de que en su concepto las funciones han sido sobrepasadas y convertidas en símbolos de poder. Del cuchillo ceremonial sostenido en la frente del inca a fleco textil. De boleadoras de hierro a pompas de pelo de camélido. Es decir, de armas de hierro a formas textiles. Según César Paternosto, la forma artística más desarrollada de una comunidad se impone a otras industrias. Esto ocurrió en el Ande, con las coordenadas del medio textil –urdimbre y trama–, del mismo modo que sucedió con las coordenadas del sistema perspectívico

13. Kubler dice exactamente: «“Drift”, “noise”, and change are related by the presence of interferences preventing the complete repetition of an earlier set of conditions... “Noise” is irregular and unexpected change. The efficacy of language requires that it be reduced to a minimum... The history of things admits more interferences than languages, but fewer than institutional history». (1962, pp. 60-61)

renacentista en Occidente. No obstante, Larrea señala la opción inversa.

Antes de discernir esta oposición entre función y símbolo, es necesario señalar algunas divergencias brevemente. Para ello, nos serviremos de las propuestas de Franklin Pease y Ramiro Matos en *Los Incas. Arte y símbolos* (1999). El primero cree que los testimonios de la cultura material de las sociedades antiguas han sido convertidos en los tiempos modernos en arte. El principal problema con ello es que en el camino han perdido sus dimensiones religiosas, económicas y políticas, “simplificados... aislados de sus contextos, y han dejado de proporcionar la mejor información sobre sus fabricantes” (p. XLIII). Señala, además, que los criterios estéticos (abstractos en sus representaciones) son desconocidos, en el caso de los incas. Encuentra que “donde hemos clasificado el arte como figurativo o abstracto” (p. XLIV) se trata de un anacronismo.

Las sociedades del pasado han tenido diferentes maneras de expresar sus imágenes del mundo y de los hombres y no siempre los criterios contemporáneos pueden servir para explicar sus motivaciones o la pautas que presidieron la elaboración de sus representaciones, hoy consideradas “artísticas”. (p. XLIV)

Aquí, subyace un concepto del quehacer del historiador del arte y del artista que se queda en la descripción descontextualizada del objeto. Larrea no revela de dónde

provinieron exactamente los objetos de su colección y tampoco los lugares de los que provinieron las piezas de otras colecciones a las que compara con las estudiadas en estos artículos. Sin embargo, al leer los atisbos de Larrea y el cuidado de Paternosto en 1989, creemos que esa visión restringida ya ha sido superada. No ven objetos ni construcciones en forma aislada ni como obras maestras, sino que las relacionan como un todo no solo textual, sino como un universo a punto de revelarse, y su acercamiento es interdisciplinario, apelando al conocimiento que se tenía en ese momento, incluso más allá de la necesaria frialdad de la ciencia<sup>14</sup>. Como este último declara al compararse el interés formal que tenían las vanguardias de principios del siglo XX:

Los artistas de la generación a la que pertenezco, hemos emprendido estudios arqueológicos, antropológicos o mitológicos para iluminar nuestra relación con el arte del pasado remoto. Si bien esto no garantiza por sí solo la validez intrínseca de la obra que resulte de esas búsquedas, deja de lado, en la mayoría de los casos, la cuestión de la simple apropiación de las formas exteriores. (p. 91)

Dicho esto, abordemos lo expuesto en «El “Yauri”, insignia incaica». Larrea trata de establecer la verdadera función de este objeto. ¿Es un arma o es una insignia? Como ocurre con la mascaipacha del Inca, no es una casualidad que “tenga forma parecida a la de un hacha, sino un arma

---

14. Larrea y Eielson comparten muchas cosas: las contradicciones propias del artista, el coleccionismo, la fe en la totalidad frente a la fragmentación, y al referirse a la ciencia una desconfianza que en el segundo irá variando hasta convertirse en confianza. Para Larrea la ciencia convierte las cosas investigadas en “disecadas abstracciones” (1960, p. 244), mientras que para el segundo en 1981 “ni el tiempo y la (necesaria) frialdad de la ciencia han logrado sepultar” lo que es necesario para acercarse “al corazón de los hombres prehispánicos” (2004, p. 566).

en los dos sentidos bélico y heráldico del vocablo, que había cambiado de materia al ir en ella predominando la segunda de sus acepciones” (1960, p. 75). A partir de esto concluye que en el *yauri* “la forma de hoja de hacha desempeñó posiblemente la misma función simbólica que desempeña en la *mascaipacha*” (p. 76) (ver Figuras 7, 8, 9). Ambas son “insignias de dominio”. Larrea describe las incisiones en el *yauri* que, a modo de ventanas de piedra, relaciona en

pesquisas conjeturales... que la decoración trapezoidal en relieve de la hoja de hacha... recuerda por su forma la de los toccos, hornacinas o ventanas incaicas... No pudiera ser una alusión ideoplástica de aquel Tamputocco primitivo de donde salieron las huestes forjadoras del Cuzco. (p. 78)

Según Larrea, las incisiones presentes en el *yauri* encarnan el origen de los fundadores del Tahuantinsuyu, pues con una vara semejante a aquella se estableció el espacio donde se fundaría el Cusco, según el mito.

Precisamente para determinar uso y función “la analogía etnográfica es un valioso instrumento que permite deslindar las variantes temáticas a partir de una principal ya establecida, secundado por datos arqueológicos como la procedencia y su asociación cultural” (Pease, 1999, p. 112). En el periodo entre 1936-1961 los resultados del desarrollo de la etnografía aplicada a la historia andina eran bastante exiguos. Por ejemplo, Brian Bauer (2008), lo desarrolla en la explicación sobre la expansión del estado Inca y las diferencias étnicas y sociales en el grupo fundador del Cusco. Para este último aspecto, como Larrea, se apoya exclusivamente en las

crónicas, mientras que para el primer aspecto, lo hace en el trabajo arqueológico de John Rowe en 1944 y luego a partir de 1971 de otros arqueólogos, y, sobre todo, en su propio trabajo en los años 90. En algunos casos corrobora lo aseverado por algún cronista, en otros observa diferencias. También discute documentos coloniales, pero señala la relativa confianza en estos. Su objetivo científico: “we combine information contained in the Spanish chronicles with excavation and survey data to construct multiple lines of evidence for state formation processes” (p. 71). Sobre la importancia de emblemas simbólicos en la representación de la identidad cultural del Inca, por ejemplo, el uso de aretes, corte de pelo, vestimenta, según Guaman Poma fue Huanacauri, el hermano de Manco Capac transformado en huaca, quien introdujo el llevarlos. Mientras según Garcilaso los privilegios se fueron agregando por derecho. El primero de ellos fue el uso de ciertas vestimentas, luego el corte de pelo y el último fue el más importante: el uso de aretes (Bauer, 2004, pp. 17-20). Estas diferencias se manifiestan así dentro del mismo grupo fundador, con el objetivo de distinguir entre aquellos que se dirigieron al Cusco desde el Tamputocco primordial, así como su prevalencia espacial en el Cusco, legitimada a través de referencias a las acciones míticas de Manco Capac. Esto lo podríamos extender al análisis que hace el poeta sobre el uso de la *mascaipacha* y el *yauri*. Brian Bauer (2004) hace una comparación entre lo narrado por Guaman Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega y Juan de Santa Cruz Pachacuti para determinar las categorías jerárquicas establecidas por criterios genealógicos que son similares en esas tres fuentes:

Of paramount importance in the social hierarchy of the imperial capital, according to Guaman Poma de Ayala, were the royal and noble Inca by birth, the Capac Apu Inca (Roal Lord Inca) and Auquicona (Nobles), respectively. Below them were the people of Hanan (Upper) and Hurin (Lower) Cuzco, who held a variety of different privileges and obligations to the Inca Empire. Below the Inca of Hanan and Hurin Cuzco, on the lowest level of the regional social hierarchy, were the ethnic groups living outside the Cuzco Valley. (p. 18)



Figura 8. Guaman Poma representa a Manco Capac con yauri, aunque él lo denomina cuncacuchuna o cortapescuezo (Huaman Poma, 2015, p. 86).

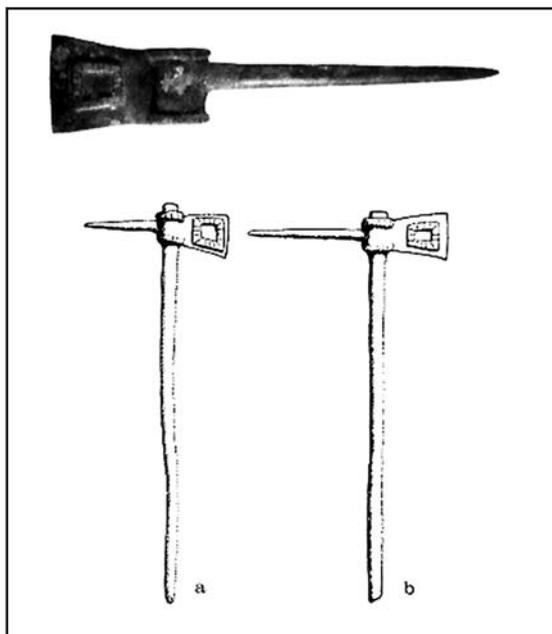


Figura 7. Reproducción de yauri, tupus o prendedores (Larrea, 1960, p. 61).

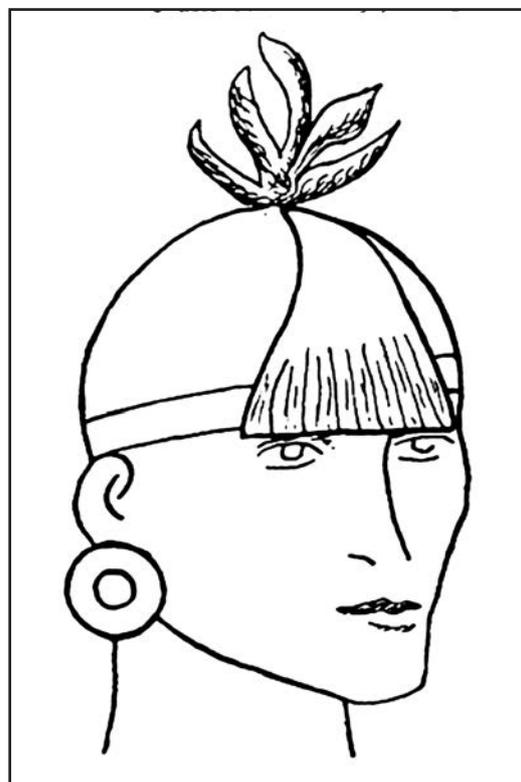


Figura 9. Uso de la mascaipacha (Larrea, 1960, p. 118).

Como ocurre con estos objetos y las diferencias jerárquicas establecidas en la cita, el *yauri* y la *mascaipacha* pierden su característica funcional para convertirse en símbolos<sup>15</sup>, mostrando el estatus en los que “se pierde el peso de la función para mantener la forma representativa que alude al objeto original” (p. 126). Sobre este aspecto, Ramiro Matos cree que es necesario hacer un deslinde entre lo estético y lo simbólico “dos categorías que en la práctica van estrechamente ligadas pero cada una con distintas perspectivas; y segundo, la identificación del uso y función del objeto” (Pease, p. 112). Aunque, como vimos más arriba, esto es bastante difícil de establecer. Por su parte, Jorge Muelle cree que «[d]efinidas las formas funcionales, como formas en función de la finalidad..., fácil es comprender cómo dichas formas, al cambiar de material en esa evolución cruzada, se desvirtúan hasta dejar de ser “funcionales”» (1954, p. 182).

Larrea va mucho más allá y se atreve en su artículo «“Lihuis” pajareros» (1936) a proponer una función de intención ritual similar a la realizada por los arúspices romanos. Será esta forma de “ver”, la que cruza el umbral del lenguaje y la imaginación, en busca de esos “aprestos de la mente poética”, la que le permitirá ir más allá de la función de las boleadoras para cazar aves pequeñas (ver Figura 8), denominadas *lihuis*. En las fiestas solemnes en la Plaza mayor, la Haucaypata incaica, teatro de tales juegos: “¿No hacían

los Incas, mediante estas cuerdas alhajadas una invocación al puro azar de las aves del cielo? Sencilla y hermosa manera de dar entrada en la vida diaria a un elemento gratuito de elevada calidad poética” (Larrea, 1960, p. 101) (ver Figuras 10, 11).

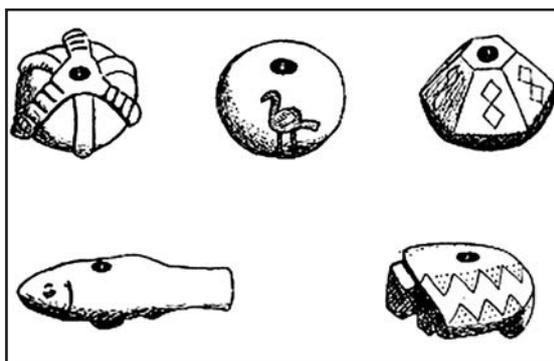


Figura 10. *Lihuis* (Larrea, 1960, p. 97).



Figura 11. Función de los *lihuis* en Guaman Poma (Huaman Poma, 2015, p. 206).

15. Sobre la cosmovisión en la hechura de los objetos de metal, se puede ver el artículo escrito por Paloma Carcedo y Luisa Vetter Parodi llamado *Uso de minerales y metales a través de las crónicas* en el que se detalla la existencia de un complejo sistema simbólico para el uso de la materia prima, la fragua y las herramientas, regido por las divinidades míticas, los rituales, las creencias y los simbolismos en la extracción de los metales y la fabricación a partir de estos. Su continuidad ceremonial y ritual se puede rastrear en los plateros de San Pablo en la provincia de Canchis (Cusco) (Pease, 1999, pp. 167-213). Será en ese proceso de deshacerse y reconstruir que Sheldon Nodelman, que quienes «tratan de rescatar la “sensibilidad individual” del artista, olvidan que en las culturas antiguas la conciencia de la individualidad, incluyendo la del artista, estaba mucho menos acentuada que en el Occidente moderno» (citado en Paternosto, 1989, p. 35). Este es el producto de un rito en el que sus ejecutantes, los artistas, deberán estar preparados para realizar su tarea, y esto implicará un ritual, como en el caso mesoamericano, en el que se debían aislar, quemar copal, sacarse sangre como ofrenda, ayunar y abstenerse de comercio carnal (p. 179).

## Un espacio ideal para habitar: la construcción del Nuevo Mundo

En ese proceso de análisis de los objetos de su colección y la arquitectura incaica, Juan Larrea propone un espacio ideal para habitar. En este se realiza lo que pensaba en relación al desenlace de la Guerra Civil Española en 1939:

se habría consumado la muerte de Occidente para anunciar el advenimiento de un Nuevo Mundo en América. En el Nuevo Mundo tendría lugar la Nueva Cultura Universal, el acceso a la realidad y la Poesía, o “Realización de Espíritu” ..., América, por tanto, sería el lugar de la Síntesis y del verdadero Universalismo mediante el cual el hombre alcanzaría su plenitud. (Canteli, 2004, p. 200)

Como hemos visto, la idea de síntesis puesta de manifiesto en los préstamos técnicos de un material a otro, verbales en mitos y leyendas, se encarna además en los procesos históricos que guían lo que Larrea cree es el Espíritu. Para establecer ese lugar de síntesis, de ideal y utopía, el poeta toma la piedra cusqueña como el punto y la base: “un nuevo cimiento que presupone una síntesis por venir” (1960, p. 29).

Para Larrea, la síntesis es parte de un proceso de desarrollo evolutivo y sintético: ese camino es ascensional. Efectivamente, es algo que se encuentra en todo orden de cosas en su pensamiento, por ello en la conclusión de su artículo “Mascaipacha, corona del Imperio”, establece un proceso de síntesis en el denominado imperio de los Incas. La creencia en el Ticci Huiracocha había realizado la universalidad local del imperio andino. Larrea propone que,

como ocurría con el denominado “vaso peruano Nasca”, cuya función funeraria era infundir terror, igualmente sucedía con la *mascaipacha*, la cual infundía terror alrededor de la cabeza del Inca vivo, pues recordaba las acciones sangrientas de Mama Huaco, ritualizadas, según él, siguiendo a Polo de Ondegardo, en el *huarachicui*. Era la síntesis de una serie de actos: un símbolo. Por ello denomina a la *mascaipacha* “nudo mágico”. Al caer el inca y arrebatado su símbolo, cayó el imperio para asimilarse al nuevo imperio, portadores de una experiencia más “evolucionada” y “doctrinas teológicas tendientes a la universalización terráquea muy superiores” a la del Ticci Huiracocha, pero incluso “tanto éste como el forjado por lo señores cuzqueños, no pasaban de ser formas prefigurativas del imperio de la conciencia universal en cuyo albor nos afanamos” (p.152). Tan solo unos años después, en 1958, puede reafirmarlo: “Porque el conocimiento de los pueblos antiguos que no llegaron a descubrir la escritura, no responde, como bien se sabe, a los mismos métodos que el de los que alcanzaron mayor evolución” (p. 45-46).

Esto muestra que, a pesar de entender la otredad del pensamiento andino, Larrea cree que este es inferior, menos evolucionado. Es evidente que para él lo primitivo por sí solo ni puede imponerse y mucho menos proponer una síntesis. Esto será evidente en su crítica al surrealismo en su artículo “El surrealismo y el Nuevo mundo” (1944) en el rechazo que sus miembros hacen a lo universal frente a lo que Larrea considera primitivo. Por ello afirma que “no puede comprenderse en su plenitud objetiva el surrealismo si no se le compulsa con ciertas circunstancias y fuerzas imantatorias específicamente americanas” (p. 231).

Ante la elección del surrealismo, que prefiere el primitivismo americano frente “al extraordinario fenómeno subjetivo judeo-cristiano”, Larrea cree que aquella es una oportunidad desperdiciada en su deseo de alzarse a la suprarrealidad. Puntualiza el poeta: “Vuelve en cambio, su interés hacia las sociedades primitivas para elevar cuando así le cuadra, el brujo a la categoría de poeta... Su refugio en el alma primitiva con sus tabús y hechicerías cavernosas, con sus operaciones mágicas” (p. 245).

En contraposición, el espacio ideal se gestará en su pensamiento durante su exilio.

Su idea de síntesis del espacio americano la expondrá en dos momentos distintos: en 1958 escribe “Machu Picchu, la ciudad de la esperanza”<sup>16</sup>, este ensayo se incluye en *Corona Incaica*, mientras que nueve años después se publica en México *Machu Picchu piedra de toque*<sup>17</sup>. En estos queda claro que este espacio americano deberá sintetizar el nuevo universal pensamiento, más allá de las luchas ideológicas de ese momento, más allá de todos los -ismos: “Materialismo, espiritualismo, socialismo, existencialismo en sus formas diversas, más otros muchos ismos hasta segundones, polemizan entre sí con la ambición de

apoderarse de la redondez planetaria en la crisis de la universalidad que por lo pronto nos inarticula” (1960, p. 51). Es en América en donde se debe dar esa búsqueda de la universalidad. Y como forma de su madurez “necesita entrar en posesión de la síntesis de perspectivas proporcionada a su comba universal, distinta y superior” (p. 52) a las anteriores. El centro de ese nuevo espacio en América, su *chawpi*, ese lugar del futuro es efectivamente Machu Picchu. Será el mismo Larrea quien redescubra “Los incas redivivos”, escrito por César Vallejo, y fechado en París en enero de 1935. Este dirá sobre Machu Picchu: “Tierra y cielo parecen allí haberse aliado al sueño de los hombres, para esculpir en talla directa sobre la inmensidad de las alturas, una verdadera ciudad de Dios” (citado por Larrea, 1967, p. 217). Aquel opone lo expresado por Vallejo con el aclamado poema a Machu Picchu de Pablo Neruda para demolerlo por sus pobres figuras poéticas y el aprovechamiento que hace este de la *llaqta* por afán de interés de encumbrar su propia figura. Para Larrea en Machu Picchu

Sobre los peldaños ascendentes de las culturas incaica y cristiana medieval y renacentista, esta ciudad de la esperanza aspira a un inmarcesible tercer “reino”, de orden “celeste”,

16. Este paso lo va a realizar también el poeta Martín Adán en *La mano desasida*, sobre quien Larrea, en *Machu Picchu piedra de toque*, asevera: “Machu Picchu manifiesta ser la clave de su problema psíquico personal. Su tremenda angustia al verse como dejado de la mano de Dios, de no sentirse ser, intenta acogerse a Machu Picchu como a una especie de tabla de salvación. Su extenso alegato puede conmovernos y conmovernos hondamente por ser un grito desde el fondo de un verdadero y doloroso problema humano ni literario ni político” (1967, p. 192). Larrea rescata el canto de Martín Adán por intuir el futuro de salvación en dicho espacio. Por eso “el vate invoca al símbolo de ese mundo por venir, de cuya ausencia padece, desprendido ya del antiguo, por serle indispensable” (p. 193). Se puede leer el artículo *Estructura, poesía, totalidad y fragmento en Machu Picchu y La mano desasida (¿1954?-1980) de Martín Adán*. Aproximaciones hacia una nueva edición, de Cavagnaro (2020b).

17. Sin embargo, el tema prehispánico no lo abandonará incluso un par de años antes de su muerte en 1980, cuando José Antonio Bravo (1985) recuerde las cartas enviadas al diario *El Comercio* en referencia al origen y destino de la cabeza de Huiracocha en su artículo *Juan Larrea y la cultura incaica (Entre la divinidad Illa Ticcí Huiracocha y el mito de Inkarrí)*.

pacífico y sobre las nubes, todavía futuro... Lo que importa de veras no es lo que Machupicchu *fue*, sino lo que *es*, en cuanto prenda simbólica de lo que *será*. De lo que será nuestra vida americana o de Nuevo Mundo... Que detrás de su espectro se encuentra de guardia, y ya como mirándonos, nuestro tan presentido Nuevo Mundo... aquí en América del Sur. (1960, p. 265)

Machu Picchu es su maqueta, su anteproyecto. Un paso hacia este. No es solamente símbolo del futuro. Por su constitución y su función “no es de hombres ni para hombres, en el sentido fácil del vocablo, sino de seres enajenados por un vértigo metafísico” (1960, p. 243). Además, propone el verdadero tiempo de su construcción: hacia el final del Incario, cuando, asegura, el imperio se cae a pedazos, luego de la invasión. Sobre esto existe la versión de haber sido “una suerte de hacienda real del Inka Pachakuteq” (Astete, 2019, p. 449), aunque José Astete la desestima señalando una interpretación inadecuada de la documentación colonial. Por otro lado, Larrea rebate a Hiram Bingham, quien creía en dos momentos en la erección de la ciudad: el mítico origen remoto en el tiempo y el epigonal. Y luego establece su función primera: es un símbolo, pero ya no del origen, sino del futuro, de lo que será.

Para Bingham esas ventanas en Machu Picchu son fehacientemente de donde salieron las huestes que fundaron el

Cusco. Para el poeta, las tres ventanas del Tampuctocco son un símbolo del origen y la “ciudad” sintetiza todo lo que simbólica y arquitecturalmente había sido el imperio. El torreón-mausoleo representa, por ejemplo, el templo sagrado del Coricancha. Sobre esto último Ricardo Bardales es específico en señalar que la gran piedra en aquel lugar es la representación de Wiracocha<sup>18</sup>, mientras que para algunos cronistas en esa misma posición se encontraba en el Coricancha la piedra que llamaban Subaraura o Sahuaraura, el líder de los Pururaucas, semejante al mismo tiempo a la piedra del Intiwatana de Pisac. Bajo esa visión, Machu Picchu es una síntesis apretada de los sagrados lugares de la ciudad del Cusco, desde la cual el imperio ascensionalmente volvería a la vida. Si Larrea expresa esto en 1958, Chávez Ballón lo hace en 1971. Para este, Machu Picchu era otro Cusco, cuya ubicación respondía a cuestiones mágico-religiosas (Astete, p. 447).

En consecuencia, el centro de ese espacio ideal y utópico, ese Nuevo Mundo deberá ser Cusco, donde construir desde el espíritu algo vivo está en concordancia con el cosmos. El producto final de esa construcción es el habitar ideal en el que la poesía sostiene todo. Sin embargo, Larrea no vive ni alcanza Machu Picchu, sino que se exilia en México primero y después en Córdoba. Más específicamente en su trabajo en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba<sup>19</sup>. Sobre esto, Marcos Canteli

18. Sobre la creativa, anatómica y seudoscópica mirada que Bardales Vassi desarrolla en su investigación sobre lo que denomina el Código Wiracocha, se puede consultar específicamente sobre la roca del Torreón en capítulo “El código Wiracocha: de Tiawanaku a los Incas”, pero sobre todo en la parte incluida en esta denominada «Configuración iconográfica del “Código de Wiracocha” en la roca sagrada: rostros en el plano horizontal» (Bardales, 2013, pp. 421-427).

19. Sobre esta etapa se puede leer el libro de la poeta Eugenia Cabral (2012), *Vigilia de un sueño. Juan Larrea: Apuntes sobre su residencia en Córdoba, Argentina (1956-1980)*, que nos abre de una manera muy cálida la dimensión personal y los amigos a su alrededor.

propone que el pensamiento utópico de Larrea es melancólico, es decir “aquel que se nutre en la espectralidad de una pérdida” (p. 199) debido a “la reacción traumática y compensatoria ante el fracaso político de la República” (p. 202). Pero ¿cuál fue el origen de esa ansia por viajar y vivir en América? El poeta se responde a sí mismo en el *Diario del Nuevo Mundo* (2015), en el que registra su vida entre 1940-1947 en México:

Desde anoche estoy cambiando interiormente. Se diría que está comenzando a licuarse algo que hasta este momento era sólido... La tragedia española ha vencido su fase aguda. Lugar existe, pues, para que en el nuevo clima otros brotes se abran paso... Estamos en América. Me doy cuenta [de] que el proceso personal ha conocido en mí dos fases: amar y ser amado, tesis y antítesis de un estado de síntesis verdaderamente deseable. (Entrada del 4 de abril de 1940, párrafo 1)

## Conclusiones

- Larrea sintetiza el deseo y las aspiraciones de una generación: el inicio de la búsqueda de comprender al otro de la antigüedad y su cultura en pleno siglo XX. Siendo español en tierras americanas inicia tempranamente dicha aspiración. Aunque ese primer chispazo ocurrió mucho tiempo atrás, cuando su yo prosístico en “Atienza” (Larrea, 1979, p. 31-35) recorre España. Todo huye de allí: Atienza, Trujillo, Córdova... Las ciudades emigrantes anteceden todo lo que ha de suceder con sus intelectuales y ciudadanos luego de la Guerra Civil Española.
- Como coleccionista, tiene de primera mano sus objetos de estudio. Va de lo mueble e inmueble, a través de la intuición poética y en su propuesta de la estética de lo paranatural encuentra eco en otros artistas que, del mismo modo, ponen énfasis en la estética de dichas producciones, más allá de la “naturalidad” del arte occidental.
- Se unen, así, su acercamiento a las vanguardias y su comprensión de la otredad americana. Debido a su formación como arqueólogo, el lugar en el que publica estos estudios, y los objetivos que tiene para presentar un procedimiento de develamiento de una estética distinta a la occidental, sirviéndose de los recursos de la arqueología, las crónicas, el análisis formal, presentan dichos estudios como alejados de lo estrictamente ficticio.
- A diferencia de sus contemporáneos y de aquellos que le suceden, traspasa el umbral de la sola consideración estética para explicar el arte prehispánico desde el intercambio entre genio individual y tradición, el comercio de formas una vez reunidas dos civilizaciones. Asimismo, reflexiona sobre la materialidad y los trasposos técnicos entre una materia y otra.
- Las operaciones del lenguaje (en texto y materia) son captadas de manera precursora en dicho arte, con las limitaciones de su tiempo. Por otra parte, otras consideraciones científicas de su tiempo y posteriores también han sido superadas o corroboradas.
- En el caso del Perú, como hemos recorrido, sus puntos de contacto son

esenciales. Luego de la tragedia de la Guerra Civil Española y viéndose obligado a salir de España, en América establece un lugar utópico. Dicho espacio central es Machu Picchu, donde se reúnen lo pasado, presente y futuro.

- Finalmente, amigo personal de César Vallejo, en América y luego del exilio después de la Guerra Civil Española, se convierte en uno de sus más importantes estudiosos en la Universidad Nacional

de Córdova, impulsando y dando a conocer su obra. Ese afán por la poesía de César Vallejo tiene un paralelo en sus consideraciones estéticas con relación al arte prehispánico. De este modo, Juan Larrea debe volver a adquirir su sitio de reconocimiento en el Perú como un artista que ha trabajado por la difusión de nuestra cultura, prehispánica y contemporánea, plástica y poética, uniéndolo al Perú y España.

**REFERENCIAS**

- Astete Victoria, J. (2019) La llaqta de Machupicchu. En L. J. Castillo y E. Mujica (editores), *Perú Prehispánico: un estado de la cuestión* (pp. 439-459). Lima: Ministerio de Cultura.
- Avalos, R. y Ravines, R. (1974). Las antigüedades peruanas y su protección legal. *Revista del Museo Nacional*, XL, 363-458.
- Bardales, R. (2013). *Wiracocha. El código de Tiwanaku y Machu Picchu*. Lima: Universidad Nacional del Altiplano.
- Bary, D. (1985). Luz y verbo: Larrea y las artes plásticas. En J. M. Díaz de Guereñu (editor), *Al amor de Larrea* (pp. 155-163). Madrid: Pretextos.
- Bauer, B. (2004). *Ancient Cuzco. Heartland of the Inca*. Texas: University of Texas Press.
- Borges, J.L. (1974) *Obras completas*. Buenos aires: Emecé editores.
- Bravo, J. (1985). Juan Larrea y la cultura incaica (entre la divinidad Illa Ticci Huiracocha y el mito de Inkarrí). En J. M. Díaz de Guereñu (editor), *Al amor de Larrea* (pp. 145-153). Madrid: Pretextos.
- Cabral, E. (2012). *Vigilia de un sueño. Juan Larrea: Apuntes sobre su residencia en Córdoba, Argentina (1956-1980)*. Córdoba: Editorial Universitaria de Villa María.
- Canteli, M. (2004). Juan Larrea: la utopía melancólica, en *Res publica*, 13-14, 199-207.
- Cornejo, L., Berenguer, J., Sinclair, C. y Gallardo, F. (1996). *Nasca, vida y muerte en el desierto*. Santiago de Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Castrillón, A. (1986). *El museo peruano: utopía y realidad*. Lima: s/e.
- Cavagnaro, F. (2020a). Escorpiones que vigilan el horrible subsuelo de la eternidad: César Moro, la historia y el arte del antiguo Perú, en *Dossie Literatura e História*, 11(1), 276-290.
- Cavagnaro, F. (2020b). Estructura, poesía, totalidad y fragmento en Machu Picchu y La mano desasida (¿1954?-1980) de Martín Adán. Aproximaciones hacia una nueva edición. *Devenir; Revista de estudios sobre patrimonio edificado*, 7 (13), 121-134.
- Del Pliego, B. (2010). Los ensayos poéticos de Juan Larrea: para comenzar a hablar de un tabú, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 39, 61-73.
- Eielson, J.E. (2004) *Arte poética*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gasparini, G. y Margolies, L. (1977). *Arquitectura Inka*. Caracas: Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Facultad de Arquitectura y urbanismo. Universidad Central de Venezuela.
- Gutiérrez, J. (1995). El legado de Juan Larrea, en *Anales del Museo de América*, 3, 7-20.
- Huaman Poma De Ayala, F. (2015) [1613]. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Edición y notas de Carlos Aranibar (edit.), Tomo III. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

- Kauffman, F. (2013). *Machu Picchu. Sortilegio en piedra/ Enchatment in stone*. Lima, Perú: Universidad Alas Peruanas.
- Kubler, G. (1962). *The shape of time*. New Heaven: Yale University Press.
- Larrea, J. (1960). *Corona Incaica*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Larrea, J. (1967). *Del Surrealismo a Machupicchu*. México D.F.: J. Moritz.
- Larrea, J. (1979). *Ángulos de visión*. Barcelona: Tusquets.
- Larrea, J. (2015). *Diario del Nuevo Mundo*. Madrid: Fundación Banco Santander.
- Lauer, M. (1975). *Szyszlo: indagación y collage*. Lima: Mosca azul.
- Majluf, N. y Wuffarden, L. (1999) *Elena Izcue: el arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima, Fundación Telefónica.
- Makowski, K. (2017) Lo real y lo sobrenatural en las iconografías Paracas y Nazca. En Cecilia Pardo y Peter Fux (editores), *Nasca* (pp. 144-153). Lima-Zurich: MALI-Riertberg Museum.
- Martínez, C. y Cabello, M. (1997). *Museo de América. Madrid*. Bruselas: Musea Nostra - Colección Europea de Museos y Monumentos.
- Mejorada, F. (2016). *El informe Wiracocha*. Lima: Editorial San Marcos.
- Moro, C., (2002). *Prestigio de amor*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Muelle, J. (1954). Acerca del estilo Chimú medio. *Revista del Museo Nacional*, Tomo XXIII, 182-197.
- Paternosto, C. (1989). *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Pease, F. (1999). *Los Incas: arte y símbolos*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Pease, F. (2014) [1973]. *El dios creador andino*. Cusco: Ministerio de Cultura.
- Vallejo, C. (1973). *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul editores.
- Yániz, J. (2019). El Favorables París Poema de Juan Larrea: Presupuesto vital y Dulce vecino. [https://www.academia.edu/41287598/El\\_Favorables\\_Par%C3%ADs\\_Poema\\_de\\_Juan\\_Larrea\\_Presupuesto\\_vital\\_y\\_Dulce\\_Vecino](https://www.academia.edu/41287598/El_Favorables_Par%C3%ADs_Poema_de_Juan_Larrea_Presupuesto_vital_y_Dulce_Vecino)
- Ysla, J. (2019). El periodo Intermedio Temprano en la costa sur del Perú: la cultura Nasca. En L. J. Castillo y E. Mujica (editores), *Perú Prehispánico: un estado de la cuestión* (pp. 439-459). Lima: Ministerio de Cultura.

Fecha de recepción: 11 de setiembre de 2020

Fecha de aceptación: 29 de noviembre de 2020