

COLECCIÓN ESTUDIOS ANDINOS

Cajones de la memoria

La historia reciente del Perú
a través de los retablos andinos

María Eugenia Ulfe



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Cajones de la memoria
La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos

Colección Estudios Andinos 8

Dirigida por Marco Curatola Petrocchi

Cajones de la memoria

La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos

María Eugenia Ulfe



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Cajones de la memoria
La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos

María Eugenia Ulfe

© María Eugenia Ulfe, 2011

De esta edición

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Imagen de cubierta: dibujo de Edilberto Jiménez

Cuidado de la edición, diseño y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: junio de 2011

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2011-07238

ISBN: 978-9972-42-965-1

Registro del Proyecto Editorial: 31501361101229

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

A la memoria de don Florentino Jiménez Toma
y Magdalena Chipana

Índice

Lista de cuadros	13
Lista de figuras	13
Prefacio y agradecimientos	17
Introducción	23
Los retablos	32
Sobre los protagonistas	37
La organización del libro	38
Parte I	
Los artistas, sus obras y sus historias	41
Capítulo 1: De cómo los retablos se transformaron en objetos de arte popular	43
Arrieros y sanmarcos	47
<i>Entre el indigenismo y la modernización: Leguía</i>	49
<i>Proceso de modernización y la casi desaparición del arrieraje</i>	51
Alicia Bustamante y el movimiento indigenista	53
<i>Alicia Bustamante conoce a Joaquín López Antay</i>	56
<i>Y aparecieron los retablos</i>	60
El nombre	60
El mercado	61
La forma	62
Los diseños florales	64

La técnica	66
Firmas	68
Arte popular y bellas artes: el Premio Nacional de Arte, 1975	69
<i>Artistas populares</i>	74
Capítulo 2: Desplazamientos/(dis)locaciones	77
Acerca de la migración	79
Desplazamientos	82
Alcamenca	83
<i>Una comunidad reinterpretada</i>	86
Huamanga, Ayacucho	93
<i>Mostrando los dotes de una temprana actividad empresarial</i>	96
La vida cambia con la educación	99
<i>Ayacucho y la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1970</i>	102
<i>Exhibición familiar en Ayacucho</i>	105
Lima	108
<i>Retablos con contenido social</i>	111
<i>El mundo</i>	112
El poder trabaja de forma oblicua	115
Capítulo 3: Los talleres y la producción de retablos	117
(Re)producción cultural en los márgenes	120
Talleres familiares	125
<i>Nuevos talleres de retablos</i>	130
<i>División del trabajo</i>	133
Cómo se hacen los retablos	138
<i>La caja</i>	138
<i>Las figuras</i>	140
Retablos en la era orgánica	143
Capítulo 4: La vida social de los retablos	147
Encontrando clientela	150
«El consumo es bueno para pensar»	153
De cómo la posición del retablista influye cuando se negocia con el intermediario	155
<i>Cuando el reconocimiento del artista popular importa</i>	159

Hibridez guiada: retablistas e intelectuales	160
Produciendo arte	164
<i>Cuando se hacen «retablos especiales»</i>	166
<i>Derechos de autor, réplicas e imitaciones</i>	171
<i>Para cerrar la primera mitad del libro</i>	175
Parte II	
Representaciones de la memoria	179
Un ejemplo: «Masa»	185
Capítulo 5: Desde el interior: memorias locales de duelo y esperanza en los retablos de canciones y cuentos	191
Las canciones	193
«Flor de retama»	194
«Hombre» y «Huamanguino»	199
Los relatos	203
«Pishtaco»	205
«Los Condenados»	211
Capítulo 6: Cuando en los retablos se representan los eventos (históricos) y las memorias del duelo	221
Los eventos	221
«No me destruyas» y «Ayacucho: ayer y hoy»	223
«Mártires de Uchuraccay»	229
El contexto	229
El retablo	233
«Cayara»	235
Imágenes de duelo y género	238
«Llanto y dolor de la mujer andina»	241
Cuando la memoria se actúa, se realiza	247
Capítulo 7: Cruzando las fronteras: discursos modernos en los retablos peruanos	251
Narrativas de aquí y de allá	252
Organizaciones no gubernamentales, desarrollo y retablos	252
«Chungui en blanco y negro»: derechos humanos y pinturas	258

Cruzando fronteras	261
<i>Primer ejemplo: los retablos del «Norte»</i>	262
<i>Segundo ejemplo: «Las chicas Vargas»</i>	267
<i>Tercer ejemplo: las calaveras aparecen en los retablos</i>	270
Memorias fragmentadas	273
Capítulo 8: Sobre la memoria y los retablos	277
La memoria y los retablos	277
Cultura andina y fragmentos nacionales: «Mi Perú»	282
«Mi Perú»	284
Bibliografía	289

Lista de cuadros

1. Fases en la producción de los retablos (información obtenida en el taller de Alcides Quispe y Ana Chipana, Campoy, del 23 al 27 de octubre de 2001).
2. Pasos en la producción de las figuras de los retablos (información obtenida en el taller de Alcides Quispe y Ana Chipana, Campoy, del 23 al 27 de octubre de 2001).
3. El proceso de comunicación entre la clientela, el intermediario y el artista.
4. Retablo «Los Condenados» de Edilberto Jiménez.

Lista de figuras

1. Retablo usado como estrado para la entrega del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Fotografía de Cynthia Milton. Ayacucho, 29 de agosto de 2003.
2. Sanmarcos. Dueño: Adolfo Ucharima. Fotografía tomada por la autora en Alcamenca, provincia de Víctor Fajardo, Ayacucho, 2002.
3. Sanmarcos de Florentino Jiménez. Fotografía tomada el 31 de octubre de 2001.
4. Sanmarcos de la familia de Adolfo Ucharima, presidente de la comunidad de Alcamenca (Víctor Fajardo, Ayacucho). Fotografía tomada en Alcamenca en febrero de 2002.
5. Vicenta Flores da los últimos toques a un retablo de calaveras.
6. «Yarqa Aspiy» de Nicario Jiménez. Galería Museo de Arte Popular - Barranco.
- 6a. Imágenes del retablo «Yarqa Aspiy» donde aparece el *witqu*. Elaborado por Nicario Jiménez. Galería Museo de Arte Popular - Barranco.
7. Imágenes de cerca del retablo «Yarqa Arpiy» de Nicario Jiménez, Naples, Florida. Fotografía tomada en febrero de 2003.

8. Ana Chipana y su esposo Alcides Quispe trabajan en su taller en Campoy, Lima. Fotografía tomada en octubre de 2001.
9. «Danza de esqueletos» de Claudio Jiménez. Fotografía tomada en el taller del artista en Zárate, Lima, octubre de 2001.
10. «Frida Kahlo» de Claudio Jiménez. Fotografía tomada en el taller del artista en octubre de 2001.
11. Retablo que ilustra el taller de un retablista. Elaborado por Julio Urbano. Fotografiado en su taller de Huamanga, Ayacucho, febrero de 2004.
12. Retablo ecológico de Tiberio Quispe. Propiedad de Anita Cook. Fotografía tomada en Silver Spring, Maryland, Estados Unidos en 2003.
13. Proceso de construcción de una figura para un retablo de gladiadores o luchadores de cachascán. Taller de Alcides Quispe, Campoy, Lima. Fotografía tomada en octubre de 2001.
14. «Gladiadores» de Alcides Quispe. Fotografía tomada en el taller del artista en Campoy, Lima, octubre de 2001.
15. Retablo «Verdad y justicia» de Florentino Jiménez. Fotografía tomada en Lima, marzo de 2002.
- 15a. Retablo «Verdad y justicia» (primer piso) de Florentino Jiménez. Fotografía tomada en Lima, marzo de 2002.
16. Retablo «Years of struggle» de Nicario Jiménez. Fotografía tomada en la galería del artista en Naples, Florida, febrero de 2003.
- 16a. Retablo «Years of struggle» (primer piso) de Nicario Jiménez. Fotografía tomada en la galería del artista en Naples, Florida, febrero de 2003.
17. Retablo «Imperio de los incas» de Florentino Jiménez. Fotografía tomada en el taller del artista en Zárate, Lima, noviembre de 2002.
18. «Cruz del sincretismo» elaborada por Claudio Jiménez. Fotografía tomada en la galería del artista en Zárate, Lima, noviembre de 2001.
19. Retablo «Masa» de Edilberto Jiménez. Fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre de 2001.
20. Retablo «Flor de retama» de Edilberto Jiménez. Fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre de 2001.
- 20a. Retablo «Flor de retama» de Edilberto Jiménez. Fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre de 2001.

21. Retablo «El Hombre» de Edilberto Jiménez. Fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre de 2001.
22. Retablo «Huamanguino» de Edilberto Jiménez. Fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre de 2001.
23. Retablo «Pishtaco» de Nicario Jiménez, Museo Galería de Arte Popular - Barranco, Lima. Fotografía tomada en agosto de 2002.
24. Retablo «Los Condenados» de Edilberto Jiménez. Fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre de 2001.
- 24a. Detalle. Retablo «Los Condenados» de Edilberto Jiménez. Fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre de 2001.
25. «Enfrentamiento» de Nicario Jiménez. Propiedad de Catherine Allen. Fotografía tomada en Silver Spring, Maryland, diciembre de 2002.
26. «No me destruyas» de Claudio Jiménez. Fotografía tomada en el taller del artista, Zárata, Lima, noviembre de 2001.
27. Retablo «Ayacucho: ayer y hoy» de Nicario Jiménez donde se ilustra la migración. Fotografía tomada en el taller del artista, Barranco, Lima, febrero de 2003.
- 27a. Escenas del retablo «Ayacucho: ayer y hoy» de Nicario Jiménez donde se ilustra la migración. Fotografía tomada en el taller del artista, Barranco, Lima, febrero de 2003.
28. Retablo «Mártires de Uchuraccay» de Florentino Jiménez. Fotografía tomada en el Museo de la Cultura Peruana, Lima, marzo de 2002.
29. «Escenas de Cayara», realizado por Nicario Jiménez. Museo Galería de Arte Popular - Barranco, Lima.
30. Retablo «Sueño de una mujer huamanguina» de Edilberto Jiménez. Fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, junio de 2001.
31. Retablo «Llanto y dolor de la mujer andina» de Silvestre Ataucusi. Fotografía tomada en el taller del artista, Huamanga, agosto de 2003.
- 31a. Escena central de «Llanto y dolor de la mujer andina» de Silvestre Ataucusi.
32. Portalapicero de Tiberio Quispe. Fotografía tomada en el taller del artista en Huamanga, agosto de 2003.
33. Dibujo «Llaqta Maqta» de Edilberto Jiménez.
34. Retablo «Chicago: the Windy City» elaborado por Nicario Jiménez. Fotografía tomada en casa del artista en Naples, Florida, febrero de 2003.

35. Retablo «La frontera» elaborado por Nicario Jiménez. Fotografía tomada en casa del artista en Naples, Florida, febrero de 2003.
- 35a. Detalles de «La frontera», retablo elaborado por Nicario Jiménez. Fotografía tomada en casa del artista en Naples, Florida, febrero de 2003.
36. Retablo elaborado por Alcides Quispe, inspirado en las chicas Vargas.
37. Retablo «Mi Perú» de Nicario Jiménez. Fotografía tomada en la Casa Galería Barranco, Lima.
- 37a. Detalles del retablo «Mi Perú» de Nicario Jiménez. Destaca la venta de artesanías.
- 37b. Detalles del retablo «Mi Perú» de Nicario Jiménez. Protesta frente a Palacio de Gobierno.
- 37c. Detalles del retablo «Mi Perú» de Nicario Jiménez. Aquí se aprecian algunos turistas, así como también a personajes intentando cruzar por los distintos compartimientos del retablo.

Prefacio y agradecimientos

La violencia deja huellas y marcas en las sociedades y en los individuos, y se constituye en un filtro a través del cual uno mira y define su historia, su identidad, su idea de comunidad. Se necesita recordar lo que ha sido desmembrado de su cuerpo social; se requiere enfrentar los temores, desenterrar los rezagos del cuerpo nacional (Boyle, 2000). Entender lo sucedido es lo que me propongo al estudiar cómo un grupo de retablistas exploraron con sus manos y creatividad las heridas y huellas dejadas por el periodo de violencia política en su grupo social, y cómo en el proceso reconstituyeron sus redes sociales. Este es un estudio etnográfico en el cual como autora, soy también participante. No soy una observadora neutral. Mi posición se revela, por ejemplo, en la selección de los retablos que aparecen en la segunda parte del libro. Elijo retablos con un claro contenido político porque me interesa mostrar cómo se reconstruye la idea de individuo y de comunidad en un país de posguerra. Esto explica mi énfasis en colocar a los sujetos, los objetos y los eventos en contexto —y en circulación—, ya que son estos los que otorgan significado a nuestras acciones. En este sentido vemos cómo los retablistas necesitan narrar el periodo de violencia como una necesidad de mostrar lo que queda de humanidad y cultura en una comunidad después de un momento tan desastroso y terrible. Pero es necesario también destacar los compromisos éticos que deben hacerse al conducir una investigación sobre violencia y memoria.

«Cuando el terror teje su camino en una comunidad», escribe Kimberly Theidon sobre Ayacucho, «las palabras no son mera información —las palabras se convierten en armas y plantear una pregunta (en estas condiciones) significa que uno debe hacer algo con la respuesta» (2002: 37-38; la traducción es nuestra). Uno no es el investigador que hace su trabajo a la distancia; tampoco es aquel que

objetivamente deja de cuestionar ciertas acciones. Investigaciones sobre violencia y memoria enfrentan al investigador a la acción, a comprometerse con los sujetos sociales con quienes desarrolla el trabajo. Aquí se presentan cuestionamientos de orden metodológico: cómo abordar un estudio de violencia y memoria; cómo acercarse al sujeto herido; qué hacer luego con la información...

Entiendo el estudio de la memoria y la etnografía como un proceso dialógico en el cual participan distintos actores, eventos, objetos y discursos de maneras diferentes. En el proceso de revelar los restos de la sociedad peruana son mis propias memorias del periodo de violencia política las que son cuestionadas y contrastadas con aquellas expresadas por los artistas. Dennis Tedlock y Bruce Mannheim escriben: «una vez que la cultura es vista como emergiendo de una relación dialógica entonces es la etnografía que se revela surgiendo del fenómeno cultural (o intercultural), producida, reproducida, y revisada en los diálogos que se dan entre investigadores de campo y nativos» (1995: 2).

En agosto del año 2003 presenté una versión preliminar de este estudio a un grupo pequeño y significativo de colegas peruanos en Lima¹. Traduje algunas partes de la tesis doctoral al castellano e hice fotocopias para distribuir también entre los retablistas. Llevé incluso un ejemplar a Ayacucho para entregárselo personalmente a Edilberto Jiménez, que en ese momento aun vivía allá. Para este trabajo es vital conocer los comentarios de los sujetos cuyos nombres aparecen en las siguientes páginas. Además, como artista y antropólogo los comentarios de Edilberto eran particularmente relevantes para mí. Edilberto tuvo comentarios positivos solamente me pidió no ahondar en los años de estudio en la Universidad. Hubo temor en su mirada. Seguimos conversando y me mostró sus láminas de dibujos sobre Chungui y lo sucedido ahí durante los años de la violencia política². Imágenes desgarradoras que muestran lo peor del ser humano, del Estado, de las Fuerzas Armadas, años de discriminación, persecución, represión, marginación. ¿Cómo reconstruir la idea de comunidad frente al latrocinio, la muerte, el olvido?

Por su parte, Nicario Jiménez también me hizo comentarios sobre esa sección del trabajo. Consideraba que debía explicar mejor lo que significaba en ese momento

¹ El seminario fue organizado por la Casa de Estudios del Socialismo, SUR, en la casona de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el 27 de agosto de 2003.

² Edilberto Jiménez publicó sus dibujos sobre el periodo de violencia en *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: COMISEDH, 2005. Una reedición más reciente, publicada por el Instituto de Estudios Peruanos el 2009, cuenta con algunos dibujos y testimonios adicionales.

ser líder de barrio. Volví sobre esa parte del texto. Estas conversaciones me dieron un nuevo significado al hacer etnografía: es una colaboración. Hay ciertos aspectos privados de la vida de estos artistas que no son mencionados o discutidos; algunos nombres que no se mencionan y eventos que no aparecen en el análisis.

A inicios de enero de 2005 don Florentino Jiménez sufrió un derrame. Tres meses después, en abril de 2005, don Florentino falleció en su cama de hospital. Publiqué artículos cortos en los periódicos informando sobre su enfermedad y posterior deceso. Han pasado más de treinta años desde que Joaquín López Antay recibiera el Premio Nacional de Arte en 1975. Algunos congresistas y representantes del Instituto Nacional de Cultura discuten sobre la posibilidad de volver a lanzar estos premios y ya se ha creado un Ministerio de Cultura para el Perú. Si bien el reconocimiento social es importante para dignificar al individuo, es importante que este esté acompañado de alguna remuneración. Artistas como Florentino han representado al país en innumerables ocasiones, han sido motivo de «orgullo nacional», y falleció sin ningún apoyo ni reconocimiento público en una cama de hospital rodeado de su familia.

El caso de Magdalena Chipana, Magda, es similar. Aprendiz de retablista con Alcides Quispe, cosmetóloga y peluquera, la hermana menor de mi comadre Ana y mi amiga Lucy, se fue a trabajar en una de las empresas transportadoras de gas en Madre de Dios. Nunca más volvió. Solamente llamaron a Lucy para avisarle que su hermana había sufrido un accidente y que tenía que resignarse. ¿Resignarse ante qué? Los familiares de Magda no pudieron hacer mucho. No llegaron a Madre de Dios por falta de recursos. Tampoco los de la compañía les informaron nunca lo sucedido ni enviaron el cuerpo de Magda para darle cristiana sepultura. Para Ana y para Lucy, como para la gran mayoría de familiares de desaparecidos en este país, Magda está de viaje y algún día volverá.

En el discurso de la novela, M. M. Bakhtin escribe que todas las palabras conservan el sabor de la profesión, del género o la particularidad de la persona (1998[1981]: 293). Cada palabra guarda un aspecto del contexto y los contextos en los cuales tuvo una vida social activa. Las palabras y las formas se pueblan de intenciones, ya que nos muestran algo de lo que somos. Así para Bakhtin la palabra en el lenguaje es siempre de alguien más, o *half someone else's* (1998: 293). La palabra es nuestra cuando la usamos, cuando transmitimos nuestros

sentimientos e intenciones; su aspecto performativo nos libera en el proceso de creación y circulación de ideas. Y también revela que un texto no es una creación individual. Además de la voz del autor, un texto presenta muchas voces. El autor sirve de nexo o puente que conecta, con acento propio, distintos puntos de vista (culturales, contextos, grupos sociales). Y este trabajo no es la excepción... aquí recojo las voces, las miradas y los cuestionamientos de muchas personas.

Nunca podré olvidar el carnaval de febrero de 2002 en Alcamenca. Viajé con Alcides Quispe, Ana Chipana, mi ahijado Hans Kenny, sus abuelos y tíos. Éramos tantas personas que para ir de Ayacucho a Cangallo alquilamos una combi para nosotros. No fueron las festividades que todos recordaban. No salieron muchas comparsas y se incluyeron los cortamontes. Tuve que regresar unos días antes a Ayacucho. En el regreso de Alcamenca a Cangallo me acompañó don Julio Chipana, padre de Ana. Seguimos el viejo camino de los arrieros. Nunca antes lo había tomado. Salimos cerca de las seis de la mañana cuando la niebla todavía es baja. El camino se volvió poético. Tomamos la cuesta y parecía que caminábamos sobre las nubes. En medio de la neblina apareció tímidamente el brillo de las retamas. Abajo el puente colgante sobre el río Pampas. Mientras caminábamos, don Julio me narraba historias de cuando llegaban los arrieros a Alcamenca; los problemas de linderos de Alcamenca con comunidades vecinas como Pitahua y Llusita; el uso que hicieron militares y senderistas para escapar o escabullirse en ese camino. Felizmente, como me decía don Julio, ellos se apostaban en lugares estratégicos del camino para avisar a los demás. Así, ellos podían escapar a la puna o tomar el camino hacia Huancapi. Don Julio jugaba con el tono de su voz en cada una de estas historias; revelaba sus sentimientos, sus memorias. Casi dos horas después llegamos a Cangallo a esperar la combi que me llevaría a Huamanga. No solo el cosmos es animado en los Andes, parafraseando a Catherine Allen (2002a), sino que los puentes, los caminos, los objetos cobran vida cuando son parte de historias, de canciones, de experiencias compartidas, y estos se convierten en vehículos a través de los cuales se construye el recuerdo, aquello que llamamos la memoria.

Mucha gente ha contribuido a dar forma y contenido a este libro. Antes debo manifestar su primera forma y contenido como tesis doctoral, que fue presentada en la Universidad George Washington en febrero de 2005. De ahí sigue un largo camino hasta la forma actual.

Mi agradecimiento más profundo por la amistad, la confianza y el apoyo constante va a los pilares de este trabajo: don Florentino Jiménez, doña Amalia

Quispe Odón Jiménez, Nicario Jiménez, Alejandrina Ayme, Abilio Jiménez, Janet Jiménez, Claudio Jiménez, Vicenta Flores, Luz Jiménez, Edilberto Jiménez, Eleudora Jiménez, Fidel Palomino, Mabilón y Gladys Jiménez, Neil Jiménez, Alcides Quispe, Ana Chipana, Tiberio Quispe, Adela Huamacto, Silvestre Ataucusi, don Julio Urbano y Alberto Ayala.

También quiero agradecer a sus asistentes cuyas conversaciones y chistes hicieron del trabajo de campo una experiencia enriquecedora: Neri, Jesús, Alberto, Óscar, Juan, Rosel, «*Tripa*», «*Rinche*», «*Alicate*», Ronald, Magda, Blas y Orlando.

Ana Chipana, Alcides Quispe, Eulogio Quispe, Lucy Chipana, Mama Ubita y don Samuel Quispe me acompañaron durante mis viajes a Alcamenca. Sus palabras, risa y los tragos que nos tomamos para subir hasta Alcamenca, aliviaron los peores momentos del viaje. También debo agradecer a mis amigos, el profesor Sixto y mamá Jerminia, por acogerme en su hogar. Sus hijos me acompañaron en Alcamenca y los volví a encontrar en el 2007 en Ayacucho, estudiando para ingresar a la universidad.

En Ayacucho debo agradecer a Ulpiano Quispe, quien me dio permiso y acceso a las tesis de los alumnos de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Además, debo agradecer también a los profesores Nelson Pereyra, Manuel Mayorga, Ponciano del Pino y Jeffrey Gamarra.

Tiberio Quispe me ayudó a recorrer los talleres de los retablistas que aun residen en Huamanga. Adela Huamacto, su esposa, me acompañó durante mis visitas a los puestos de la feria artesanal del ex-penal de Huamanga. También quiero agradecer a los trabajadores de Salud sin Límites en Ayacucho. Nico, Héctor, Eduardo, Ana, Rosita, y sobre todo su directora, Rosa Malca, me brindaron sus oficinas, sus hogares y me apoyaron en todo momento. También debo agradecer a la ONG Servicios Educativos Rurales por todo su apoyo.

Asimismo, muchas personas han colaborado en este proyecto comentando diferentes partes de este texto, transmitiéndome su entusiasmo y ayudándome en momentos cuando pensaba en dejar todo ahí. Aquí debo agradecer a Tom Zuidema y Walter Quinteros por conversarme mucho sobre José María Arguedas, Alicia Bustamante y Joaquín López Antay. Sus comentarios y sugerencias fueron inspiración para el primer capítulo. Edilberto Jiménez y Carlos Iván Degregori me permitieron tomar las fotos de la colección de retablos que alberga el Instituto de Estudios Peruanos. Steve Stein me brindó un manuscrito sin publicar sobre su amistad con Nicario Jiménez. Elizabeth Acha también conversó conmigo sobre

su amistad con Nicario y Elayne Zorn me envió capítulos de su libro sin publicar sobre Taquile, en los cuales escribe sobre los actuales premios que se otorgan a artistas populares. También debo agradecer a Gisela Cánepa, Rodrigo Montoya, Cynthia Milton, Raúl Romero, José Luis Rénique, Alex Huerta Mercado, Juan Ossio, Diana Santillán, Víctor Vich y Virginia Zavala por sus lecturas cuando este libro era una tesis y porque sus conversaciones dieron forma a reflexiones que aparecen en algunas partes de este libro. También debo agradecer a Maribeth Bandas por editar la versión en inglés de este texto, a Jhon Sifuentes Pinedo y Diana Marchena por hacerlo con la versión en castellano. Su tarea no fue fácil y la asumieron con mucho cuidado.

No tengo palabras para agradecer el apoyo, la amistad y las valiosas contribuciones de mi asesora de tesis doctoral, Catherine Allen. Alf Hildebeitel, Richard Grinker, Christopher Britt y Billie Jean Isbell fueron parte del comité de tesis y me dieron importantes comentarios para su revisión. Marco Curatola me animó enormemente para que este manuscrito se convierta en parte de la *Colección Estudios Andinos*.

Muchas instituciones también han apoyado esta investigación a lo largo de los años. Un agradecimiento muy especial a la Pontificia Universidad Católica del Perú, mi alma máter, el lugar donde realicé mis estudios de bachillerato y licenciatura en Antropología, y donde he hallado el estímulo académico y afectivo necesario para transformar mi tesis doctoral en este libro. La Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research (y su programa Developing Countries Training Fellowship) y la Universidad George Washington (y su programa Global Leaders Fellowship) me permitieron seguir mis estudios de doctorado en la Universidad George Washington. El premio Lewis Cotlow del departamento de Antropología de la Universidad George Washington que recibí en el verano del año 2000 me permitió comenzar con la investigación etnohistórica sobre la comunidad de Alcamenca y me ayudó a definir el tema de esta investigación. Para el trabajo de campo que hiciera entre el 2001 y 2003 conté con el financiamiento de la Casa de Estudios del Socialismo SUR y su programa de becas sobre autoritarismo y violencia de la fundación Rockefeller. El Columbia College of Arts and Sciences de la Universidad George Washington me ayudó para concluir con la investigación de campo en el verano de 2004 e inicios de 2005.

Finalmente deseo agradecer a mis padres, a Gonzalo y a mi pequeña Fernanda por estar siempre ahí cuando los necesito y llenar mi vida de alegría.

Introducción

Mi relación con los retablistas y su arte se remonta a octubre de 1996 cuando, como parte del equipo de investigación del Archivo de Música Tradicional Andina (hoy Instituto de Etnomusicología), asistí a la fiesta del agua de la comunidad de Alcamenca en Santa Anita, Lima. Fui acompañada por Claudio Jiménez y su esposa, Vicenta, los primos de Claudio, Ana y Alcides, y el antropólogo Alex Huerta Mercado. Luego de ese evento, Alex y yo nos comprometimos a viajar a Alcamenca (en la provincia de Víctor Fajardo) para registrar la fiesta que se celebra en el pueblo. Así, en agosto de 1997 visitamos la comunidad de Alcamenca. Esta vez fuimos con Edilberto Jiménez, Ana Chipana y Alcides Quispe. Luego me convertiría en comadre de Ana y Alcides. Ya en 1995 había participado de una herranza en Andamarca (distrito de Carmen Salcedo, provincia de Lucanas) y visto a un sanmarcos presidir la mesa ritual donde rabos y cachos de toros eran colocados. También en 1996 había participado de un *pampapu al wamani* (pago al *wamani*) en la comunidad de Sarhua (provincia de Cangallo). Ahí también la mesa ritual estuvo presidida por un gran sanmarcos. Pero cuando uno es estudiante, generalmente no aprecia este tipo de relaciones y pretende realizar proyectos extraordinarios que escapan de lo que realmente se puede alcanzar. Había quedado fascinada por el lugar, tanto que cuando llegó el momento de decidir dónde realizar mi investigación doctoral, no dudé que habría de ser allí, en Alcamenca. El río Pampas yace a sus pies. La comunidad se ubica en la ladera de un cerro que sobresale como un balcón que mira a Cangallo, Chuschi y Sarhua, a lo lejos. Me interesaba conocer cómo se había reestructurado la vida social de la comunidad luego del periodo de violencia política; aprender acerca de las relaciones personales y familiares durante estos años. En junio de 2000 estuve en Ayacucho estudiando quechua y revisé toda la información sobre la localidad

en el archivo departamental y en la dependencia del Ministerio de Agricultura. Quería conocer la historia de la formación de la comunidad, sus litigios con las comunidades vecinas —como aquella con Llusita— y entender cómo surgió el distrito de Alcamenca. Entre los legajos coloniales encontré que se trataba de una hacienda que había sido comprada por el curaca de la comunidad. Esto me daba la idea de una comunidad próspera —pero, ¿próspera en qué?—. Cuando regresé a Lima busqué a Claudio Jiménez. Le conversé sobre la comunidad y le mostré mi interés en realizar un estudio acerca de la reconstrucción de la vida social en el lugar; pero él más bien me enseñó su maravilloso taller de retablos. Apareció don Florentino, que en ese momento residía en la casa de Claudio y me habló de su vida en la comunidad. De paso, me mostró su taller. Así volví mi mirada hacia el arte de los retablos.

En los retablos se muestran y conservan tanto escenas de nuestra historia reciente como las diferentes formas de la memoria (histórica, comunal, oral). Se trata de una forma de «arte peruano¹», con orígenes en las capillas de Santero que trajeron los colonizadores españoles para evangelizar. No se conoce con claridad cómo es que estas capillas asumen la forma de las cajas de Sanmarcos. Lo cierto es que ahí se nota la mano y estética de los imagineros andinos. Estas cajas fueron comercializadas durante muchos años por arrieros, quienes las llevaban a las comunidades de la sierra sur central donde eran (y aún son) utilizadas en los rituales de marcación del ganado vacuno.

Durante la década de 1940, los sanmarcos llamaron la atención de un público limeño especializado: los indigenistas. Artistas, intelectuales y amigos compartían ideas sobre la revalorización de la figura del indio peruano y su inclusión en la formación de la nación peruana. Motivados por la idea de «proteger», estos indigenistas contribuyeron significativamente en la transformación de los sanmarcos. El principal cambio, quizá, estuvo en la denominación, que ocurre por el parecido de las cajas con los altares de las iglesias. Por ello el nuevo nombre de retablos, con el que ingresan, también, en un nuevo circuito comercial. A partir de este momento algunos artistas andinos, como Joaquín López Antay, comienzan a firmar sus obras y las piezas pueden ser comisionadas.

Durante la década de 1970, estas piezas se transforman en arte nacional y los retablistas, como empieza a llamarse a estos artistas, incorporarán a sus trabajos,

¹ Cfr. El catálogo de la exposición del IEP en 1992 a propósito del quinto centenario del descubrimiento de América (IEP, 1992: 3).

temas históricos, canciones populares y cuentos. Es decir, el tema religioso y ritual que anteriormente era omnipresente en el sanmarcos cede paso a las representaciones de eventos coyunturales y de costumbres populares. Así, en este libro, presto especial atención a este momento porque, como veremos a partir del capítulo cinco, esto permitirá que luego los retablistas se ocupen de temas que afectan, o afectaron, sus vidas y que recreen temas de crítica social, como aquellos donde se retrata el periodo de violencia durante la década de 1980.

La década de 1980 significa un momento de quiebre en nuestra sociedad. La violencia demencial iniciada por el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) fue agravada por la respuesta represiva de las Fuerzas Armadas y Policiales del Perú, lo que trajo como consecuencias una serie de abruptos cambios en un país de por sí turbulento e inestable. Las migraciones, por ejemplo, iniciadas décadas atrás se convirtieron en masivos éxodos durante la década de 1980, provocando el resquebrajamiento de las tenues fronteras sociopolíticas. En este sentido, las interacciones de los migrantes en las ciudades determinaron una apertura del escenario y las fronteras sociales; los bordes de los espacios sociopolíticos que distinguían a los actores sociales se vuelven porosos y flexibles. Si bien en los ochenta la escena política peruana mostraba muertes, descomposición social y violencia, este también fue un momento de expansión creativa y de cambio en el terreno cultural. Al respecto, dos afirmaciones: por un lado, Carlos Iván Degregori (2000) sugiere que es durante la década de 1980 cuando se da el giro cultural en las ciencias sociales en el Perú; por otro, Nicario Jiménez señala la coincidencia de esta década con lo que él denomina como el *boom* comercial de los retablos ayacuchanos.

En los ejemplos que analizo en esta investigación develo algunos de los eventos ocurridos durante el periodo que va desde inicios de los años 1970 hasta el 2000; nuestra historia nacional es vista a través de las cajas de imaginaria creadas por manos de artistas ayacuchanos. Así, tomo a los retablos como vehículos o medios a través de los cuales podemos mirar introspectivamente los sucesos que afectaron —y afectan— la vida social de los peruanos. El arte, sin duda, nos devela y nos permite reflexionar sobre nuestro pasado reciente. En los retablos es posible ver cómo la cultura andina, a través de las memorias del periodo de violencia, la discriminación social y el movimiento de personas, de ideas y de objetos —que se intensifica con la llamada globalización—, se reinterpreta; no desaparece ni es estática u homogénea, sino que se articula al mercado, que recibe y hace suyas las innovaciones, contribuyendo así al enriquecimiento cultural de nuestra sociedad. En tal sentido, el objetivo de este trabajo es brindar un análisis crítico

del Perú contemporáneo, del periodo de la guerra interna y la construcción de una identidad cultural a partir del estudio de los retablos y los retablistas, de sus desplazamientos, sus posicionamientos y sus luchas.

La importancia de estos objetos en la esfera pública peruana fue puesta a prueba el año 2003, cuando se instaló un estrado en forma de retablo para la entrega del *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en Ayacucho². La entrega de dicho informe de la CVR en Ayacucho o Huamanga³ el 28 de agosto de 2003, incorpora a los retablos en el centro del debate político sobre la violencia, la justicia, la verdad y la reconciliación en el Perú. El informe final de la CVR describe veinte años (1980-2000) de violencia, represión militar y autoritarismo en el Perú. La ceremonia desarrollada en Ayacucho incluyó el develamiento de una placa en homenaje a las víctimas, precedido por las palabras del presidente de la comisión, Salomón Lerner Febres, y seguido por un festival musical. Esa noche las figuras de yeso, tiza y goma se convirtieron en personas de carne y hueso, y un retablo fue utilizado para hablar acerca de la memoria, el olvido y la verdad. Luego de este gran y simbólico retablo-estrado, se utilizaron otros similares, como por ejemplo, aquel que se diseñó para la celebración de las fiestas patrias en el año 2006 y que llevó por nombre «El retablo de los sueños».

¿Qué hace al retablo andino —una manifestación del arte popular peruano—, tan especial como para ser usado en actos simbólicos como fue la entrega del *Informe final* de la CVR?, además ¿qué hace al objeto tan maleable y relevante para un público nacional?; por otra parte, ¿qué nos dice este evento y el uso de los retablos para la lucha política y la construcción de identidades sociales?; finalmente, ¿cómo se construye la memoria, se representa y negocia en aquellos periodos de crisis social y política?, luego, ¿cómo se transmite, construye la memoria (colectiva, local) en los retablos y por qué? En todo caso, ¿de qué tipo de memoria hablamos?

² El *Informe final* de la CVR estima que más de 69 000 personas murieron, desaparecieron, o fueron asesinadas entre 1980 y el 2000. Un porcentaje significativo de estos fallecidos o desaparecidos tenían un origen indígena. La zona más afectada fue la región de Ayacucho, donde la violencia comenzó y se extendió. Asimismo, el *Informe final* estima que el 42,5% del total de víctimas provinieron de este departamento. Además de la catástrofe que esto significó, un tercio de la población ayacuchana emigró. Esto sin olvidarnos del proceso de destrucción de la vida económica (comunal, privada), la pérdida de los derechos civiles y políticos, la destrucción de instituciones (públicas, del Estado, privadas) y los daños emocionales y psicológicos de los familiares de las víctimas y de los ciudadanos en general (véase *Informe final*, 2003, vol. IV).

³ Los dos nombres, uno referido a la región y el otro a la ciudad, son usados en este libro indistintamente.



Figura 1: Retablo usado como estrado para la entrega del *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Fotografía de Cynthia Milton. Ayacucho, 29 de agosto de 2003.

En este estudio sostengo que en los retablos se entrecruzan y conforman diferentes formas de memoria: popular, histórica, emblemática⁴, testimonial, individual y colectiva. Este hecho convierte a los retablos en manifestaciones de arte importantes a partir de las cuales se representa al Perú y es, además, posible vislumbrar de otra forma los dolorosos sucesos de nuestro pasado reciente. Asimismo, podemos aprender cómo se construye el significado en la representación misma, esto es, en el arte mismo.

Para desarrollar este estudio diseñé tres estrategias de investigación. Primero, considero a los retablistas y a sus productos, los retablos, como agentes y productos de cambio histórico. Esto es lo que Jean y John Comaroff definen como poder en su modo agentivo (*agentive*): la capacidad de los seres humanos de actuar en momentos históricos específicos (1991: 22; la traducción es nuestra).

⁴ Por «memoria emblemática» Steve Stern (2002) se refiere a los eventos que condensan significados para una colectividad y que a pesar de ser narrados de formas diferentes, mantienen un patrón común.

Esta forma de tomar el poder permite a los esposos Comaroff estudiar el concepto de hegemonía como una categoría que relaciona el poder con lo cultural a través de la ideología; esto es, una categoría relacional que vincula a las personas con los objetos de formas distintas y en periodos diferentes (Comaroff, 1991: 20-21). Lo que se conoce como «lo popular» en Latinoamérica atraviesa todos los segmentos de la sociedad⁵, transmitiendo las memorias que se convierten en hegemónicas para algunos grupos sociales y para algunas localidades. Por ejemplo, el huayno «Flor de retama» nos habla de las protestas de 1969 que ocurrieron en Huanta y en Huamanga a favor de la educación gratuita. En ella se describe un evento importante para la memoria local y que, llama a la curiosidad, durante la década de 1980, tanto senderistas como militares la utilizaron con fines políticos. Coincidentemente, Edilberto Jiménez realizó un retablo inspirado en los hechos que se expresan en el huayno, no obstante, los acontecimientos de aquellas fechas (1969) sirven de preámbulo para describir también los hechos de violencia de los ochenta y noventa. En tal sentido, en el retablo un hecho histórico y una canción popular se combinan con los sentimientos y experiencias de la gente para clamar que se devuelva el huayno a los ayacuchanos (véase el sexto capítulo).

Algunos retablistas, como Edilberto Jiménez, se han convertido en intelectuales (en este caso, académicos) y han logrado ingresar, en tiempos de crisis, en la esfera pública⁶. Parafraseando a Gramsci, quien utiliza el término de «intelectuales de base», de la Cadena (2000: 7) construye el concepto de «intelectuales no académicos» para referirse a los danzantes, a las mujeres del mercado y los vendedores callejeros del Cusco, quienes constantemente inventan su cultura indígena sin los estigmas de indianidad que les asignan los grupos de poder. En cambio, Edilberto es un intelectual académico, porque a diferencia de los ejemplos estudiados por de la Cadena, él estudió antropología en la universidad. Lo interesante para este trabajo, es el caso de los intelectuales no académicos que le sirve a de la Cadena para describir el proceso de «desindianización» como un puente entre lo hegemónico y lo subalterno, que empodera a los grupos y culturas indígenas

⁵ Rowe y Schelling (1993: 97) señalan que el uso común de lo popular en Latinoamérica «evoca la posibilidad de alternativas a los patrones dominantes actuales». Como Yúdice (2003: 69) sostiene en los Estados Unidos: «a pesar que lo popular etimológicamente se refiere a la gente, se ha convertido en un sinónimo de cultura de masas». Esto no debe llevarnos a pensar que «lo popular» en Latinoamérica es visto como «auténtico» o «puro» frente a la influencia de la cultura de masas. Al contrario, este es el terreno donde los conflictos y encuentros (culturales) ocurren produciendo identidades y formas creativas, híbridas y heterogéneas (Yúdice, 2003: 88-93).

⁶ Sobre esfera pública, véase Habermas (1989) y las críticas de Fraser (1997), Appadurai y Breckendridge (1995). Para el caso peruano, véase Cánepa y Ulfe (2006).

al redefinir las clasificaciones sociales dominantes. Se trata de una contribución importante para comprender el proceso de construcción de identidades — étnicas, culturales—. Los retablistas, como individuos y como grupo, muestran su permanente deseo de acceder a la economía de mercado y a la sociedad. En esta búsqueda y pugna continua, es que se convierten en protagonistas de sus propias historias y emergen como intelectuales no académicos.

La segunda estrategia de investigación que aplico, consiste en otorgarles a los retablos un papel central como agentes y productos sociales. Esto me ha permitido estudiar a los objetos (y sus narrativas visuales) no como hechos aislados o «detenidos» en el tiempo; por el contrario, me ha sido posible analizar cómo las piezas y sus creadores (los retablistas), se mueven por distintos caminos, además del tipo de relación o vínculo que se construye en los cruces y a lo largo de estos desplazamientos. El carácter de esta etnografía es multilocal⁷. Alcamenca y Huamanga en Ayacucho; Barranco, San Juan de Lurigancho (Canto Grande, Campoy, Mangomarca, Zárate) además Miraflores en Lima; Naples en Florida (Estados Unidos), son los lugares en donde se desarrolla esta investigación. Se trata de los distritos donde están ubicados los talleres de los artistas, sus hogares, algunas galerías de arte, museos, colecciones privadas, como ferias de artesanías que he visitado, y donde he conversado con artistas, intelectuales, intermediarios, coleccionistas y dueños de galerías.

A pesar de sus alcances, debo resaltar las dificultades metodológicas que asoman en el desarrollo de una etnografía multilocal: allí están el saber cuánto tiempo se destina en cada lugar; qué tipo de vínculo se establece; cuándo el trabajo de recopilación está concluido y muchas más preguntas son las que se asoman como dificultades para llevar a cabo un estudio en varias locaciones. Sin embargo, los inconvenientes se asumen por el sencillo hecho de que la vida de los retablistas, así como la creación y el comercio de estos objetos, se da en todos estos lugares; por otra parte, ellos se nutren (para la creación de sus piezas) de las historias que se producen en estos espacios. En este sentido, mi interés en desarrollar una etnografía multilocal ha sido el resaltar los puntos de convergencia resultantes entre las diversas y variadas localidades, los discursos, objetos así como el público interesado, todo matizado por la incesante máquina de la historia.

⁷ Sobre el tema de la etnografía multilocal, entre otros, puede revisarse Clifford (1997), Gupta y Ferguson (1997), Marcus y Fischer (1999) y Marcus (1995).

Este libro no constituye un estudio holístico sobre el proceso de violencia. Por el contrario, aquí lo que se busca estudiar y mostrar es: primero, cómo la experiencia de los difíciles años de la guerra interna se materializa y expresa en las cajas de imagineros. Luego, me interesa saber cómo se establecen y tejen las relaciones entre los espacios por los que transcurren los retablistas. Por otro lado, me llama la atención los múltiples discursos que se construyen en los distintos ámbitos de acción, así como los objetos que inspiran y son el resultado de estos y finalmente, quiénes son los sujetos que los realizan.

Sostengo como argumento central que los retablos constituyen medios por los cuales es posible estudiar tanto el modo y la representación del pasado reciente, como las maneras que encuentran las memorias —individuales, colectivas, históricas y populares— para expresar su contenido. En esta afirmación yace, además, la interrogante acerca del proceso de cambio en nuestra forma de pensar el objeto. Pero es, sin lugar a dudas, la memoria de los sujetos desde donde nace nuestra investigación. En efecto, esta es una etnografía compuesta por las opiniones de los artistas y las representaciones que hicieron y plasmaron en sus piezas de arte durante un momento crítico de nuestra historia reciente. Los retablistas son artistas cuyas vidas transcurren por distintos escenarios. Allí están, como fuente de inspiración, cambio y posibilidad de negociación, sus continuos desplazamientos y variados caminos.

Una etnografía multilocal exige un esfuerzo interdisciplinario y esta no es la excepción: las reflexiones antropológicas se verán cuestionadas por la mirada de la historia, la filosofía y los estudios visuales, principalmente.

En este sentido, un trabajo clave para mi investigación lo constituye la obra póstuma de Alfred Gell, *Art and Agency* (1998), puesto que se trata de una invitación para pensar en la dinámica y la interacción del artista, quien al crear el objeto de arte, le trasfiere su agencia. En el caso de los retablos, la agencia se manifiesta en distintos momentos: durante el proceso de creación de la pieza o, cuando es distribuido finalmente adquirido. En el proceso de transmisión y representación de la(s) memoria(s), hay un momento intermedio —un margen, un intersticio—; un conjunto de significados que bien pueden permanecer ocultos o ser emitidos con tal demasía, que se tornan intraducibles (Hall, 1995). Huyssen (1995: 2-3) define a este breve momento como la «fisura» inevitable que se abre entre el periodo en el que se experimenta un evento y el proceso de recordar el mismo (la significación) que se manifiesta en la representación. Para Huyssen (1995: 2-3) este quiebre puede entenderse como «un estímulo poderoso para la creatividad

cultural y artística». En el caso de los retablos, cuyo contenido simboliza la violencia, el aspecto creativo se manifiesta de manera política; pero no solo eso, existe también una aguda disyuntiva entre qué recordar y qué no; qué incluir en la representación y cómo colocarlo en el escenario de la caja.

Cuando el tema de la memoria pasa al plano artístico, esta tiene diferentes usos y propósitos. Los monumentos y las ruinas nos hablan de un espacio común en la configuración de nuevas como viejas tradiciones (Nora, 1996; Winter, 1995); las conmemoraciones, los rituales y la vida cotidiana inscriben e incorporan la memoria en nuestros cuerpos a través de la acción preformativa (Connerton, 1989; Jelin y Langland, 2003); las películas, la literatura, los discursos políticos y los memoriales sugieren un sinnúmero de construcciones sociales en donde se destaca la idea de nación como una metanarrativa aún por construirse (Aguilar, 2002; Koshar, 1998; Kramer, 1996; Nora, 1996); ciertos eventos se convierten en nódulos para dar paso a la conformación de imaginarios sociales donde se destaca la presencia de memorias emblemáticas (Stern, 2002). Los usos así como los abusos de la memoria son muchos y de diversa índole. Para la socióloga argentina, Elizabeth Jelin (1998, 2001, 2003a, 2003b), los estudios de memoria son importantes porque nos permiten comprender las luchas por el reconocimiento ciudadano y la recuperación de la democracia en los países latinoamericanos que han pasado por periodos de guerras sucias, dictaduras militares y represiones civiles. «Nunca más» es la frase que convoca a muchos sudamericanos en el acto de recordar a nuestros desaparecidos; es una frase que clama por justicia y verdad. Los periodos de crisis a los que constituyen las guerras sucias, las dictaduras y la violencia, se convierten en manifestaciones de un poder amorfo con el cual los seres humanos tendremos la necesidad de negociar, de varias maneras, para poder seguir viviendo. Cada uno hará uso de distintas estrategias y recursos para expresarse acerca del tema o convertirá su silencio en vocero de su opinión. A sus vivencias, testimonios de primera mano, a aquellos rumores así como a las habladurías de la calle, los retablistas les darán uso como recursos para expresar su búsqueda de reconocimiento y participación en la sociedad. En los «retablos con comentario social», que es la forma como los retablistas denominan a sus piezas que representan el periodo del conflicto armado interno, los artistas usan el tema de la memoria políticamente, como una forma de protesta social.

La memoria conforma nuestra conciencia histórica. Nietzsche (1998[1873]) compara al ser humano ahistórico con la «bestia» —aquel ser que es incapaz de seguir sus orígenes, que es incapaz de sentir o pensar—. La conciencia histórica es lo que nos arraiga a un tiempo y a un espacio; necesitamos la historia (en la

forma de una crítica) para vivir y actuar. Connerton señala que la conciencia histórica es un proceso que siempre está en construcción (como nuestras identidades sociopolíticas y culturales), además de ser actuado. «Investigar la formación social de la memoria es estudiar aquellos actos de transferencia que hacen posible el recuerdo» (Connerton, 1989: 39). Los relatos orales, las historias de vida, los hábitos, las prácticas corporales son «actos de transferencia» en los que se inscriben e incorporan trazos de la memoria de una forma distinta que la escritura. Rowe y Schelling (1995) sugieren que la escritura no es la única manera de registrar y transmitir conocimiento en Latinoamérica. La memoria y lo popular se construyen como distintas «grafías», disponibles para múltiples lecturas e interpretaciones. Una de las «grafías» trabajadas por Rowe y Schelling (1993: 67-68) son precisamente los retablos peruanos.

Por último, la tercera estrategia de investigación va de la mano con resaltar el vínculo entre los retablos y la memoria a partir de una construcción en permanente diálogo, halladas especialmente en las relaciones entre los artistas, sus obras, las figuras al interior de las cajas de imagería y su público (la audiencia).

Los retablos

Los españoles trajeron al Perú las primeras cajas o capillas de santero⁸. Estas cajas se reconocen como los antecedentes de los sanmarcos; aunque poco o casi nada se sabe acerca de su incorporación en los rituales andinos. Tampoco se conoce muy bien el proceso por el cual llegaron a convertirse en sanmarcos. Aquí veremos que se mantienen las imágenes religiosas pero se reinterpretan sus significados y usos del objeto⁹. Las cajas o capillas de santero, caracterizadas por llevar en su interior la imagen de un santo o una virgen para ser presentadas a los nativos, fueron utilizadas frecuentemente durante el proceso de evangelización desarrollado por los españoles. Aunque con el avance del tiempo los sanmarcos mantuvieron la presencia de las imágenes religiosas en su interior, no obstante estas se ubicaron, como hoy en día, en un piso superior, dejando el nuevo espacio inferior para las escenas como la marcación del ganado (ceremonias conocidas como herranzas).

⁸ Pueden encontrarse referencias a las cajas o capillas de santero en los trabajos pioneros de Arguedas (1958) y Mendizábal (1963-64). También véase IEP (1992), Macera (1981, 1982), Sebastianis (2002) y Stastny (1981).

⁹ Cummins (2002) desarrolla un ejemplo interesante sobre cómo se transforman, en su uso, estilos y significados durante la Colonia, los *qeros* o vasos ceremoniales del periodo Inca.

Los sanmarcos tienen un estilo que los identifica: una caja que presenta dos pisos o niveles (figura 2):



Figura 2: Sanmarcos de la familia de Adolfo Ucharima, presidente de la comunidad de Alcamenca (Víctor Fajardo, Ayacucho). Fotografía tomada en Alcamenca en febrero de 2002.

El primer piso de la caja es ocupado por los santos patronos o dueños de los animales. Las imágenes de los santos están acompañadas por la figura de un cóndor, que representa al *wamani*¹⁰. Algunos autores han señalado que la organización del espacio en el interior de la caja sanmarcos respeta una partición entre el mundo de arriba y este mundo (Macera y Urbano, 1992; Mendizábal, 1963-1964; Razzeto, 1982). El hecho que las figuras de los santos se ubiquen en el piso superior da sustento para este planteamiento. Ahí aparecen las imágenes de

¹⁰ En Ayacucho se tiene la creencia de que el *wamani* encarna la figura de un hombre blanco (algunas veces se dice que es un *gringo*, es decir un foráneo), vestido de negro, como el cóndor. En agosto del año 2000 acompañé a Ana y Jerminia a la puna de Alcamenca para buscar una vaca que se había perdido. Un impresionante cóndor voló sobre nosotras mostrándonos el esplendor y tamaño de sus alas. Dio varias vueltas en círculo; hecho que nos atemorizó. No encontramos la vaca. Volvimos al pueblo y contamos lo sucedido. La suegra de Ana nos dijo que el cóndor era un *wamani* molesto porque no le habíamos pedido permiso para estar en la puna y buscar a uno de sus animales, en este caso la vaca perdida. Es cierto, el pago que hicimos para subir fue muy simple y no incluyó hojas de coca ni trago. Unos días después, dos hombres contratados por Ana encontraron la vaca.

San Marcos (patrón del toro y los animales en general), Santa Inés (patrona de las cabras), San Juan el Bautista (patrón de las ovejas), San Lucas (patrón del león), San Antonio (patrón de los caballos, mulas y arrieros), algunas veces también aparece Santiago (patrón del rayo y dueño del ganado) (López Antay en Arguedas, 1958: 153-154). En una entrevista a Joaquín López Antay, Mario Razzeto recoge el comentario donde se señala que Santiago es también considerado como el patrón de las llamas. Lo interesante de esta conversación es la mención que López Antay hace respecto al lugar específico que ocupa cada uno de estos santos:

Siempre pongo en el primer piso, al centro, a San Juan Bautista. Después, San Marcos, San Lucas. San Lucas, a la derecha. San Antonio, a la derecha. Santa Inés de frente. Siempre los pongo en este orden. Santiago también pongo, a veces, en lugar de San Juan Bautista. No pongo más porque no caben. Cuando más, cinco. Los santos viven arriba, allá lejos, pero protegen al ganado; desde allá lejos se preocupan de los ganaditos, cómo no. Por eso hay que rezarles, para que los protejan (Razzeto, 1982: 92).

Pero no todos los artistas están de acuerdo con las afirmaciones de López Antay. Florentino Jiménez dice, por ejemplo, que San Juan es el patrón de las ovejas, San Antonio de los caballos, San Lucas del ganado, San Marcos de las llamas y Santa Inés es la patrona de las cabras. Asimismo, señala que en algunos casos «otros me dicen házmelo Virgen del Carmen patrona de las cabras. Cada ganadero tiene su diferente creencia» (Zárate, 31 de octubre de 2001).

El nombre de la caja guarda correspondencia con la imagen del santo que aparece en el centro del piso superior. Es común que en esa posición se ubique al patrón San Marcos, es por ello que la caja ha sido llamada de esa manera, pero si apareciera la imagen de San Antonio, la caja puede llamarse «sanantonio». En algunas comunidades ayacuchanas la caja sanmarcos es conocida también como «misa». Los sanmarcos son usados durante los rituales de marcación de ganado o como representaciones del *wamani* en las sesiones de curación. En ambos contextos se elaboran mesas rituales y es el sanmarcos quien preside estas ceremonias.

Si los santos que son patronos de los animales se ubican en el piso superior del sanmarcos, el piso inferior muestra las distintas etapas de la herraanza. En este nivel se recrean algunos momentos del ritual como «la reunión» (de la familia) y «la pasión» (de los animales). Unos años atrás, don Florentino elaboró un sanmarcos gigante de casi dos metros de alto (véase figura 3). La particularidad de esta obra estuvo en que colocó a los animales que pertenecen al *wamani*, en la corona. Ahí ubicó cóndores, pumas, zorros y otros animales no domesticados. En el piso superior, el artista ubica las imágenes de los santos y los animales que protegen.

Divide el piso inferior en compartimentos donde recrea distintos momentos de la herranza, así dice:

Ofrenda al dios andino con colecta todos varones no más. Ahí no van mujeres. Aquí están marcando la vaca todo. Aquí ya también hay matrimonio del ganado. En la herranza hacen matrimonio. En la oveja hacen también matrimonio. El cantor está rezando. Ya después lo sueltan poniendo aretes. *Cachi-cachi* están jugando, aguada también dicen. El plato grande ponen chicha con chancaca entonces a eso van de cuatro tiene que irlo. El varón como animal monta o una mujer a un varón está montando. Igual es como animal una oveja siempre primero comienza a oler la parte íntima. Ahí están riendo con *waqrapuku*, todo (Florentino Jiménez, Zárate, 31 de octubre del 2001).

El *cachi-cachi* que describe Florentino es el juego sexual que se realiza al día siguiente de la marcación de los animales¹¹. Los varones y las mujeres que han participado en la herranza y celebrado durante la noche bailando con el ritmo del *waqrapuku*, se vuelven a juntar al momento del desayuno. El dueño del ganado y su esposa preparan unos platos para «animales» que colocan en el suelo y en los que incluyen chicha, azúcar y trago. Los participantes juegan a ser animales que copulan; estos juegos propician la reproducción del ganado.

Adornadas con imágenes de flores y plantas andinas, dos puertas cierran este sanmarcos. La corona remata la caja. Aquí aparece la imagen de un cóndor, quien cuida a los santos del primer piso, a los dueños del ganado del piso inferior y a sus animales. Además de ser usado en las herranzas, el sanmarcos también se utilizaba en rituales de sanación (Razzeto, 1982: 69-73), para la protección de los arrieros y para el culto (Acha, 1984).

El segundo piso del retablo de Florentino muestra distintos momentos de la herranza. El artista se concentra en la reunión de la familia y la pasión de los animales: ahí vemos el universo doméstico de los dueños del ganado, su familia cercana y sus parientes de matrimonio, algunas mujeres preparan queso, hay abigeos rondando. Las imágenes hacen referencia al ritual en el cual el objeto es utilizado. ¿Por qué es necesario representar en el retablo el ritual en el cual la pieza es usada?, ¿cuál o cuáles son las implicancias políticas de esta reiteración y superposición?, ¿qué mensaje simbólico se busca comunicar?

Durante la década de 1940, estas cajas de imaginero atrajeron la atención de una audiencia limeña, además de sucederse una serie de cambios en el estilo

¹¹ En Andamarca (Lucanas, Ayacucho) este momento de la herranza es conocido como *chico-chico* (Ulfe, 2004).

Figura 3: Sanmarcos de Florentino Jiménez.
Fotografía tomada el 31 de octubre de 2001.



y contenido de las piezas: se les cambió de nombre, se insertaron en un nuevo circuito comercial, cambiaron de forma, temas, etcétera. Se iniciaron procesos importantes de descontextualización y resignificación. Algunos artistas recibieron reconocimientos en el ámbito nacional como internacional, siendo el caso más emblemático el de Joaquín López Antay. Hay varias biografías y libros publicados sobre este tema¹². Los retablos se han convertido, sin duda, en una de las manifestaciones más intensas de la cultura pública peruana.

Los temas representados en los retablos van desde la vida cotidiana, asuntos comerciales, hasta la recreación de importantes críticas sociales y políticas.

¹² Por ejemplo, sobre las biografías véase, entre otros, Damian (2005), Huertas (1987), Macera y Urbano (1992) y Razzeto (1982).

Es así que el conflicto interno opera como una narrativa irresuelta, pues aparece como un tema en rituales y en la historia oral en algunas comunidades del sur andino (Isbell, 1998). En los ejemplos que siguen veremos cómo el arte media entre el dolor y el conflicto en la forma de un proceso activo, como «un acto de intercesión, reconciliación e interpretación entre adversarios o extraños» (Williams, 1994: 593; la traducción es nuestra).

Sobre los protagonistas

Luego de sustentar, en mayo de 2001, mi examen oral del doctorado (germen de este libro), comprendí que estudiar los retablos y sus artistas implicaría mi desplazamiento por distintos lugares. En el verano del año 2000 realicé un primer acercamiento a la materia de estudio y pasé un tiempo en el archivo departamental de Ayacucho. Era difícil encontrar un camino en el laberinto que significa proponer un proyecto de investigación, llegar al terreno y no saber por dónde empezar. Definir el tema de investigación fue problemático: es imposible dar cuenta de todos los temas que se representan en los retablos o de todos los artistas y talleres en donde se construyen.

Como parte del equipo de investigación del Instituto de Etnomusicología (antes llamado Archivo de Música Tradicional Andina) viajé, en 1997, a la fiesta del agua de Alcamenca. Si ya es difícil explicar el porqué uno elige un lugar para su investigación —al respecto no es gratuita la carestía de antropólogos que escriban acerca de las razones que los llevaron a escoger el espacio y lugar de estudio, así como del tan cuestionado y discutido «campo» (cfr. Gupta & Ferguson, 1997)—, en mi caso la complejidad es mayor puesto que Alcamenca aunque yace como el origen, no es en efecto el universo, pues fueron varios los lugares donde hice el trabajo de campo.

La etnografía multilocal presenta una serie de retos. Uno presta atención a la posicionalidad del sujeto, la complejidad de los espacios sociales por los que habita y transita, además de los distintos discursos y relaciones que se establecen en el proceso (Marcus, 1998). Este estudio parte del punto de vista de los sujetos, de los artistas: la vida y luchas de la familia Jiménez, sus asistentes, la familia extensa. Si de algún modo tuviera que definirse esta etnografía, sería una «en proceso».

La etnografía se descubre en las muchas conversaciones, entrevistas, visitas y viajes que hice durante cinco años conectando gente y lugares con hechos y material visual. He intentado construir un corpus de relaciones en la que cada contexto muestre su sentido y la etnografía sirva para trazar conexiones entre personas,

objetos, hechos y lugares (cfr. Marcus, 1998: 14). El encontrar un corpus bibliográfico sobre retablos y sobre la familia Jiménez resultó beneficioso pero también significó un reto¹³. Así me invadieron una ristra de preguntas acerca de ¿cómo distinguir mi enfoque e investigación de lo escrito anteriormente sobre el tema?, ¿cómo mostrar mis opiniones sin mirar respuestas preestablecidas y los discursos acerca de algunas representaciones?

En el desarrollo de la etnografía prioricé la colaboración, «la cooperación en el diálogo» (Marcus, 1998: 113) —esto implicaba un compromiso de parte mía y de los retablistas—. Justamente, muchos temas que aquí aparecen discutidos fueron sugeridos por los mismos artistas. Por ejemplo, para Claudio Jiménez los periodistas siempre le preguntan sobre sus retablos de violencia, pero nunca le preguntan sobre su vida como artista migrante en Lima. He buscado reflejar este vacío en la organización del texto y en la forma cómo la reflexión sobre las piezas incluye las opiniones de los artistas. Salvo en algunas circunstancias donde uso seudónimos, en esta etnografía se usan los nombres reales. Esto se debe a que finalmente la publicación de un texto académico es importante para los artistas populares en la forma de un mecanismo de difusión de su arte y validación de su conocimiento¹⁴.

La organización del libro

Este libro nace como tesis doctoral. La traducción y revisión en castellano me obligó a reformular algunas secciones. Esta versión está organizada en dos partes principales. En la primera parte, estudio los desplazamientos y posicionamientos de los retablistas, sus influencias; también a los retablos como productos y agentes que circulan como mercancías y objetos de arte. El primer capítulo es el más histórico, puesto que se detiene en el contexto en el cual surgen los retablos y los retablistas. Específicamente, trabajo el proceso de transformación del arte

¹³ La presente relación de artículos, libros, exhibiciones, catálogos y videos documentales sobre el tema no es exhaustiva y aparece en orden alfabético: Acha (1984), Arguedas (1958), Barnes (1998), Damian (2005), Huertas (1987), Instituto Cultural Peruano Norteamericano y Universidad Ricardo Palma (2003), Instituto de Estudios Peruanos (1992), Nicario Jiménez (2000), Sebastianis (2002), Solari *et al.* (1986), Sordo (1990), Stein s.f., Toledo (2004a, 2004b), Vásquez y Vergara (1990). También véase el Programa Hecho a Mano y su documental «El retablo ayacuchano» producido por Carmen del Prado (el video fue transmitido en televisión nacional el 22 de julio de 2001). También Ann Kaneko ha producido un video «Against the grain» sobre artistas peruanos y violencia, donde aparece Claudio Jiménez.

¹⁴ Chibnik (2003) señala, por ejemplo, que los talladores de Oaxaca incrementaron su producción tanto con la publicación de un artículo en la revista del Smithsonian como de un libro de mesa.

de los sanmarcos hacia los retablos y su aparición en el escenario nacional como piezas de arte popular. El segundo capítulo presenta la vida de los artistas. El historiador francés Pierre Nora (1996) ha escrito sobre cómo y por qué los monumentos y restos (arqueológicos) se convierten en importantes fuentes para el estudio y la transmisión de memorias nacionales colectivas. Como lo hace notar Koshar, Nora no presta atención a los sujetos que producen y construyen estos espacios como lugares de memoria, esto es los actores sociales (1998: 7). Por ello aquí destaco los puntos de vista de los sujetos, sus itinerarios, desplazamientos y emplazamientos en la sociedad. Las vidas de los retablistas y la forma que buscan de ser identificados como artistas populares es también una manera de ser reconocidos como ciudadanos en un país que muchas veces discrimina por el color de la piel o el lugar de origen. Su condición de migrantes —es y estar fuera— nutre su arte y se convierte, además, en una fuente para la creación de nuevos personajes y temas.

En los capítulos tres y cuatro señalo que las categorías de memoria y creatividad poseen agencia. Sigo el argumento de Gell (1992, 1998) para discutir en el tercer capítulo cómo la agencia, en el caso de los retablos, es un proceso que se manifiesta en los recursos que se utilizan en el proceso de creación de la pieza (por ejemplo, la educación, la experiencia, las conversaciones, las noticias, etcétera) y se pone de manifiesto, también, en la forma cómo los objetos ejercen una influencia sobre nosotros, como público. Esto último se refleja, en sobre todo, en aquellas obras que cuestionan un orden dado, que exigen una opinión por parte del observador. En este ejercicio de agencia es importante destacar cómo en el proceso mismo de creación de la obra, el artista imprime su huella personal durante el sombreado.

En el cuarto capítulo analizo la comercialización de los retablos. Para ello estudio el tema del consumo como un proceso que al mismo tiempo es relacional y dependiente del contexto. El consumo implica el desarrollo y ejercicio de una serie de relaciones; como pueden ser los procesos de selección o distinción, los intercambios, las transacciones, la competencia. La posición y el poder que pueda ejercer el artista también influirán en la manera de negociar los precios y los lugares donde puede colocar sus obras.

En la segunda parte de este libro examino cómo las diferentes formas de memoria y sentidos de agencia se expresan y transmiten en los retablos. El capítulo cinco y el capítulo seis presentan distintos ejemplos de retablos con contenido social o de violencia. Aquí los ejemplos evidencian una amplia gama de temas

que describen la forma en la que actúa y se construye la memoria visual en los retablos: las canciones, los relatos, los eventos (históricos) y el duelo. Basándome en material etnográfico, realizo una lectura crítica de la imaginaria, y hago uso, por otro lado, del factor histórico para contextualizar las piezas y los eventos que en ellas se representan. Aquí la selección de piezas es intencional. Espero mostrar las diferentes formas en las que opera la memoria y cómo estas se combinan creativamente en las cajas de imaginero, las cuales, a su vez, se convierten en vehículos para la comunicación y representación de una historia reciente.

En el séptimo capítulo presento el nuevo universo en el cual se desenvuelven los artistas y las nuevas obras que resultan. Así los derechos humanos, el desarrollo, el turismo y la innovación, y la migración servirán de marcos conceptuales para renovar las temáticas y experimentar con nuevas técnicas. Considero importante manifestar que este capítulo lo escribí con el propósito de mostrar la forma en la que los retablos y las vidas de sus creadores están en constante cambio. Lo andino de su origen se manifestará reinterpretado, y en algunos casos, globalizado en cada una de estas creaciones.

Finalmente, el octavo capítulo sirve de espacio para una reflexión, a partir de los artistas y sus retablos, acerca de la idea de nación. No existe una sola forma de pensar o imaginarse la nación. Tampoco puede hablarse de *la* nación como una entidad homogénea o completa. Los sujetos sociales, como el caso de los retablistas, son actores políticos y públicos con injerencias y capacidad de intervención en los distintos niveles del espacio público; sus esfuerzos denotan los distintos ámbitos y matices del ejercicio de lo político. Aquí un retablo como «Mi Perú» busca precisamente las distintas formas de sentirse peruano e identificarse con lo peruano.

La memoria es histórica y colectiva. Tiene sus intenciones, sus aspectos más subjetivos e íntimos, sus olvidos y sentidos de identificación porque finalmente se trata de una práctica social anclada en lo cultural. Hay distintas formas de recordar y muchas de estas propician la construcción de una conciencia histórica. Por ejemplo, el modo cómo los retablistas llevan sus vidas, sus anhelos, sus conversaciones diarias acerca de la política peruana, muestran que las ideas son compartidas, que los eventos se recuerdan y discuten, y luego estos se plasman, tornándose en arte.

PARTE I
LOS ARTISTAS, SUS OBRAS
Y SUS HISTORIAS

CAPÍTULO 1

De cómo los retablos se transformaron en objetos de arte popular

Estamos así haciendo explícito el actual reencuentro del método con la situación latinoamericana en la doble dimensión de su diferencia: la que históricamente ha producido la dominación y la que socialmente se construye en el mestizaje de las razas, los tiempos y las culturas. En la articulación de esa doble dimensión se hace socialmente visible el contradictorio sentido de la modernidad en Latinoamérica: tiempo del desarrollo atravesado por el destiempo de la diferencia y la discontinuidad cultural.

Jesús Martín-Barbero

En este capítulo, utilizo material etnográfico e histórico con el fin de seguir y entender el proceso por el cual los retablos se vuelven populares o folclorizan. Efectivamente, presto especial atención tanto al proceso histórico que ilustra la manera en la que los retablos se transformaron en objetos de arte popular, así como también a la situación y a los factores por los cuales los retablistas surgen y afirman como artistas populares.

Los retablos aparecen en un momento crítico de la historia peruana, como son las primeras décadas del siglo XX. Por aquellos años se suscitan, en el contexto nacional, una serie de reflexiones y debates acerca de diversos temas como los debates que se suscitaron sobre la construcción de la nación peruana y la convergencia en la década de 1920 de una serie de publicaciones (por ejemplo, en 1924, *Nuestra comunidad indígena*, trabajo de Hildebrando Castro Pozo; en 1927, Víctor Raúl Haya de la Torre publicó *Por la emancipación de América Latina* (texto ideológico del APRA); un año más tarde, en 1928, Los *Siete ensayos de*

interpretación de la realidad peruana de José Carlos Mariátegui sale a luz); además de la fundación de algunos partidos políticos (en 1924, Víctor Raúl Haya de la Torre dio inicio al partido político Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA); mientras que Mariátegui funda el Partido Socialista). También estuvo presente en este tiempo la reivindicación de la población indígena por parte de la corriente denominada Indigenismo¹ y las discusiones sobre el aún incipiente proceso de modernización y el populismo. En consecuencia, en este capítulo discuto y analizo la manera en la que estas ideas influyen tanto en la forma y en el contenido que los retablos poseen, así como en las intenciones que mantuvieron los retablistas al momento de realizar sus obras (Mendizábal en Degregori, 2001). La memoria, sin duda, es un proceso histórico y, como sugiere Nietzsche (1998[1873]), está inmersa en las raíces sociales de la colectividad. Más habría que añadir que la memoria, en sí misma, se basa en la representación (Huyssen, 1995: 2). Por lo tanto, para entender la representación que se hace en los retablos del pasado reciente del Perú, es tarea que el objeto sea estudiado desde una perspectiva histórica. Es importante situar la pieza, conocer sus hacedores y contextualizarla en el proceso social, político e histórico del momento cuando fue producida para entender su contenido.

Considero también que el arte de los retablos está estrechamente relacionado con tres circunstancias históricas distintas: primero, el incipiente proceso de modernización llevado a cabo durante el segundo periodo del presidente Augusto B. Leguía (1919-1930); segundo, el encuentro entre Joaquín López Antay y la pintora, además de coleccionista indigenista, Alicia Bustamante, en los primeros años de la década de 1940; y, finalmente, la entrega, en el año de 1975, del Premio Nacional de las Artes.

¹ El indigenismo ganó presencia continental después del Primer Congreso Interamericano Indigenista llevado a cabo en México en 1940 (Rowe & Schelling, 1993: 184). Conuerdo con Lauer que en el Perú se puede distinguir dos momentos del indigenismo. El primero, que puede decirse que es confrontacional, se desarrolla en las últimas décadas del siglo XIX (después de la derrota peruana a manos de Chile en la Guerra del Pacífico, 1879-1884) y tuvo como figura destacada al escritor Manuel González Prada, quien intentó reconciliar la nación peruana con la diseminada población indígena. El segundo momento puede decirse que es sociocultural. En los primeros años del siglo XX, intelectuales provincianos trataron de poner fin al aislamiento de la población indígena en el país. Esta segunda etapa del indigenismo estuvo influenciada por las ideas de José Carlos Mariátegui, quien fundó el Partido Socialista Peruano en 1928. Sus ideas revolucionarias se convirtieron en bases ideológicas importantes para entender el nuevo reto de crear la nación peruana. Sin embargo, en ninguno de estos dos periodos el indigenismo en el Perú se transformó en un partido político o en una institución organizada. Estas fueron ideas (políticas) compartidas por un grupo de intelectuales y artistas cuya preocupación común era la construcción del Perú como nación, una nación que debería incluir a su población indígena.

Durante su segundo periodo como presidente del Perú, Augusto B. Leguía (1919-1930) desarrolló un gobierno populista que utilizó, simultáneamente, ciertas ideas del movimiento indigenista, así como la imagen y los modos de un gobierno moderno. Singular paradoja si tenemos en cuenta que el proceso de modernización, llevado a cabo por el gobierno de Leguía, fue expresado a partir de la construcción de medios de comunicación. Efectivamente, Leguía promovió la construcción de caminos bajo la Ley de Conscripción Vial para que el progreso llegue a las provincias y a las zonas más alejadas. Estas acciones fueron de la mano con la promoción de la educación y con ello llegaron también las primeras migraciones hacia las ciudades. La construcción de caminos facilitó el traslado de mercancías pero también trajo como consecuencia la disminución del arrieraje. Estos arrieros o comerciantes ambulantes que iban de pueblo en pueblo fueron los primeros intermediarios de las cajas de sanmarcos. Con la casi desaparición del sistema de arrieros, el arte de los sanmarcos también tuvo su primera gran crisis.

Segundo, uno de los miembros del movimiento indigenista en Lima fue la pintora y coleccionista Alicia Bustamante, quien compartía la pasión por el arte y la música con su hermana Celia y su cuñado José María Arguedas. Alicia Bustamante recogió los primeros sanmarcos en Ayacucho en el año de 1941 (Mendizábal, 1963-1964: 117), fecha anterior a lo testimoniado por el mismo Arguedas (1958: 149). Fue ella quien los trajo a Lima, lugar donde fueron transformados en retablos. A partir de este momento, se reconoce este trabajo como un gran exponente de lo que luego tomará por nombre «arte popular tradicional». Un punto que destaca de esta situación es el célebre encuentro entre la coleccionista y Joaquín López Antay ya reseñado por Arguedas (1958), Macera (1981, 1982), Mendizábal (1957, 1963-1964) y Sebastianis (2002).

En este capítulo deseo argumentar, además, que el arte popular peruano nació en oposición a las artes refinadas o cultas y en asociación con un área geográfica particular como es la región andina. Pero esta noción de arte popular, como veremos a continuación, cambiará también de sentido y se orientará más bien a la búsqueda de reconocimiento por parte de sus hacedores.

Las lecturas de Mariátegui nos enseñaron que el Perú republicano nació *mirando* con suspicacia y temor a la región andina. Por otro lado, el centro costero se conserva como un bastión del poder político y socioeconómico. Es así, nos dirá Orlove que:

El régimen republicano se sintió atraído por la geografía, y la aparentemente fija representación del territorio nacional sirvió de base para la conceptualización de la nación como una entidad que necesitaba de un liderazgo centralizado (Orlove 1993: 324; la traducción es nuestra).

Por ello es que la costa siguió ocupando el centro del poder económico, social y político y se creía habitada principalmente por blancos y mestizos. Además, esta suerte de determinismo geográfico se amparó en una «relación crucial» que perduraría durante los siguientes años: «los indígenas se convirtieron en la población de los Andes; los Andes en el lugar de los indígenas» (Orlove, 1993: 325; la traducción es nuestra). Por ello, cualquier lugar de la sierra era visto como rural o campesino y además estaba habitado por «indios». Veremos también que en el Perú, el arte popular era un objeto de estudio exclusivo de etnólogos o de coleccionistas curiosos, atraídos por el arte exótico. El término «andino» fue usado para clasificar cualquier tipo de arte proveniente de la sierra (Razzeto, 1982: 11). Como todo proceso de naturalización, las piezas de arte que provenían de esta región compartían, también, el *ethos* del lugar. Esto ayuda a entender por qué Alicia Bustamante tuvo que recorrer varias regiones del Perú en su búsqueda de piezas auténticas de arte popular (Zevallos de Vasi, 1974: 11). Hubo en la acción de Bustamante una suerte de «activismo sentimental» al momento de «buscar», «rescatar» y sacar a la luz aquellos trabajos artísticos. Si miramos los inicios del siglo XX, objetos como los sanmarcos fueron poco conocidos en Lima. Y el traerlos a la capital significó una forma de complejizar el mundo artístico nacional. El carácter «popular» de este arte se transformará con el tiempo. Más adelante, «lo popular» será entendido por los retablistas como una voz emergente en la construcción de la ciudadanía y en la recreación de la memoria social e histórica.

El tercer suceso histórico relacionado con la aparición de los retablos en el ámbito público nacional es el Premio Nacional de las Artes de 1975. Al otorgársele el premio a Joaquín López Antay, un retablista ayacuchano, el arte de los retablos y los retablistas ganaron reconocimiento nacional. El premio, curiosamente, despertó un álgido debate sobre el significado e importancia de las bellas artes y el arte popular. Esto coadyuvó a ahondar las brechas sociales entre los artistas: frente al arte mayor, los retablos quedarán del lado de las artes populares. Este tipo de operaciones también corresponde a lo que García Canclini (1990: 67) considera las disparidades entre el modernismo y la modernización, que benefician a las clases dominantes a preservar, para estas, su posición hegemónica:

(a) Espiritualizar la producción cultural bajo el aspecto de una “creación” artística, con la consecuente división entre el arte y las artesanías; b) congelar la circulación

de los bienes simbólicos en colecciones, concentrándolos en museos, palacios y otros centros exclusivos; c) proponer como única forma legítima de consumo de estos bienes esa modalidad también espiritualizada, hierática, de recepción que consiste en contemplarlos.

Sin embargo, García Canclini no advierte la capacidad de los artistas populares para subvertir y resistir estas prácticas hegemónicas mediante su propia transformación en agentes de mediación (entre diferentes temporalidades, formas de vida y culturas) y de innovación (compitiendo en el mercado y creando incesantemente piezas únicas).

La atención prestada a los procesos históricos, como sugiere el epígrafe de este capítulo, nos ayudará a entender cómo lo popular se convierte en una realidad emergente donde las identidades sociales son negociadas y performadas, esto es actuadas y representadas. ¿Quién tiene la autoridad para elegir qué objetos artísticos se convierten y denominan como «popular» y por qué?, ¿cuáles son los límites culturales ligados a esta distinción?, ¿cuál es la relación entre el objeto y el proceso histórico?, ¿cómo surgen los retablos como objetos de arte popular y hacia dónde se dirigen estos artistas y sus trabajos? En las siguientes secciones mostraré la maleabilidad de la caja de sanmarcos, su habilidad para adaptarse a nuevas circunstancias, la influencia del contexto histórico en las características que en último término asumirá la obra, así como también la posición de algunos retablistas para usar su arte para la comunicación de ideas de índole político. Pero comencemos con la descripción de los usos del objeto y cómo se comercializó antes y durante los primeros años de la década de 1940.

Arrieros y sanmarcos

Los indios y mestizos, ‘habitadores pobres y necesitados’ que se asentaron en esa tierra de buen temple, a mitad del camino entre Cuzco, capital del Imperio Inca, y Lima, capital del Perú colonial, comprendieron, entonces, que sólo podrían sobrevivir merced a las manos de sus artesanos y a los pies de sus arrieros [...]

Los artistas y artesanos convertirían la plata de Potosí en el milagro de la filigrana, los vellones del Altiplano en lienzos poblados de pájaros y de flores, la piedra de Pomabamba o el yeso de las colinas circundantes en retablos de pastores y efigies de santos, hacedores de milagros [...]

Los arrieros, mezcla de músicos y narradores, de pícaros y comerciantes, vencerían las distancias, las montañas, las tormentas, las azules lejanías y, sobrios como dromedarios, convertidos en personajes de anécdotas y cuentos, marcharían por

el mundo sembrando o cosechando en todos los caminos formas y colores, versos y sonido (Efraín Morote Best en Degregori, 1990: 21-22).

Para entender el proceso que siguió la relación entre los sanmarcos con el arrieraje, es necesario partir y, evidentemente, ampliar los argumentos inscritos en los pioneros trabajos de Arguedas (1958) y Macera (1981, 1982).

La ciudad de San Juan de la Frontera de Huamanga fue fundada por los conquistadores españoles en el verano de 1539 (González Carré, *et al.*, 1997: 165). Su ideal ubicación permitió, por un lado, a los españoles resistir la rebelión de Manco Inca y por otro, fundar una ciudad a medio camino entre Lima y Cusco. Durante la colonia Huamanga formó parte de la ruta comercial que comunicaba Lima con Buenos Aires, el océano Pacífico con el Atlántico, y las zonas mineras de Huancavelica con las de Potosí (Urrutia, 1983). Un sistema de caminos secundarios conformó esta ruta comercial articulando la economía de la colonia durante los siglos XVII, XVIII y parte del siglo XIX (Urrutia, 1983: 48). Cada uno de estos caminos fue transitado por un grupo específico de mercaderes (arrieros, comerciantes locales, administradores coloniales y viajeros), quienes vendían y trocaban productos provenientes de diferentes ecosistemas (cfr. Murra, 1973, 1975).

La comunidad andina de Alcamenca formó parte de esta ruta estratégica; era parte del camino que unía Huamanga con Puquio, las partes norte y sur del departamento de Ayacucho (Urrutia, 1983: 61). La antigua ruta de los arrieros sigue en uso en Alcamenca. En febrero de 2002 la utilicé para regresar a Cangallo después de la celebración de los carnavales. Conecta los valles interandinos formados por el río Pampas con las altas planicies localizadas en el sur de Ayacucho. La mayoría de las comunidades del río Pampas están dedicadas a la agricultura y al pastoreo. El área también es conocida por sus textiles y por la producción de sanmarcos y otras imágenes religiosas. Los sanmarcos eran uno de los productos intercambiados por los arrieros. Ricardo Valderrama y Carmen Escalante (1983: 67) estudiaron el sistema de arrieros en Huancavelica y afirman que la mayoría de los mercaderes provenían de Huamanga trayendo productos como «enseres domésticos, vinos y licores extranjeros, cueros por piezas, cuadros y cajones San Marcos y San Juan, estatuillas de santos, herramientas, prendas de vestir, pañolones, peinetas, espejos, etc.».

Dos eran los barrios huamanguinos de donde partían y a los cuales llegaban los arrieros de sus largos viajes: Carmenca o Carmen Alto y San Juan (Arguedas, 1958: 146-147). Joaquín López Antay, el imaginero que conoció Alicia Bustamante,

trabajaba casi exclusivamente para estos mercaderes, intercambiando sus cajas religiosas y figuras por ganado; otros productos, y algunas veces, por cantidades pequeñas de dinero (Razzeto, 1982).

Entre el indigenismo y la modernización: Leguía

En 1919 Augusto B. Leguía asumió la presidencia del Perú por segunda vez. Bautizó este segundo periodo como la Patria Nueva. Leguía fue considerado un líder populista y modernizador (de la Cadena, 2004: 62). En su lucha por reemplazar la antigua estructura política y económica del país —por ejemplo, los regímenes aristocráticos retrógrados— buscó el apoyo de diversos intelectuales y políticos aliados. Y encontró en el indigenismo regionalista, principalmente cusqueño, el germen de un proyecto político que era favorable a las pretensiones del gobierno y atractivo para líderes provincianos que anhelaban el regionalismo (de la Cadena, 2004: 62-63). Es así como la corriente indigenista de Luis E. Valcárcel impregnó la agitada vida política de las primeras décadas del siglo XX.

Luis E. Valcárcel era una prominente figura del indigenismo cusqueño que luego se convertiría en una importante figura de la política nacional. Como señala de la Cadena (2004: 63):

En una época en la que los logros intelectuales determinaban las jerarquías raciales y la posición social... el indigenismo, en tanto una doctrina originalmente serrana, tuvo un efecto significativo: demostró que los políticos serranos eran tan capaces como sus pares limeños, y que, por lo tanto, no eran subordinados sino racialmente equivalentes.

Luis Valcárcel se convirtió en director del Museo Bolivariano. Luego asumió la dirección del Museo Nacional —donde se mantuvo en el cargo hasta 1964—. También fue ministro de Educación y durante su periodo se creó el Museo Nacional de Historia (30 de noviembre de 1945) y el Museo Nacional de Cultura Peruana (30 de marzo de 1946) (Osterling & Martínez, 1983: 344). El Instituto de Etnología estuvo dirigido por el joven etnógrafo y escritor, José María Arguedas. Por otra parte, el Instituto de Arte Peruano, creado en 1931, fue dirigido por el pintor José Sabogal. Ambas instituciones fueron las bases del Museo Nacional de la Cultura Peruana.

Para Valcárcel demostrar que un intelectual provinciano podía ser considerado en tan importante posición significó una victoria. Además, él consideraba al mestizo —la degeneración racial— como el principal problema del país.

Perú es un Estado formado por dos nacionalidades en conflicto irreconciliable. Cusco es el bastión para la primera nacionalidad, la cultura madre; Lima es el símbolo de la cultura invasora y la expresión de la adaptación a la cultura europea. Al discutir que el mestizaje no solucionará este conflicto, Valcárcel señala como la única solución el retorno a nuestras raíces Incas (Osterling & Martínez, 1983: 344, la traducción es nuestra).

En su esfuerzo por pensar, a partir de la nueva nación peruana, Valcárcel forjó una separación y distinción cultural entre los indios y mestizos, a la par que criticaba la tesis del mestizaje. Para ello utilizó un discurso moral que definió las identidades raciales de manera sexualizada (de la Cadena, 2004: 64-69)

Pero el panorama cultural y político cusqueño era más complejo, ya que los indigenistas no eran los únicos actores. También estaban los indianistas, quienes, como sostienen Rowe y Schelling (1993: 185), carecían de una idea clara acerca de lo que constituiría el Estado-nación. El proyecto indianista incidió en el tema cultural. Para ellos resultaba más importante la recuperación de ciertos dramas (performances) incas. Estas obras eran asumidas como auténticas versiones que debían ser presentadas en espectáculos públicos, razón por la cual pulieron o perfeccionaron ciertos detalles de las piezas teatrales como: mostrar una idea (su idea) verdadera del lenguaje quechua, de las costumbres y los modos de vida «típicos» y «auténticos» del tiempo de los incas². El teatro fue utilizado como una herramienta para revivir la realidad incaica, para recuperar esta imagen perdida del pasado. De esta manera, las comunidades andinas contemporáneas aparecían como vestigios culturales congelados en un inmemorial tiempo. Este movimiento intelectual estuvo disociado de las masas y el regreso a lo incaico no duró mucho tiempo, si bien reprodujo piezas interesantes.

Entre 1920 y 1940 se dio un proceso interesante en muchas comunidades de la zona rural andina. Lentamente, fue reemplazado el mito del retorno del Inca por el mito del progreso —progreso que encontró en la educación su expresión más importante para la realización personal (Degregori, 1986)—. Esta circunstancia es conocida también como el «mito de la educación». El proceso de industrialización y la construcción de caminos (carreteras de penetración)³ en la sierra,

² Acerca del trabajo fotográfico de Figueroa Aznar y el proyecto indianista en el Cusco, véase Poole (1997: 168-197, especialmente las figuras 7.10 y 7.11).

³ Después de la tripartición del territorio peruano en costa, sierra y selva, el Estado promovió la construcción de carreteras para disminuir los obstáculos geográficos que impedían la integración y el progreso. Para Orlove (1993: 328-330) la construcción de caminos fue parte del proyecto de dominación emprendido desde el Estado. Para ello se hizo uso de un lenguaje *sexualizado*. Por

motivó la migración de la población rural hacia las ciudades (Matos Mar, 2004). Las migraciones temporales no son un fenómeno nuevo en los Andes. Encontramos que algunos campesinos viajaban hacia la costa para trabajar en las haciendas y conseguir el dinero con el cual podían patrocinar las fiestas en sus poblados. Pero estos migrantes temporales empezaron a quedarse en las ciudades, lugares en donde encontraban trabajos asalariados que les permitían sustentar las necesidades personales y las de sus hijos —como el acceso a una mejor educación y a un eficiente sistema de salud—. Por ello, la colectividad —en términos de espacio, tiempo y grupo social— fue dejándose a un lado; el individuo es quien importa para sobrevivir en la ciudad —aunque como veremos, las redes sociales nunca se abandonan del todo—. Esta lucha personal y colectiva ha sido recreada en muchas canciones populares y también en el arte, como en aquellos retablos relacionados con la migración.

La construcción de caminos llevada a cabo durante el gobierno de Leguía coincidió (y habría que estudiar de qué manera influyó) con el desarrollo del mito de la educación y el incipiente proceso de migración hacia las ciudades. Pero Leguía parecía atrapado entre dos ideologías distintas: la modernista y la indigenista. ¿Cómo conciliar a la Ley de Conscripción Vial de 1920, que asumía el trabajo forzado de los varones indígenas, con la Constitución Política de 1821, que reconocía oficialmente a las comunidades indígenas y brindaba protección de la «raza india»? El inicial populismo de Leguía transformó su gobierno en un autoritarismo liberal. Leguía fue sucedido por Luis Sánchez Cerro, quien adoptó una nueva Constitución en 1933 y fue asesinado poco después.

Proceso de modernización y la casi desaparición del arrieraje

La construcción de caminos y la flamante Ley de Conscripción Vial de 1920 trajeron como consecuencia la casi desaparición del arrieraje, en la forma que tenían de ser comerciantes que recorrían el territorio nacional. Tal declive provocó, a su vez, una crisis en la producción de los sanmarcos. José María Arguedas es quien sugiere que la construcción de caminos entre 1920 y 1940 en lugar de impulsar el comercio en el ámbito rural, trajo más aislamiento y pobreza. Arguedas (1958: 149) nota, por ejemplo, que cuando se culminó la construcción de la carretera

ejemplo, el presidente Belaúnde usó el término *penetración* para describir los numerosos caminos que van desde la costa hacia la sierra y la selva (Orlove 1993: 329). Es como si el Estado (dominador masculino) estuviera *penetrando* el campo o ámbito rural (el sujeto femenino subordinado). La historiadora Cecilia Méndez está realizando un estudio importante sobre el siglo XIX y la racialización de la geografía en el Perú.

que uniría Huancayo con Huamanga en 1924, se pensó que la vida social se fortificaría en Ayacucho; mas al poco tiempo, se construyó la carretera del sur que unía Lima con Cusco —a través de Puquio y Abancay—, la cual hubo de relegar a Huamanga. Además, el sistema de trabajo obligatorio utilizado para construir las carreteras afectó principalmente a los más pobres —los indígenas— quienes oficiaron de mano de obra y las nuevas carreteras confirmaron el antiguo arreglo económico y social colonial. El proceso de modernización emprendido durante el gobierno de Leguía fue desigual: fortaleció la centralización y ahondó las brechas sociales ya existentes. Ayacucho y otros departamentos con vasta población indígena fueron (y todavía son) dejados atrás —aunque el poder fue subvertido cuando sus pobladores llegaron a la capital—. Los caminos servían principalmente para transportar productos y facilitar el acceso del Estado a ciertos recursos. De esta manera se construyó un silencioso sistema de segregación que convirtió a muchos pobladores provincianos en ciudadanos de segunda clase.

Los arrieros, como intermediarios, dejaron de ser necesarios para la distribución de productos, y, como se mostrará, hasta de los mismos sanmarcos. Ignacio López, hijo de Joaquín López Antay, opina sobre el tema:

Los Sanmarcos no eran comprados en Huamanga —los arrieros los llevaban a Parinacochas y Coracora. Allí había una vendedora de fruta, Rafaela, quien compraba Sanmarcos pequeños. Ella los vendían a los campesinos [...] así los que compraban Sanmarcos eran campesinos [...] Esto ocurrió durante los años veinte, treinta y cuarenta (Sabogal, 1979: 40).

Por lo tanto, la crisis de los arrieros afectó la producción y comercialización de los sanmarcos, por ser ellos los primeros intermediarios. A veces los arrieros pagaban a los artistas por adelantado; otras por comisión, operación que consistía en que los arrieros daban a los artistas todo el dinero que consiguieron, además de un regalo o los animales que obtuvieran mediante el trueque. Macera (1982: 26-28) nos dice que el artista era el último eslabón en el circuito comercial arrieros-sanmarcos-animales/dinero-regalos. Así, los arrieros pedían un número específico de sanmarcos y el artista negociaba el precio total por estos objetos. Con lo cual los arrieros obtenían más dinero o más animales que los productores de estos objetos. En algunos casos, viajaba el mismo artista para negociar sus sanmarcos. La siguiente cita de Florentino Jiménez nos cuenta sobre este riesgoso negocio:

Nunca dicen ‘véndeme’ sino ‘limósname’. Así decían antes ‘limósname’, ‘misita pues limósname’. Entonces, eso, hacíamos canje. Por eso cuando era casi un año o año y medio, así con mi señora íbamos llevando sanlucas como diez, quince sanlucas, Sanmarcos cargando en mi burrito... Con eso íbamos a las alturas, a

Huancasancos, hacíamos canje y regresábamos con la cantidad de ovejas. Se aumenta nuestro ganado. Florentino Jiménez (Lima, 31 de octubre de 2001).

Debido a la construcción de las carreteras y la desaparición de los arrieros, la producción de sanmarcos atravesó un momento de crisis. En el documento que reconoce a Alcamenca como distrito oficial y comunidad campesina, se menciona que en esta comunidad la actividad más frecuente era agricultura, el pastoreo, los textiles (DRA-AA, Expediente Comunidad Campesina de Alcamenca -tomo I). El documento, fechado en el año 1959, no menciona que los sanmarcos eran producidos en Alcamenca, posiblemente porque quedaban pocos artistas. En tal sentido, personas como Joaquín López Antay, artista de Huamanga, tuvieron que diversificar su producción de sanmarcos. Él tuvo que producir camiones, cruces, además de efectuar restauraciones de la imaginería religiosa (Macera, 1982: 25-26). Los rápidos procesos y cambios que experimentaba el ámbito rural durante el periodo de 1920 y 1940 tuvieron un reflejo en el arte.

Bajo la guía de Valcárcel y Arguedas, el Instituto de Arte Peruano empezó a hacer acopio de una serie de objetos de arte popular para organizar una exhibición permanente en el Museo Nacional de la Cultura Peruana (Zevallos de Vasi, 1974: 8). Alicia Bustamante, colaboradora cercana del Instituto Nacional de Arte, compartía con estos intelectuales la pasión por el descubrimiento del «Perú profundo». En 1937 viajó por primera vez a Ayacucho con el fin de recoger piezas de arte popular para una exhibición internacional. Durante este viaje ella no vio ni encontró sanmarcos alguno (Arguedas, 1958: 148). La pregunta que se propone es ¿por qué indigenistas como Valcárcel, quienes se oponían al mestizaje, fomentaron la recolección de los retablos como formas «puras» o «auténticas» de arte, cuando estos se originaron después del encuentro entre Alicia Bustamante y Joaquín López Antay?

Alicia Bustamante y el movimiento indigenista

Alicia Bustamante Vernal formaba parte de la elite artística limeña, teóricamente convencida del ilimitado destino que ofrece el arte y la cultura peruana, el arte llamado indígena [...] en sus apasionados viajes por los pueblos serranos llegó a cumplir una función inestimable... llegó a ser solamente lo que tantas veces se ha dicho de ella: que fue quien ofreció a Lima por primera vez una exposición de arte popular peruano (1939), por primera vez alcanzó la hazaña de exponer el arte tradicional peruano en las capitales europeas (1959), todo esto sin haber tenido nunca fortuna personal; pero aún así no fue ésta la mejor obra de Alicia Bustamante. Igualmente importante fue que ella se convirtiera en un puente vivo entre

los dos mundos culturales aún hoy muy separados y que estaban mucho más cuando ella salió a los pueblos a recopilar el arte indígena (Bustamante, 1999: 7).

Poco se ha escrito acerca de la vida y la obra de Alicia Bustamante⁴. Ella y su hermana Celia fueron las iniciadoras y primeras coleccionistas de arte popular peruano. Como joven pintora, Alicia Bustamante trabajó en el Instituto de Arte Peruano con artistas indigenistas como José Sabogal, Teresa Carvallo y Julia Codesido. Luis E. Valcárcel y José María Arguedas eran figuras importantes en las actividades del Instituto, siendo el último una persona importante en la vida de Alicia Bustamante. Aunque por conjeturas verosímiles considero, también, que Alicia Bustamante estuvo influenciada por los escritos de José Carlos Mariátegui.

José Carlos Mariátegui mostró un gran interés por las bases ontológicas de la nación peruana. Él cuestionaba el hecho de que en el Perú, la única literatura destinada (es decir, aquella que era accesible durante esos años) para la mayoría de indígenas fuera escrita en español. Criticaba, además, a la literatura indigenista por no dar una «versión rigurosamente verista del indio» (Mariátegui [1928]1995: 242): para él, la literatura escrita en español estaba destinada hacia una audiencia blanca que describía a los indios —idealizándolos— que vivían en la sierra. La literatura indigenista debió, sin embargo, haber sido escrita por los indios y en su lenguaje. Y no obstante, la alianza de Mariátegui con los indigenistas llegó a través de la idea del Estado neo-inca (Rowe & Schelling, 1993: 154).

En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [(1928)1995], Mariátegui muestra que la nación peruana todavía está en construcción y que necesita incluir a su población indígena. Para él, esta población es la que podría liberar a toda la sociedad del yugo —llámese, herencia colonial—. En otras palabras, la construcción de una verdadera sociedad peruana socialista, necesariamente implica la participación de todos sus ciudadanos: indígenas, blancos y mestizos. La principal contribución de Mariátegui está en la misma línea que su problema con la Tercera Internacional, es decir, cómo seguir un camino (nacional) autónomo al momento de efectuar la construcción y realización de una revolución socialista (Flores Galindo, 1989: 51). Mejor dicho, cómo combinar una posición política socialista con un proyecto de nación heterogénea que sea, al mismo tiempo, viable.

Celia, hermana de Alicia Bustamante, se casó en 1939 con el etnógrafo y novelista José María Arguedas (Bustamante, 1999: 2). Celia, Alicia y José María tuvieron

⁴ Recientemente, un libro indaga y retrata el respeto además del mutuo cariño que existía entre las hermanas Bustamante, Celia y Alicia, y José María Arguedas (véase Pinilla, 2007).

una intensa relación forjada a través de una pasión común por el arte, la sierra y los indígenas. Al respecto, Cecilia Bustamante, sobrina de los tres, relata lo siguiente:

José María, Celia y Alicia formaron una tríada unida por sus ideales y trabajo... Durante por lo menos un cuarto de siglo su casa fue también posada de los artistas populares que llegaban a la gran ciudad desde las alturas de los Andes. Sus coincidencias eran fecundas [...] José escribía sobre un mundo que Alicia pintaba en sus cuadros y Celita hacía real en la naciente colección. (Bustamante, 1999: 3).

José María Arguedas nació en Andahuaylas en 1911. Su madre fallece cuando él era un niño y por causa de los constantes viajes de su padre, se cría con los sirvientes indígenas de la hacienda. En sus escritos se pudo descubrir un mundo bicultural, ya que su lenguaje constituye una perfecta combinación del español y el quechua («español quechuizado») (González Vigil, 1998: 37). Él ha sido descrito como «un personaje singular por cuanto sirvió de puente entre la vieja generación de indigenistas y la más joven de los neoindianistas, quienes, dado el interés de Arguedas por el folclor, podrían muy bien haberlo considerado promotor de la “cultura nacional”» (de la Cadena, 2004: 189). Las ideas políticas de Arguedas eran más cercanas a las de Mariátegui. Por ejemplo, Rowe y Schelling dicen que Arguedas, en su novela *Todas las Sangres* (1964):

[...] muestra un grupo de indígenas andinos utilizando tecnología industrial moderna y conviviendo con una tradición basada en la reciprocidad y ayuda mutua como modelo alternativo a las formas distorsionadas y opresivas del desarrollo capitalista impuestas desde la Segunda Guerra Mundial (Rowe & Schelling, 1993: 156, la traducción es nuestra).

Arguedas lee e interpreta la modernidad desde sus experiencias andinas. Sin embargo, el defecto que arrastraban en esa época un grupo de intelectuales, así como miembros de la izquierda peruana, de considerarse como los poseedores absolutos del conocimiento, sin que esto, claro está, decantase en un entendimiento cabal y profundo de lo andino (Rowe & Schelling, 1993: 156), hizo posible que esta novela fuera una de las más criticadas para su época: sociólogos y críticos literarios organizaron un debate para discutir los alcances de esta obra; el lugar: el Instituto de Estudios Peruanos (1965). Después de las críticas, Arguedas, desconsolado, se pregunta si es que vivió en vano. En 1969, se suicida.

Uno de los últimos escritos de Arguedas fue precisamente la carta para el obituario de Alicia Bustamante publicada en *El Comercio* (un extracto es usado en el epígrafe de esta sección). En dicha carta Arguedas describe el trabajo de

Bustamante como «un puente vivo entre los dos mundos culturales aún hoy muy separados y que estaban mucho más cuando ella salió a los pueblos a recopilar el arte indígena». Un puente necesita un soporte especial. Al otro lado del camino se encontraba Joaquín López Antay para entablar el diálogo intercultural.

Alicia Bustamante conoce a Joaquín López Antay

Durante su vida, Alicia Bustamante viajó hacia los pueblos rurales para hacer acopio de los objetos de arte popular, tanto para el Instituto de Arte Peruano como para su propia colección. (Zevallos de Vasi, 1974: 11). Ella, junto a su hermana Celia, fundaron la peña Pancho Fierro. Sobre la fundación de la peña, hay datos equívocos: según Zevallos de Vasi (1974: 9), esta se hizo en diciembre de 1936, contrario a lo que afirma la propia Celia Bustamante (1999: 2), quien señala el año de 1938 (c. 1936). Sea como sea, lo cierto es que la peña era un lugar donde músicos, poetas, artistas e intelectuales se congregaban y celebraban. Durante más de veinticinco años este fue un lugar importante en la vida bohemia (y cultural) de Lima. Y fue ahí donde las hermanas Bustamante exhibieron su colección privada de arte popular.

Benedict Anderson (1998) sostiene que los museos —y me atrevo a incluir, aunque su función sea distinta, a las colecciones privadas— son elementos importantes en la construcción de la nación y en la difusión de ideas sobre nacionalidad. Los museos y las colecciones privadas le permiten al Estado aparecer como el guardián de la tradición. En estos ámbitos, el poder del Estado se visibiliza y reproduce; así, los objetos se convierten en símbolos y valores que circulan y expresan el espíritu de la nación. Sin embargo, los problemas aparecen cuando se construyen tipologías para subrayar las diferencias en la producción de arte, su consumo y distribución. En su búsqueda de objetos «tradicionales», Alicia Bustamante fomentó, quizá sin mayores intenciones, la distinción entre las bellas artes y otro tipo de arte que ella consideraba «popular o tradicional»⁵. Su mirada, como coleccionista de arte (*connoisseur*), fue determinante al momento de clasificar qué objetos podían ser considerados como arte de tipo popular tradicional. Sería interesante, siguiendo a Price (2001: 68), estudiar cómo el coleccionista de arte se convierte en *connoisseur*; esto es, en la persona que da el mérito estético al trabajo de arte. Pero además de eso, en el caso puntual de Bustamante, sería

⁵ Para Lauer (1982) arte popular, artesanías, folclor y artes precapitalistas son sinónimos que se oponen a las bellas artes. Al respecto, también véase la crítica que realiza Martín-Barbero (1987: 206-208) acerca de la obra de Lauer.

interesante conocer con mayor profundidad su definición de arte popular para entender por qué algunos objetos pertenecen a esta categoría o ámbito mientras otros se mantienen sin nombrar. ¿Cómo fueron seleccionados, recogidos y exhibidos los objetos?, ¿cuál fue la motivación que tuvo para coleccionar y exhibir estas obras en su peña?, ¿eran estas formas de sentimientos idealistas de pérdida, un deseo por coleccionar la autenticidad o el mero buen gusto de un coleccionista?

En 1937, por primera vez, Alicia Bustamante viajó hacia Ayacucho. Durante este viaje, nadie le informó sobre la existencia de los sanmarcos. Fue durante su segunda visita, en 1941, cuando conoció al artista Joaquín López Antay. ¿Cuál habría sido el destino de los sanmarcos si ella no hubiese conocido a López Antay?, ¿por qué escogió los sanmarcos?, ¿serían los sanmarcos, transformados en los retablos, tan populares y comerciales como lo son ahora?

Walter Benjamin (1969a: 63) afirma que los sentidos de propiedad y pertenencia son dos aspectos de la estrategia del coleccionista. En el proceso de acopio del arte, el conocimiento, el dinero y la memoria son también parte del proceso. Siempre hay una historia ligada con la adquisición de un objeto de arte; una historia colonizadora que describe cómo fue el objeto encontrado y cómo fue deseado por el coleccionista.

Los coleccionistas con mentalidad histórica otorgan a los objetos antiguos un sentido de profundidad. La temporalidad se cosifica y rescata como origen, belleza y conocimiento (Clifford, 1995: 264).

En este proceso el coleccionista de arte otorga al objeto una nueva temporalidad e historia, construyendo así su propia autoridad como conocedor de la pieza. Además al ser el objeto descontextualizado de su entorno original, ingresará en un sistema diferente, adquiriendo un nuevo significado. Baudrillard relaciona este proceso con el desarrollo del sistema capitalista, ya que los objetos ingresarán en un nuevo circuito de producción, de distribución y de consumo (Clifford, 1995: 262). En el caso de los sanmarcos-retablos, luego de su encuentro con López Antay y al traer los objetos a Lima, Alicia Bustamante se convertirá en «descubridora» —en el sentido colonizador del término— de nuevas piezas artísticas. Ella fue quien por primera vez trajo estos objetos a Lima, y en este viaje las piezas no solo cambian de nombre por el de retablos sino que ingresarán en un nuevo circuito económico. En suma, afirmo que en la relación entre Alicia Bustamante con Joaquín López Antay, ella manifestó su autoridad como *connoisseur*.

La siguiente cita muestra aspectos importantes de la relación entre Alicia Bustamante y Joaquín López Antay:

La señorita Bustamante siempre me compró retablos, pero *no le gustaban los que yo hacía. Me encargaba otros, como ella quería*. “Quiero cárcel de Huancavelica”, me decía, y yo le hacía. “Quiero jarana”, decía y yo le hacía. He hecho bastantes retablos para la señorita Alicia. Ella me decía: “Hazme corrida de toros”, y yo le hacía. Después le he hecho peleas de gallos, trillas, el recojo de tunas. El que más le gustó fue el de la cárcel de Huancavelica. Todos se los llevó a la Peña Pancho Fierro, en Lima. Ahora está en la Universidad de San Marcos su colección; así me han dicho. Baúles también le he hecho, pasta wawas, cruces. Todo eso le interesaba a la señorita (López Antay en Razzeto 1982: 147; las cursivas son nuestras).

El artista piensa que a la coleccionista de arte no le gustan sus viejos sanmarcos. Marisol de la Cadena (2004) narra, por ejemplo, que cuando los indianistas montaban un drama supuestamente inca, pulían el lenguaje, la ropa y los escenarios para producir una «verdadera» representación. Como hicieron otros antes que ella, Bustamante se tomó la libertad de sugerir cambios en la producción de los sanmarcos. La creatividad artística del imaginero tuvo que ser «retocada» por la coleccionista de arte, quien no satisfecha con los antiguos sanmarcos, recomienda qué temas pueden realizarse al interior de la caja⁶. Y no obstante, entre los temas sugeridos habían representaciones «verdaderas» de la vida del campesino indígena: peleas de gallos, corridas de toros, cosechas, fiestas, etcétera. Esto muestra cómo se construye la distancia cultural entre la indigenista y el imaginero: ubica al poblador de los Andes en un entorno que le es «natural». Como cercana al movimiento indigenista, ella también se mostró interesada por coleccionar costumbres, temas que eran asociados con la vida del indígena del campo⁷.

Sally Price (2001) ha analizado casos similares para el arte africano en los que afirma que se ha dado una transposición de papeles entre colonizado y colonizador. Hay un paternalismo contradictorio en algunos indigenistas como Bustamante, quienes revaloran el arte indígena pero al mismo tiempo guían los cambios. ¿Por qué estaban estos indigenistas tan atraídos por esta forma de arte y a la vez tan interesados en sugerir nuevos temas?

⁶ Deborah Poole (1997: 194) nos muestra cómo la realidad del mundo andino se ha visto transformada y recreada cuidadosamente antes de ser instrumentalizada por la filosofía y estética indigenista.

⁷ Esto se acerca a lo que Phillips y Steiner (1999: 10) describen como la «ironía del paradigma de la autenticidad»: la mayoría de los objetos africanos comprados o comisionados son obtenidos durante el siglo XIX y los primeros años del XX y fueron replicas producidas para el comercio y, añadiría, nuevos temas sugeridos precisamente por los etnólogos y coleccionistas.

De hecho, cuando Alicia Bustamante conoce a Joaquín López Antay, la caja sanmarcos estaba perdiendo su contenido ritual y religioso a causa del proceso de modernización, la construcción de carreteras, y por consiguiente, la desaparición de los arrieros. Metafóricamente hablando, los sanmarcos se estaban «quedando vacíos de contenido.» La vitalidad de los santos patronos, los animales, *wamanis* y el contexto ritual en el que los sanmarcos eran utilizados estaban en un proceso de deterioro. Se vivían tiempos de cambio en el campo peruano. Por ejemplo, una serie de cambios económicos afectaron a la estructura social y cultural de Quinua (Mitchell, 1991). Quizá por su condición de foránea, Bustamante erró al reconocer el aspecto ritual y religioso de los sanmarcos. Para ella eran estéticamente interesantes y algo nuevos que rescatar del olvido. Sin embargo, los sanmarcos perdieron a sus primeros intermediarios —los arrieros—; los campesinos tenían dificultades para adquirirlos —o intercambiarlos por animales— para la herranza ritual del ganado.

Quedaban pocos artistas produciendo cajas cuando Alicia Bustamante llegó a Ayacucho en los primeros años de la década de 1940. Se podría argumentar que el encuentro entre Bustamante y López Antay fue un descubrimiento mutuo que benefició tanto a la coleccionista como al artista (Macera, 1981: 23, 1982: 20). Porque en efecto, la relación le permitía al artista continuar con su trabajo y producción creativa y, simultáneamente, le permitía a la coleccionista acrecentar su ya vasta colección. Sin embargo, también hubo un proceso de individualización en la medida que el artista quedó libre para innovar y crear nuevas tendencias. Este «descubrimiento mutuo» podría ser definido como dialógico, en el sentido de que el coleccionista y el artista tuvieron diferentes juicios y perspectivas acerca del arte, los sanmarcos y los retablos. La mirada de la coleccionista no es unidireccional. Como en cualquier diálogo, las partes involucradas no necesariamente establecieron una relación horizontal. Este diálogo contribuyó tanto al cambio de la caja como a la creación de un nuevo objeto de arte, como son los retablos. En suma, los subalternos subvierten la voluntad del maestro, como diría Kristeva.

La autenticidad vuelve a nacer y lo hace en todos y cada uno de los retablos hechos para el coleccionista, el intermediario, el corredor de arte o el turista⁸. En este proceso, la semántica y el significado del trabajo artístico se transforman: el objeto representa la voluntad del artista; también la de una colectividad —el grupo social—, así como las características de aquellas circunstancias históricas

⁸ Acerca de la política y *poética* de la autenticidad en las danzas y festivales peruanos, véase Cánepa (2002).

de donde proviene. La transformación de los sanmarcos en retablos (y en retablos San Marcos) fue un reflejo de la crisis económica, cultural, social y política del país y a la vez, la respuesta andina que procuraba alcanzar, por sus propios medios, la modernidad. «El proceso creativo emerge de personas específicas, de contextos sociales, culturales e históricos. Cuando diferentes miradas y tradiciones se cruzan, las formas de expresión cultural generalmente adquieren un contenido político ya que los diferentes actores tienen oportunidades desiguales de hacerse escuchar» (Rosaldo *et al.*, 1993: 6).

Veremos cómo los cambios iniciales sugeridos en el trabajo promueven la construcción, como objetos de arte popular, de los retablos; también cómo al popularizarse estos trabajos, por obra de los indigenistas, se contribuyó (o contribuyeron) con la creación de una disciplina de estudios: el folclor. Lo que sigue es la descripción de los diferentes aspectos que tomó este proceso de transformación.

Y aparecieron los retablos

El nombre

En Cuenca nos llamaban *retablos* (esto era en junio de 1977, Ecuador). En Ayacucho todavía utilizan el término *escultor*. Más tarde nos llamaron *retablistas*; esto es más moderno. Cuando el grupo indigenista apareció en esos años nos llamaban *imagineros*. Ignacio López (Sabogal, 1979: 39).

Las cajas se conocieron como «las cajas de San Marcos» porque usualmente presentaban al santo (San Marcos, San Antonio, San Lucas, etcétera) en la posición central. Y era la figura del santo la que proveía el nombre a estos trabajos. Un alternativo nombre por el cual fueron conocidos, además, era el de «misas» debido a las mesas rituales que se levantaban durante las herranzas. Alicia Bustamante cambió los nombres de estas piezas a retablos por mantener una semejanza con los altares de las iglesias coloniales. Retablo en español significa altar. Los sanmarcos y retablos, como cualquier otro objeto, circulan como símbolo y como valor. De acuerdo con don Florentino Jiménez el cambio de denominación desplazó al objeto hacia una nueva categoría como son las artesanías.

Antes nos decían: nuestro nombre era pintor, escultor, maestrucha, imaginero, santero, eso era. Eso era mi nombre. No era retablista. Ahora es retablista. Artesano es ahora mi nombre. Cuando vine a Ayacucho ya me enteré que se llamaba retablos. Antes santero, imaginero, escultor, pintor, maestro. Ahora es artesano, retablista (Florentino Jiménez. San Juan de Lurigancho, 31 de octubre del 2001).

Aclamados por los amigos de Bustamante, los retablos ganaron mucha reputación en la forma de artesanías, constituyéndose así una relación jerárquica entre diferentes formas artísticas. La coleccionista establece su autoridad otorgándole un nombre diferente. Bustamante se convirtió en la primera coleccionista de arte en exhibir retablos en Lima, lugar donde se convirtieron en importantes manifestaciones del arte popular. El nombre no fue el único cambio sugerido, también estuvieron los temas, las formas y estilos diferentes que comenzaron a representarse.

Néstor García Canclini (1995) estudia cómo el trabajo de los artistas es nuevamente definido por la lógica de mercado. Los temas de los retablos de hoy, son determinados por lo que vende y por los intereses de los compradores e intermediarios. Por ejemplo, la cosecha de tunas, los festivales, las peleas de gallos, las corridas de toros creados por López Antay para Bustamante, son ahora considerados como «retablos costumbristas» y ya no venden. Alcides Quispe repite constantemente que esos retablos han saturado el mercado. El mercado exige que, para vender, es necesario innovar. Por lo cual, años después, aparecerán los retablos de calaveras (estilo mexicano) o aquellos en los que se muestran peleas de cachascán.

El mercado

Entonces el cambio fue quizá ya no sanmarcos hacían el cambio no por dinero sino por animales. El pago era en animales. Pero ahorita en *retablos*, el cambio es por dinero. Señoras desconocidas del campo vienen, “¿me lo puedes hacer sanmarcos?” A veces no tenemos tiempo y no se los hacemos [...] (Tiberio Quispe. Ayacucho, 2 de agosto de 2001).

Los campesinos que compraban los sanmarcos o los intercambiaban por objetos, ya no son una clientela a la cual se aspire. Los retablos nacieron y se hicieron populares en un nuevo sistema de mercado: nacieron como mercancías comercializadas social y culturalmente (Kopytoff en Appadurai, 1986). Se les asignó un valor monetario, y comenzaron a participar en nuevas relaciones de producción, de distribución y de consumo (ver capítulo tres y cuatro). Artistas como López Antay, quienes ganaban menos o recibían animales a cambio de sus sanmarcos, a partir de este momento, podían incrementar sus ganancias y tener la posibilidad de comercializar directamente sus objetos. De esta manera, los artistas podían vivir de su trabajo.

Por ejemplo, Tiberio Quispe no está interesado en tener una clientela campesina porque es irregular, paga menos o lo hace con animales que él ya no cría. Durante el tiempo que preparé este estudio, Tiberio residía en la casa de don Florentino, cerca del puente Unión en Huamanga y estaba interesado en extender sus redes de intermediarios por aquellos que le hicieran pedidos mensuales. Luego de la muerte de su padre, Tiberio decidió retornar a Alcamenca. Ahora reside allí con su familia, encargándose de las tierras familiares; aunque continúa realizando retablos para sus clientes ciudadanos.

Términos como «salvar lo que está a punto de perderse en el olvido», la «autenticidad», lo «tradicional» (en oposición a lo moderno) y lo «indígena» parecen haber sido parte de la urgencia de Alicia Bustamante por viajar, recoger, hacer pedidos y exhibir objetos de arte popular. Sin embargo, ninguna de estas ideas hoy parece ser suficientemente adecuada para definir a estos objetos. La clasificación de estos como arte popular empezó a ser utilizada en el Perú a partir de 1945 (Sabogal, 1979: 42). Francisco Stastny (1974) sugiere que este término fue usado, extendiéndose, hasta evocar un amplio rango de manifestaciones folclóricas —y merced a ello decaen las apreciaciones del contenido plástico de las piezas—. Finalmente, para Mendizábal (1957: 79) el arte popular era «tradicionalmente tradicional». Pero, ¿quién determina qué es lo auténtico y qué no lo es; qué es lo tradicional y qué lo moderno; más aún, qué es lo indígena?

Los retablos de López Antay que Bustamante recogió y requirió fueron parte de su *tour* de exhibiciones de arte popular tradicional por capitales europeas — como se menciona en el obituario de Arguedas—. Alicia Bustamante introdujo los retablos entre sus amigos del movimiento indigenista y en la peña Pancho Fierro. Esta nueva clientela demandaba retablos «verdaderos» de artistas reconocidos, artistas, como lo señala el propio Arguedas (1958), creativos, que fueran capaces tanto de desarrollar nuevos temas en sus retablos como negociar y satisfacer la demanda. López Antay ganó fama entre los indigenistas y algunas de sus nuevas representaciones eran consideradas piezas «auténticas» —aunque estas fueran hechas a pedido—. Los temas propuestos por Joaquín López Antay para Alicia Bustamante son vistos, ahora, como piezas o «retablos costumbristas» que pertenecen ya a la arqueología de los retablos.

La forma

Yo le he cambiado en toda forma porque la caja (sanmarcos) era de dos pesos. Pero yo le he dado en forma redonda, con tallado; en toda forma le he cambiado yo [...] Yo le he cambiado todo. Ahora ya me imitan, ya. Por eso cuando hacen

en caja de fósforo hasta en caja de chicles también han hecho. Pero ya no en calidad, en cantidad no más para venta. Carrizo calidad no hacen; cantidad no más. Ahí colocábamos costumbres, cuadros costumbristas: jarana, danzante de tijeras, sombreros. Eso lo vendía tranquilo. Traíamos acá a Lima y en Chorrillos vendíamos a un comprador. Llevaba tranquilo. Normal. Lo que han visto ya apareció en cantidad, calidad ya no (Florentino Jiménez. Zárate, 31 de octubre de 2001).

El interior de la caja también se transformó. Nuevos temas y formas aparecieron en el mundo del retablo. Mientras la vitalidad de los santos y su relación con la herranza se mantenían en un ámbito mucho más familiar, uno podría pensar que resultó fácil reemplazar a los santos por costumbres, festivales y talleres de sombreros blancos. Sin embargo, al parecer López Antay optó por un cambio gradual de los temas representados en sus retablos. En sus primeros trabajos se nota que los santos patronos fueron mantenidos en el primer piso; las escenas del ritual de la herranza se cambiaron por imágenes de la cosecha u otras costumbres (Arguedas 1958: 158). Sin embargo, poco a poco los santos dejaron de formar parte del retablo. Como Walter Benjamin dice:

La reproducción mecánica emancipa el trabajo artístico de su dependencia parasitaria del ritual [...]. Pero en el momento que el criterio de autenticidad deja de usarse en la producción artística, la función total del arte se invierte. En lugar de constituirse en el ritual, empieza hacerlo en otra práctica, la política (1969a: 224; la traducción es nuestra).

En el caso de los retablos hechos por López Antay, los santos se mantuvieron para «proteger» las escenas agrícolas. Mas su importancia ritual fue reducida a una mera apariencia física, pues se convirtieron en figuras decorativas dentro de los retablos, esto, hasta que su presencia languideció al punto de ser retirados de la caja. Los retablos se transformaron: ahora podían tener uno, dos o más ámbitos, y el artista podía utilizar nuevos materiales. Cuando la forma cambió, también lo hicieron los temas representados. Florentino Jiménez afirma que él y sus hijos fueron los primeros en hacer retablos con las cajas de fósforos, en cañas o juncos. Y también fueron los pioneros en hacer retablos gigantes como la «Batalla de Ayacucho», un retablo histórico que conmemora la batalla final de la Independencia del Perú (9 de diciembre de 1824). Estos retablos históricos abrieron una nueva puerta: ahora los eventos, las personas, cosas que ocurren y afectan la vida de aquellos que te importan también pueden ser incluidos como temas. Y durante los últimos años de la década de 1970 y principios de 1980, los retablos se convirtieron en una forma política de arte. Los retablos traspasaron sus límites. La creatividad emerge en los intersticios de la sociedad: «surge de

tradiciones pasadas y va más allá de ellas; la persona creativa da nueva forma a la tradición» (Rosaldo *et al.*, 1993: 5-6; la traducción es nuestra). Algunos artistas todavía producen sanmarcos a pedido; estos objetos son ahora llamados retablos sanmarcos —el nuevo nombre está ligado a las viejas formas—; comprometiendo así, diferentes temporalidades y estilos de arte.

Los diseños florales

Dos puertas pintadas, adornadas con flores y plantas de los Andes, son las que cierran la caja de los sanmarcos. Cuando este es utilizado en las ceremonias de la herranza, no se muestra en la casa como un objeto decorativo. Se conserva entre telas; a veces con monedas, dinero y otras figuras de santos como el que pertenece a la familia de Adolfo Ucharima, presidente de la comunidad de Alcamenca (véase figura 4).



Figura 4: *Sanmarcos* de la familia de Adolfo Ucharima, presidente de la comunidad de Alcamenca (V́ctor Fajardo, Ayacucho). Fotografía tomada en Alcamenca en febrero de 2002.

Este sanmarcos es exhibido y abre sus puertas solo en la víspera del ritual de la herranza del ganado⁹. Por la noche, el sanmarcos es colocado en un altar (mesa); alumbrado por la luz de una vela. Las mujeres le cantan *harawis*¹⁰, una anciana toca un pequeño tambor llamado *tinya* o *wankar*, y los músicos varones ejecutan un cuerno en forma de espiral como trompeta llamado *wagrapuku*. Los miembros de la familia comparten «trago», hojas de coca y chicha. Al día siguiente, el sanmarcos es puesto en una tela y cargado por el dueño del ganado; él es quien se encargará de organizar el altar (la mesa) en el centro del corral donde se llevará a cabo la herranza. Las herranzas son rituales familiares, se pide protección para uno y fertilidad para los animales. Durante esta celebración, las puertas de la caja sanmarcos separan a los santos del mundo del acontecer humano. Elizabeth Acha (1984: 21) sostiene que las figuras en el sanmarcos ocupan un lugar específico, un lugar que es el suyo. Ni siquiera la decoración de flores carece de propósito; estas evocan las plantas del valle o de las altas punas donde habitan los *wamani*. Y del color rojo que brilla en los sanmarcos se dice que asemeja la sangre de los animales marcados durante la herranza.

Sin embargo, estos diseños florales han sido extraídos de las puertas de los sanmarcos y retablos, y luego, convertidos en un aspecto sinecdótico de este arte. Macera (1982: 26, 32) sugiere que hubo un proceso de transferencia en el paso de estos diseños a otros objetos de arte como jarrones pintados, afiches y camiones que produjo López Antay. Estos motivos florales evocan la imagen del retablo donde sean que estén pintados, convirtiéndose en símbolos de estos objetos de arte. Por ejemplo, en la ciudad de Huamanga estos motivos florales se encuentran difundidos en las cartas del menú de restaurantes, en los kioscos de periódicos (como aquellos que rodean la plaza de Sucre), decoraciones de casas y guías turísticas. El buzón del correo que indica el ingreso en la casa de Nicario Jiménez en Naples (Florida), está decorado con motivos florales de los sanmarcos. Alcides Quispe juega con los espectros de un solo color, frases, ángeles, lunas e imágenes del sol en lugar de utilizar los motivos florales y el color rojo. Y en el retablo «Masa», Edilberto Jiménez usa las puertas para extender la imagen del interior de la caja. Él no ha abandonado los diseños florales del exterior de las puertas, pero ha pintado su interior y el fondo con paisajes que proveen detalles

⁹ Acerca de las herranzas en el Perú, véase Ulpiano Quispe (1968), Rivera Andía (2003), Romero (2001) y Ulfé (2004a).

¹⁰ Los *harawis* son canciones interpretadas por mujeres con una voz aguda y nasal. A veces cubren parte de su rostro con mantas o con el borde de sus faldas para potenciar la tonalidad de la voz.

de la escena recreada en el corazón de la caja, dando forma así, a un objeto de arte tridimensional.

La técnica

Sí, en mi casa ha habido una evolución técnica, en cuanto a la técnica, yo siempre me preocupé en hacer algo diferente. Rompe técnicamente de lo que era la producción por moldes. [Hay talleres que tienen] moldes enumerados, codificados para qué tema son, qué tema, cajas y cajas de moldes. Ese es la producción en masa. Por ejemplo, para taller de máscaras este es puro máscaras. Y romper ese esquema, hacer un estilo único, lo que nosotros [él y su familia] llamamos “hecho a mano.” Entonces cada figura tiene su propio movimiento, cada retablo tiene su propia temática. No se puede trabajar eso con moldes. Al romper eso yo ya se pasa a otro nivel (Nicario Jiménez. Naples, 5 de febrero de 2003).

Durante la época de López Antay, los artistas utilizaban moldes para hacer las figuras de sus sanmarcos. La pasta era una mezcla hecha de papas cocidas y yeso. Ahora, la mayoría de las figuras en los retablos son hechas a mano¹¹, y con el incremento de demanda, la pasta cambió a una mezcla de yeso, harina y goma, esto para dotar a la obra mayor calidad. En efecto, existe un problema cuando la pasta es hecha con papas cocidas, y es que si se desea llevar la obra hacia ciudades como Lima, cuyas condiciones de humedad son altas, el objeto se deteriora rápidamente.

Uno de los últimos pasos en la producción de los retablos es el llamado «sombreado». «Sombrear» la figura es dar al objeto de arte los últimos toques, esto es, proveer a las figuras, a las imágenes de una cualidad narrativa, de una expresividad en las miradas, el acento de algunos gestos, las arrugas de los rostros o los movimientos de los trajes, etcétera. Todo esto que los acerca a la vida misma produce, al mismo tiempo, una ruptura con la representación: el artista transfiere su visión a la escena recreada, con lo cual cambia y transforma el viejo estilo de producirlos.

Por ejemplo, en los diseños geométricos de los *qeros* incas (vasijas para beber) la «imaginería no se refiere miméticamente al ritual en el que se usaban; más bien, sus diseños abstractos derivan su contenido de la vasija en la que aparecen, en relación con el uso de esa vasija en ese ritual» (Cummins, 2004: 196-197).

¹¹ Las figurillas de los retablos costumbristas son ahora hechas con moldes. Se asemeja esto a una espiral: cuando el tema es nuevo el artista lo hace a mano; cuando él o ella conocen el tema a ser representado, se utilizan los moldes.



Figura 5: Vicenta Flores da los últimos toques a un retablo de calaveras.

Los *qeros* son producidos por los nativos para nativos; las incisiones no tenían como propósito ser representaciones realistas porque los objetos eran usados en eventos rituales específicos. Cummins (2004: 228) asegura que «para los andinos había una conexión inseparable entre la representación y la cosa representada, basada en una relación sinecdótica». Sin embargo, esta relación se pierde en los tiempos coloniales, momento en el que las representaciones pictóricas aparecen. En las crónicas indígenas de Guaman Poma de Ayala hechas en el siglo XVI, vemos cómo se emplean «dibujos figurativos por su comprensión de que, en la tradición occidental, la imagen de la forma humana tenía una condición privilegiada de verdad, documentación y evidencia» (Cummins 2004: 236). En este sentido, el trabajo de Guaman Poma es tanto evidencia textual como visual que él utiliza para pedir reformas en su carta al rey de España¹².

De manera similar, los santos en los sanmarcos eran personajes que actuaban en un contexto ritual. En este sentido, los sanmarcos derivaban su significado

¹² Teresa Gisbert (1994: 13) afirma que desde Guaman Poma, la pintura y la imprenta han sido utilizadas como formas de protesta social contra la discriminación. Era un compromiso artístico con ideales específicos que se hizo más evidente después de la revolución de Tupac Amaru en 1781. Esto, porque los artistas indígenas empezaron a pintar la insignia real Inca en lugar de la representación española de reyes o aquella parafernalia católica.

del evento ritual en el cual eran utilizados. Una vez que se abandonaron estos espacios rituales, existió la necesidad de proveer a los retablos de una nueva calidad narrativa. Ahora el significado proviene del objeto mismo. Esto es de la relación entre las figuras, las escenas, el paisaje pintado en el fondo y las puertas; de la relación que se establece entre el artista y su audiencia, además de aquella que acontece entre el objeto y otros elementos donde este se ubica y exhibe como adorno. Las escenas contenidas en los retablos pueden ser vistas como una *performance*. Este aspecto endorsa al retablo de una multiplicidad de lecturas y significados. Es en este punto que el objeto se convierte en un transmisor de la expresión artística, aspecto que será desarrollado por artistas como los Jiménez, quienes se dedicarán a la elaboración de piezas con comentarios social y político.

Firmas

El nombre de un autor no es simplemente un elemento del lenguaje (como sujeto, complemento, o un elemento que puede ser reemplazado por un pronombre u otros aspectos del lenguaje). Su presencia es funcional, pues sirve como medio de clasificación. Un nombre puede agrupar a un número de textos y diferenciarlos de otros. Un nombre también establece diferentes formas de relación entre los textos [...]. Finalmente, el nombre del autor caracteriza una forma particular de la existencia del discurso (Michel Foucault, 1977: 123; la traducción es nuestra).

Aunque los campesinos pedían los sanmarcos de artistas específicos, el artista nunca firmaba su obra. El autor no forma parte de una relación que precede al trabajo; es una función que implica un discurso, —su posesión, su apropiación— y refleja una intención. Joaquín López Antay fue el primer retablista que firmó sus piezas. Su firma fijó sus habilidades intelectuales y artísticas en el objeto. Aún cuando la demanda por su arte aumentó entre los miembros del movimiento indigenista, López Antay nunca produjo retablos en masa. «Yo no soy fábrica, señor, soy escultor» le dijo López Antay a Arguedas (1958: 159). Sin embargo, es a partir de López Antay que los y las retablistas establecieron una relación cercana con sus retablos: el prestigio personal del artista tendrá un impacto en el precio de su trabajo. Así, para este momento será importante resaltar el apellido familiar, el taller y el lugar donde el objeto es creado. El artista surge como un individuo con inventiva y voluntad que le permite competir en el mercado. Por medio de los ejemplos que se muestran en los siguientes capítulos, el retablo aparece en la forma como una práctica y como un producto que permite al artista pensar sobre los problemas del país, como una forma para recordar y emitir una (su) opinión en forma plástica.

La técnica de Joaquín López Antay fue mejorada por los retablistas que le siguieron. Ya sea por una necesidad de desarrollar estilos personales, de diferenciarse del maestro, esto motivó a muchos artistas a investigar y estudiar nuevas formas. Pero este proceso contó con la participación (aunque indirecta) del Estado, especialmente durante las décadas de los años 1960 y 1970. El populismo y el indigenismo se reencuentran nuevamente en el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975). En 1975 se le otorga a Joaquín López Antay el Premio Nacional de las Artes —el reconocimiento más significativo que cualquier artista podía recibir del Estado peruano—. Sin embargo, este premio despertó un álgido debate sobre las bellas artes y el arte popular, acontecimiento en el que salieron a la luz temas como la discriminación social.

Arte popular y bellas artes: el Premio Nacional de Arte, 1975

Ser auténticamente libre implica, en una dimensión fundamental, poseer una identificable y propia personalidad cultural. Y esto no se logra sin *autenticidad*, sin hundir las raíces en nuestra propia realidad, en nuestra propia historia, en nuestra propia vida, para de ellas forjar una manera de ser fidedignamente latinoamericana, es decir, una cultura que la sintamos nuestra, ni superior ni inferior, sino diferente a la de otros pueblos que sólo cuando la hayamos conquistado sabrán respetarnos plenamente.

Discurso dado por Juan Velasco Alvarado el 8 de febrero de 1971 en la inauguración de la segunda reunión de la comisión permanente de Educación, Ciencia y Cultura (Ansión, 1986: 44; las cursivas son nuestras)

La Casa de la Cultura Peruana fue fundada en 1962. Un año más tarde José María Arguedas asume su presidencia y empieza una serie de programas para promover el estudio de los festivales y la recopilación de música tradicional, historias y otras costumbres andinas (Ansión, 1986: 39-40). Con Arguedas como cabeza y editor de la *Revista de Folclor Americano*, el folclor se convirtió en una disciplina de estudio y el arte popular en un tema de investigación. Sin embargo, el folclor en América Latina «tuvo un contenido político», ya que:

[...] su referente —las culturas vistas como folclóricas— pueden ser tanto parte del presente como del pasado. El concepto oscila entre dos usos opuestos: por un lado, el folclor es visto como un depósito donde la autenticidad se encuentra almacenada de forma segura; por otro lado, es una forma de referirse a las culturas contemporáneas que articulan estructuras de poder alternativas a las ya existentes (Rowe & Schelling, 1993: 4; la traducción es nuestra).

Con el paso de los años aquellas prácticas vistas como folclor adquirieron una connotación peyorativa, la de ser meros espectáculos o reproducciones desprovistas de contenido.

En 1968 el general Juan Velasco Alvarado instauró un régimen militar que fue conocido como el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Utilizó la «cultura» como parte de su propaganda política. Como si se tratara de un recurso, esta (la cultura) aparecerá en muchos de sus discursos y en los mensajes oficiales. Sin embargo, esta obsesión nunca llegó a dar coherencia a la política cultural del Estado de la época.

Como muestra la cita inicial, el pasado sirvió al régimen de Velasco de un soporte histórico para promover una idea (abstracta) de lo que la nación peruana debería ser. En palabras de Velasco, «como si existiera una esencia de lo “peruano”, como si ese *ser* pudiera encontrarse en nuestro pasado y ser venerado en un “templo laico» (Ansión, 1986: 47, ver también página 45). Era un pasado específico, un pasado de reinos y reyes, del Imperio inca, obviando la idea de las poblaciones indígenas contemporáneas¹³.

Este Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas fomentó una serie de cambios para forjar un programa de desarrollo nacional dirigido desde el Estado. La más importante de estas reformas fue la Ley de Reforma Agraria (el 24 de junio de 1969). La tierra fue distribuida entre aquellos que la trabajaban, pero fue un paso para homogenizar a la población indígena bajo el término de campesino.

Durante los años 70 los campesinos indígenas tendieron a despojarse de la “indignidad” —para ellos una condición social patética. Los marxistas la consideraron como una forma de “falsa conciencia”, inferior a la identidad de clase “campesina”, mientras los intelectuales conservadores definían a los indios como un grupo étnico no-progresista [...] La dictadura militar que decretó la reforma agraria [...] complementó esta política borrando el término indio del vocabulario oficial (de la Cadena, 2004: 214).

Esta ley ahondaba el problema de la exclusión social basado en términos económicos. En otras palabras, la condición marginal de la población indígena no fue abolida; fue reformulada en términos de pobreza¹⁴. Esto puede ser explicado en relación con la importancia que el régimen de Velasco dio a la teoría de la dependencia y a los proyectos de desarrollo para los que el progreso era de vital

¹³ Al respecto véase el estudio de Cecilia Méndez (2000) sobre el uso del simbolismo Inca en la construcción de una aproximación criolla a la idea de nación y de peruanidad.

¹⁴ Sobre pobreza y comunidades campesinas, véase Mayer (2002: 313-332).

importancia. En este proceso la población indígena convertida en campesina estaba al fondo de la pirámide social nacional.

En 1972 la Casa de la Cultura se transformó en el Instituto Nacional de Cultura (INC), hoy transformado en Ministerio de Cultura, y su principal objetivo era la promoción y preservación de la cultura nacional, así como la implementación de las políticas culturales del gobierno (primer artículo citado en Ansión, 1986: 145-146). También otorgaba el Premio Nacional de las Artes a renombrados artistas nacionales por su trayectoria.

En 1975 el INC publicó el documento «Política Cultural del Perú» (Ansión 1986: 58). Este documento afirmaba que la cultura debía estar incluida en las reformas revolucionarias —el Estado se convirtió en el principal administrador de la cultura peruana (Lauer, 1982: 135-136)—. Siguiendo esta propuesta, el gobierno de Velasco creó talleres de artesanías para entrenar a las generaciones jóvenes, además abrió la Dirección General de Artesanías para promover (y controlar) la comercialización de las mismas.

A fines de 1975 el INC otorgó el Premio Nacional de las Artes a Joaquín López Antay. Específicamente, ese año el premio no distinguió entre la música, la pintura y el baile; todas estas formas plásticas se agruparon bajo el término arte (Castrillón, en Mendizábal, 2003: 16). El comité conformado por Cristina Gálvez, Carlos Bernasconi, Juan Gunther, Enrique Pinilla, Alfonso Castrillón y Leslie Lee consideró a Joaquín López Antay como artista popular (Castrillón, en Mendizábal 2003: 16). El premio expresó la decisión del jurado de reconocer los logros artísticos y el trabajo comunitario de Joaquín López Antay en Huamanga.

Joaquín López Antay recibió el premio en 1976 en medio de un álgido debate sobre las bellas artes y el arte popular en el Perú¹⁵. La Asociación Profesional de Artistas Plásticos (ASPAP) intentó revocar la decisión del jurado mediante la publicación de una serie de cartas en un periódico local. Las críticas se concentraron

¹⁵ Este no ha sido el único premio del INC que se ha visto envuelto en controversias. Ese mismo año se le otorgó a Luis Alberto Sánchez el Premio Nacional de Literatura, pero fue revocado pues él era visto como crítico literario y no como escritor. Emilio Adolfo Westphalen fue nominado para el premio. De alguna manera la decisión se conoció antes de que fuese dada oficialmente, lo que precipitó la controversia. Esta discusión se tornó política pues Sánchez era un líder prominente del APRA y el nuevo gobierno militar de Francisco Morales Bermúdez (1975-1980) no quería una confrontación directa con ningún partido político. Después de volver a considerar su decisión, el INC otorgó el premio a tres académicos: Luis Alberto Sánchez, Emilio Adolfo Westphalen y Mario Florián (Ansión, 1986: 155-156).

en desvalorar el trabajo de López Antay al considerarlo como artesanía —término que fue asociado con una serie de connotaciones discriminadoras—.

Aunque la retórica del siguiente comunicado a la prensa pareciera cercana a la utilizada por el régimen de Velasco, es evidente que las intenciones de la ASPAP fueron socavar el premio, reducirlo al ámbito de lo popular (visto en términos económicos). Como si el arte popular fuera el hermano menor de las bellas y cultivadas artes.

No puede justificarse semejante fallo en la pretensión de oponer un arte popular auténticamente peruano a un arte llamado “culto” y arteramente motejado de “dependiente”, cuyo indiscutible encanto no les quita el carácter de una expresión artesanal que no logra superar su primigenia inspiración colonial. *Es por eso que los pintorescos retablos ayacuchanos se han convertido en este último siglo, en objetos de consumo que satisfacen a la vez las necesidades de exotismo del turismo extranjero y, en el caso de nuestro turismo interno, las ansias mezcladas de populismo y pasatismo que caracterizan la mentalidad de ciertas capas, por lo visto siempre dominantes, de nuestra burguesía teñida de progresismo intelectual inmersa en irremediables complejos de culpa* (Lauer, 1982: 136-137; las cursivas son nuestras).

Este ejemplo muestra la fragmentada realidad social del Perú. Castrillón (1976-77), quien fue miembro del jurado, afirma que este debate refleja un conflicto de clases sociales: el de una elite cultivada y la de un grupo indígena mestizo urbano. Las críticas de las ASPAP pueden considerarse como la puesta en práctica de una ideología conservadora que intentaba trazar las fronteras entre dos formas (no diferenciadas) de arte. Con tal argumento la ASPAP buscó definir a los artistas, verbigracia López Antay, como artesanos puesto que carecían de creatividad individual (Castrillón, 1976-77: 16-17).

Lo interesante del caso es que algunos de los miembros de la ASPAP estuvieron muy ligados con el movimiento indigenista —que tanto apreció la obra de López Antay—. No obstante, cuando este trabajo les resultó amenazante para sus intereses hegemónicos no dudaron en subestimar la creatividad de López Antay y clasificar a su arte y trabajo como artesanía. No se percataron de su contribución para con la transformación de los sanmarcos en retablos; es decir, en objetos de arte. Asimismo, el comunicado de prensa de la ASPAP se muestra como un intento por distorsionar el mercado en que los retablos eran producidos, distribuidos, comprados y exhibidos. Se cuestiona el proceso de descontextualización del objeto —retirado de su original contexto religioso y puesto en circulación en la forma de un souvenir para los turistas (Castrillón, 1976-77: 16)—. Pero, ¿cuál sería el lugar correcto de los retablos?, ¿no estaban ya descontextualizados?

La distinción entre las bellas artes y las artes populares respondía más a los intereses políticos y de clase de los miembros de la ASPAP que a las diferencias culturales. Lauer (1982: 137) afirma que los comunicados de prensa de la ASPAP ilustran cómo estos artistas estaban perdiendo su ventaja histórica de dominación —el espacio les estaba siendo arrebatado por el arte de y para las masas—:

El que se hubiera querido consagrar la labor de un artesano, que merece nuestro respeto y simpatía más sinceros, habría motivado ciertamente nuestro mayor beneplácito, de haberse producido dentro del marco específico de un premio destinado a la artesanía. Pero el fallo que impugnamos adquiere un sentido totalmente diferente e inaceptable, al sentar la tesis de que la artesanía tiene para nuestro proceso cultural una significación mayor que la pintura [...]. ASPAP (Lauer, 1982: 136).

Este premio fue dado a un artista cuya producción plástica experimentaba un proceso de cambio. Efectivamente, los retablos habían dejado atrás su función religiosa y ritual para representar costumbres y tradiciones que probablemente no eran practicadas de forma activa por sus creadores. Sin embargo después de este premio, el retablo adquiere otra significación y otro contexto de acción, esta vez el cambio vino de la mano del Estado: se convirtió en un arte popular y en un producto nacional (cfr. Fujii, 1998). En este caso, el gobierno usó el premio para legitimar su poder convirtiéndose «en el árbitro del gusto» (Yúdice, 2002: 94). Así el premio también puede verse como un intento por «nacionalizar» los retablos, esto es, hacerlos conocidos para todos. Pero el espacio que estos objetos ganaron era todavía limitado y su popularidad estuvo reducida a un círculo de intelectuales y al consumo turístico. El arte de los retablos nació en oposición a las bellas artes, en relación con una ideología (la indigenista), asociado con un contexto geográfico (los Andes) y fue transformado en una expresión nacional de arte luego del premio de 1975. Y no obstante aquellos retablos que retratan temas sociales y políticos, no son parte aún del repertorio del arte nacional.

No existen investigaciones acerca de estos premios nacionales. Es de resaltar que desde 1992, las artes populares (artesanías) hayan sido separadas de las otras artes que se realizaban en el país. A partir de tal fecha —1992— se han establecido tres premios para los artesanos: Premio Nacional de Artesanías Inti Raymi, Grandes maestros de la Artesanía Peruana, y Gran Premio Nacional Amautas de la Artesanía Peruana. El primero de estos es otorgado por el centro Inti Raymi de artesanías; los otros dos son entregados por el Ministerio de Industria y Turismo (MITINCI; hoy convertido en Ministerio de Comercio Exterior y Turismo o MINCETUR) (Pinedo, 2002). Es importante preguntarse acerca de qué es lo

que define el trabajo de los artesanos y cómo se distingue este de aquel desarrollado por los artistas. ¿Acaso los artesanos y artistas no trabajan con sus manos y hacen uso de su talento y creatividad?

Artistas populares

En el Perú es necesario descentrar la polaridad bellas artes - artes populares para poder entender la producción local del arte y, como lo señala García Canclini (1990), para el caso del arte latinoamericano, las formas híbridas. Las fronteras entre lo alto y bajo o lo fino y popular, son difusas por los constantes procesos de migración y mestizaje. Y como el caso del Premio Nacional de Arte ilustra, esta dicotomía responde más a intereses políticos que a distinciones estéticas o intelectuales. Es en este sentido que el arte popular se convierte en un terreno fértil para el conflicto social y político (Mukerji & Schudson, 1991). Algunos retablistas trabajan para decentrar esta polaridad; otros han entendido que el arte popular (desde la cultura también llamada popular) es además un arma para la movilización social y política.

Naples, Florida, 6 de febrero de 2003

Mientras Nicario conduce su camioneta tipo combi le pregunto hasta dónde quiere llegar con su arte. Si ya transformó la caja en un rascacielos; colocó imágenes dentro de pequeñas cajas de fósforo o dentro de carrizos de distintos tamaños; convirtió el cajón en marcos de espejo y en cuadros; colocó diseños abstractos en sus puertas; creó estilos, antiguo, moderno, tradicional [...]

Frena un poco, voltea y me responde, “A mí me gusta la polémica. Tengo que llegar a otro nivel”. Tengo que romper el esquema. Quiero buscar la conexión entre un arte popular y un arte académico. El tema es muy controversial. Aquí mismo, en este país para ser artista uno no necesita estudiar. Conozco artistas que han estudiado que no saben pintar. Saben de historia del arte pero eso lo pueden leer y convertirse en críticos de arte. Así nos enfrentamos con un crítico de arte en una Bial.

“Tú no eres artista. No tienes formación” [Me dijo].

Yo le dije, “Tengo mi formación artística de toda la vida, no de cinco años de estudiar para convertirme en un hombre de negocios”.

Eso es lo que me motiva. Por eso he consultado con el abogado. No me dejan entrar a las bienales [...] Lo que estoy defendiendo es cuando estos tipos aparecen y me hacen problemas. Por eso tengo que consultar con abogados. Tengo tres abogados: uno de inmigración que me hizo los papeles aquí y los otros son de copyright [...] Descansaré el día que me dejen entrar a eso [a las bienales de arte].

Bien jodido. No me pueden probar que ese [el arte de los retablos] no es arte.
(Notas de campo, Naples, Florida, 6 de febrero de 2003).

Nicario Jiménez aprendió a hacer retablos con sus hermanos en el taller de su padre (Florentino Jiménez) en Ayacucho. Dejó Ayacucho en 1980 para mudarse a Lima, donde continuó con la tradición familiar y empezó su propio negocio. A mediados de los años 1980 viajó por primera vez a los Estados Unidos. Ahora él pasa su tiempo entre su casa y taller en Naples (Florida), su galería de arte en Santa Fe, y sus casas y museo en Lima, sin contar sus viajes por el interior de los Estados Unidos. Nicario se ha convertido en un artista reconocido tanto en los Estados Unidos como en el Perú.

En los Estados Unidos, Nicario se ha matriculado en varios cursos de historia y teoría del arte. Ha hecho esto, como él dice, para «obtener una diploma, lo que no necesariamente me ha ayudado a ser aceptado como artista». La transmisión de conocimiento de padres a hijos no es una forma aceptada, menos aún en un país poscolonial como el Perú donde la escritura fue sujeto de autoridad y discriminación de otros corpus de conocimiento (entre los que pueden mencionarse la oralidad y el arte). Nicario quería obtener un diploma universitario para probar a los jurados en las bienales que él también es un artista. Pero no confía en los estudios; él confía en su creatividad y talento.

Su hermano, Claudio Jiménez, afirma que es a partir de la calidad del producto donde se determina que a uno lo vean como artista. Y Claudio se define como tal, como un artista popular. Una persona como él, afirma, que proviene de las masas andinas, que llegó a Lima durante los años 1980 y 1990, y cuya labor se centra en representar los problemas de su comunidad. Esto es, un artista que tiene una mirada política. Una vez le pregunté a Claudio Jiménez, «¿cómo defines tu trabajo? ¿Cómo te ves a ti mismo?». A esto él respondió:

Bueno, en vista que he viajado, en vista que he visto, me considero como artista popular. No como artesano pero otras personas que no me conocen me puede decirn que estoy en artesanía porque la artesanía es la reproducción por cantidad. Esa me la cumplen, mi función, mi personal. Yo estoy como artista popular porque voy innovando temas nuevos. Es como un libro que estoy haciendo [...] en una feria un señor me decía, “tú eres artístico, no artesanal. Por eso tú tienes el éxito” (Claudio Jiménez. Zárate, 2 de abril, 2002).

Claudio define las artesanías como producción en serie, trabajo que él asigna a sus aprendices y asistentes asalariados en su taller. Él hace trabajos de arte: los «retablos de arte», esto es, las piezas que para «existir» necesitan una investigación, un tiempo e inspiración.

Después del Premio Nacional de Arte, el retablo quedó legitimado como arte popular, sus artistas ganaron prestigio y el retablo se convirtió en un producto nacional. Pero eso fue todo. Las estructuras coloniales de exclusión social están todavía presentes en el Perú y los artistas como los Jiménez aún enfrentan dificultades cuando tratan de abrir exhibiciones individuales. El concepto de «lo popular» que emerge de la afirmación de Claudio es un agente activo capaz de subvertir, resistir y retar a la autoridad del discurso dominante. El folclor y las artesanías fueron dejados de lado. Ser aceptado por una comunidad de artistas plásticos es el objetivo de Nicario y de otros artistas, como el maestro textil Máximo Laura. El arduo trabajo de los artistas populares como Nicario y Claudio están sentando un precedente y sus trayectorias son seguidas por otros. Finalmente, Nicario me contó por aquel noviembre del año 2003, que había recibido una invitación para participar en una bienal de arte. Esto es un gran paso, sin duda.

El siguiente capítulo muestra los itinerarios y vivencias de estos retablistas y su determinación de convertirse en «sujetos»: es decir, en los protagonistas de sus propias historias.

CAPÍTULO 2

Desplazamientos/(dis)locaciones

Waytalla wayta, rosasllay rosas
Chullallamanta achka ramayuq
Waytalla wayta, rosasllay rosas
Chullallamanta tanto ramayuq.

Mi *florcita*, flor, mis pequeñas rosas, rosas
De una sola rama, muchas ramas nacerán
Mi *florcita*, flor, mis pequeñas rosas, rosas
De una sola rama, muchas ramas nacerán.

Extracto de una *qachua* entonada durante la Fiesta del Agua en
Alcamenca (1997)¹

En un conocido ensayo, Clifford Geertz (1994: 122) nos dice que «estudiar una forma de arte significa explorar una sensibilidad, que una sensibilidad semejante es esencialmente una formación colectiva y que los fundamentos de esta formación son tan amplios y profundos como la existencia social [...] esto es, que las formas de arte son mecanismos complejos para definir las relaciones, sostener las normas y fortalecer los valores sociales».

Geertz dice además que un objeto de arte nace de una colectividad y se desarrolla a partir un proceso histórico. En tal sentido, si concebimos a los retablos no como meros objetos o piezas de museo, sino más bien como vehículos en los cuales convergen diferentes formas de la memoria, será necesario para el estudio, empezar por comprender las circunstancias y experiencias vitales de quienes hacen estas obras. Por ello, este capítulo versa acerca de la vida de los retablistas. Pero no se trata de historias de vida propiamente dichas. Me interesa resaltar más ciertos momentos, aquellos que nos muestran esa lucha constante por sobrevivir,

¹ Esta canción fue grabada durante la Fiesta del Agua en 1997 (también ver Ulfe, 2004a).

por aprender y ser considerados artistas. Lo cual en última instancia supone también una demanda por la ciudadanía. Esta demanda presenta una forma social y cultural. Es una ciudadanía entendida como reconocimiento y como sentido de pertenencia a un grupo social —sentido que se ve influenciado por transacciones culturales intensas—. Pero también esta demanda puede ser entendida como «el placer de sobrevivir, el acto más resistente de todos» —tomando prestada la referencia de Gaspar de Alba (1998: 14; la traducción es nuestra) al movimiento chicano de arte y «su esfuerzo por triunfar sobre la adversidad y la opresión»—. Gaspar de Alba afirma que «es a través de la resistencia a la dominación cultural, al abuso psicológico y al maltrato físico que las *personas de color* han sobrevivido y evolucionado después de 500 años de colonialismo» (1998: 14; la traducción es nuestra).

Una obra de arte no es independiente de sus creadores. Los cambios en su forma están estrechamente relacionados con la experiencia de vida de los artistas (cfr. Coote & Shelton, 1992). En el capítulo anterior se rastreó el proceso histórico que siguieron los retablos y su transformación en objetos del arte popular. En efecto, los retablos se han convertido en productos de la historia y en agentes históricos de cambio. Pero la habilidad de estos trabajos para trascender los dominios es inseparable de aquellos que los hacen, es decir, de los retablistas: ser oriundos de una comunidad campesina de los Andes peruanos; migrantes en una ciudad andina desde temprana edad, muestra un aspecto interesante de la vida de estos retablistas a quienes considero como agentes de cambio social. Sus itinerarios los han llevado a lugares tan diversos como Ayacucho, Lima, Florida e Italia. Estos movimientos son acompañados por historias de desarraigo, de la esperanza y por permanentes esfuerzos individuales de lucha por ir más allá y romper con aquellos viejos esquemas sociales. Esto los lleva a presentar sus piezas como arte. En este sentido, (*dis*)locación nos sugiere un cambio de rumbo, además de recordarnos la discontinuidad de una estructura o la alteración del orden natural. Y no obstante, como toda alteración, nos remite también a una manifestación creativa.

Las personas ya no necesitan retornar a sus pueblos para celebrar las festividades de su santo patrón. Los migrantes recrean esas mismas celebraciones en la ciudad y, como dice la *qachua* que abre este capítulo, al hacerlo extienden las ramas (en este caso las redes sociales) de su comunidad, llamada Alcamenca. Asociaciones de migrantes, fraternidades, clubes provinciales y deportivos se han convertido en espacios importantes donde los migrantes se encuentran, reúnen y celebran. Sin embargo, estas no son simples reconstrucciones del entorno social que son

trasladadas de un lugar a otro; por el contrario, se trata más bien de instituciones nacidas en la lucha por la ciudadanía y cuya identidad colectiva ya no está ligada a un territorio específico o a un lenguaje único. Se podría ampliar así la noción de «comunidades imaginadas» como fue tratado por Anderson (1998), donde se limita la formación de las naciones al idioma y a los procesos de comunicación, para incluir una serie de demandas culturales y sociales de ciudadanía que involucran la lucha por la tolerancia y el respeto a la diferencia al interior de una misma nación. Hay muchas «comunidades imaginadas» al interior de un país y la mayoría de estas asociaciones no solo son formadas por grupos de elite con acceso a la educación y a los medios de prensa. Existen movimientos como el de las mujeres de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos en Perú (ANFASEP), formado en Ayacucho alrededor de 1980 durante la lucha social por la justicia y verdad (Muñoz, 1999). Sus protestas exigían la inclusión social. De manera similar, la identificación de los retablistas como artistas populares andinos también persigue ese objetivo.

En el caso del Perú, los estudios acerca de la migración (cf. Altamirano, 1984, 1997; Berg, 2003; Berg & Paerregard, 2005; Cánepa, 2003; Gelles & Martínez, 1993) muestran cómo las asociaciones de migrantes han trascendido lo local para promover redes regionales y transnacionales. Desde una perspectiva cultural podemos estudiar cómo este proceso ha dado a luz interesantes encuentros —sociales, culturales—, y es aquí donde se puede apreciar la forma cómo las identidades se negocian. Es en esta confluencia de proyectos políticos, procesos socioeconómicos y creaciones culturales, donde el sujeto se ha ido constituyendo. Aquí el artista emerge como el protagonista. Él o ella son también los productores y hacedores de la historia. ¿Cómo ha influido la migración en la producción de los retablos desde 1970?, ¿cuánto ha influenciado la situación y prestigio de los y las retablistas en el desarrollo de su creatividad artística?

Acerca de la migración

La modernización ha sido un proceso desigual en la mayoría de los países de América Latina. En el caso peruano, benefició a la costa —especialmente a la ciudad de Lima—, lugar que centraliza el poder político y económico. La región de Ayacucho, incluyendo las provincias colindantes de Andahuaylas y Chincheros en Apurímac y las provincias de Acobamba y Angaraes en Huancavelica, padeció las consecuencias de este proceso. Geográficamente distante del resto del país, esta provincia fue aislada económica, social y políticamente. Su economía

es principalmente de subsistencia (agricultura y ganadería). Y, debido a las malas condiciones de las carreteras, la provincia no puede ofrecer ni comercializar sus productos. La presencia del Estado fue —y es en varias de las provincias que forman parte de esta región y otros departamentos andinos— casi invisible o ineficiente en los casos donde hubo alguna instancia del Estado actuando en comunidades. Para mediados del siglo XX, el departamento de Ayacucho muestra evidentes signos de padecer tanto una depresión económica, el más bajo PBI del país como un intenso proceso de migración (CVR, 2003, vol. IV: 17).

El valle del río las Pampas, donde se ubica Alcamenca (comunidad y distrito), se encuentra en el centro de esta región. La familia Jiménez es oriunda de Alcamenca. Localizada en la provincia de Víctor Fajardo², fue una de las zonas más azotadas durante el proceso de violencia. Los datos estadísticos muestran que entre 1981 y 1983, las provincias centrales del departamento de Ayacucho —entre las cuales destacan Cangallo y Víctor Fajardo— tuvieron un «crecimiento» demográfico negativo debido a la pobreza, la falta de servicios públicos y el limitado acceso a la educación (CVR, 2003, vol. IV: 17). Durante la década de 1980, cuando el periodo de violencia alcanzó sus momentos más álgidos, las migraciones se tornaron en un éxodo masivo: cientos de comunidades campesinas fueron abandonadas; otras quemadas o reagrupadas; las comunidades vecinas eventualmente abandonaron sus territorios y se unieron a otras creando nuevas comunidades (Degregori, *et al.*, 1996). Términos como el de «poblaciones desplazadas», «desaparecidos», «refugiados», «retornantes», «terroristas», ingresaron en el vocabulario común de los peruanos³.

Pero la migración no fue un fenómeno propio del departamento de Ayacucho. Se trata más bien de una realidad compleja que incluye también a aquellas poblaciones de las diferentes regiones naturales del país.

² En 1984 y durante periodo de violencia política, la provincia de Cangallo fue subdividida en la provincia de Cangallo y la de Vilcashuamán. A su vez, la provincia de Víctor Fajardo fue dividida en la de Huancasancos y Víctor Fajardo. El ejército peruano instaló bases militares en cada una de estas cuatro capitales de provincia.

³ En 1993 el gobierno de Alberto Fujimori ejecutó el Proyecto de Apoyo a la Repoblación (conocido ahora como el Programa de Apoyo al Repoblamiento o PAR). Este programa inició sus actividades en 1994. Fue la entidad encargada de organizar el retorno de las poblaciones desplazadas a sus comunidades de origen. A cambio, se les brindaba apoyo en cuanto a infraestructura y se trabajaba en el mejoramiento del acceso a los servicios básicos (para más información, véase <www.mimdes.gob.pe/par/>). Sin embargo, es discutible el número de pobladores que realmente decidieron reintegrarse en sus comunidades de origen. Por ejemplo, en el proyecto de retorno hacia Alcamenca, participaron muchos residentes en Lima; los que, una vez terminado el periodo de estancia en su comunidad, optaron por volver a la capital.

Sin duda Lima, debido al poder político, económico y social que ejerce, se erige en un poderoso imán que ha atraído a los habitantes de otros espacios, hasta hacer de esta la ciudad que más inmigrantes recibió en los últimos años, tratándose principalmente de pobladores andinos. Estos migrantes andinos rompieron las fronteras geográficas al cuestionar el orden geopolítico y cultural de la ciudad (Cánepa, 2003). La ruptura de tales fronteras ha producido un reordenamiento de los espacios sociales y territoriales. En tal sentido, algunos intelectuales peruanos de la época caracterizaron a estos migrantes como «[...] pionero, conquistador y fundador: conquistador de un derecho y de un espacio físico y social, fundador de un nuevo asentamiento humano» (Degregori, Blondet & Lynch, 1986: 20). Así descritos, estas personas fueron vistas como sujetos que reivindicaban, social y culturalmente, a un grupo marginal de la sociedad. Sin embargo, migrar es siempre un proceso complejo que produce y reproduce tensiones y conflictos —en el ámbito personal y por el espacio local—. El énfasis en el aspecto «positivo» del migrante nos invita a pensar en estos sujetos como los nuevos actores visibles de la política y cultura pública peruana. Durante los setenta y ochenta, sus desplazamientos y conquistas impregnaron el orden social previo, transformando los derechos de unos pocos en los derechos del pueblo: educación, vivienda, salud, solo para mencionar unos cuantos⁴. Estos son reclamos ciudadanos en los cuales el artista popular también habrá de participar y para ello hará uso de su arte como medio de expresión.

Por ejemplo, en el año 2000, Claudio Jiménez construyó una gran cruz que representaba la vida de una mujer andina en la ciudad (véase figura 5). En oposición a la cruz católica en la que Jesucristo aparece crucificado, aquí es una madre andina de tres hijos quien aparece colgada de la misma. Su traslúcida blusa, su largo como trenzado cabello y la falda esconden, sugerentemente, un embarazo. A su lado, sus tres hijos claman por alimento, salud y educación. Ella sostiene en una mano una olla vacía y en la otra una cuchara de madera. No tiene alimentos que ofrecer a sus hijos. El artista utiliza la parte superior de la cruz para

⁴ En 1969 se dieron violentas protestas a favor de la educación gratuita en Huanta y Huamanga. Las personas que marcharon fueron, en su mayoría, campesinos, estudiantes provincianos y profesores (ver Degregori, 1990). Estos eventos son recordados en la canción *Flor de retama* de Ricardo Dolorier, la cual inspiró a Edilberto Jiménez a producir un retablo con el mismo nombre (véase Ulfé, 2004b). Jesús Martín Barbero, (1991) afirma que en América Latina hubo «una invasión de las masas», que se mostró cuando demandaron derechos básicos para todos. Cabe subrayar que mi uso del término «pueblo» o «masas» no se refiere necesariamente a totalidades homogéneas. Por el contrario, estos términos subrayan la diversidad, heterogeneidad y las diferencias de la población, así como el acceso al poder y la resistencia a las prácticas hegemónicas.

representar escenas cotidianas de la vida urbana: algunos vendedores ambulantes son llevados a la fuerza por agentes municipales; los policías luchan para impedir el establecimiento de una «invasión»⁵ o asentamiento humano ilegal, y para eso, golpean a los niños y las mujeres. En el medio de las escenas de los vendedores ambulantes y la invasión, aparecen tres estereotipos sociales comunes y representativos de la población multiétnica de Lima: un hombre andino vestido con *poncho* y *chullu*, un afroperuano de la costa y un nativo de la Amazonía vestido con plumas. Ellos son migrantes que residen en la capital y proceden de las tres regiones naturales del Perú (siguiendo la caracterización de Raimondi).

Las fronteras geográficas han sido cruzadas: las provincias han conquistado la capital. Finalmente, un cóndor se posa en la parte alta de la cruz. Sostiene un cartel que dice: «Basta de engaños. Déjenos (*sic*) trabajar. Queremos techo propio».

El artista, Claudio Jiménez, establece un diálogo interesante en el cual los recuerdos, las experiencias de vida y el arte se combinan para producir una colección de eventos multi-temporales. Claudio ha recreado lo que ocurrió cuando él y su esposa, Vicenta Flores, llegaron a Lima en 1990. Vinieron de la ciudad de Ayacucho, escapando de la violencia política, pues la vida era difícil allá: varios años de guerra sucia, toques de queda y ciudadanos que vivían sin garantías civiles. Inseguridad, miedo y constantes amenazas. Además, los hermanos de Claudio, Odón y Nicario, ya residían en Lima. La decisión de dejar Ayacucho, nuevamente, fue difícil. Sin embargo, se mudaron a Lima buscando mejores oportunidades para sus dos pequeños hijos. Sin un lugar donde vivir, terminaron por hospedarse en la casa de Nicario. Pero la vida en la ciudad tampoco les fue fácil.

Desplazamientos

La familia Jiménez es un ejemplo de este nuevo archipiélago global, que consiste en tener talleres y propiedades en Alcamenca, San Juan de Lurigancho y Barranco en Lima; Florida y Santa Fe en los Estados Unidos; Udine en Italia; así como su participación en mercados de artesanías, colecciones privadas, museos y galerías en Lima y en ciudades de Estados Unidos y Europa. Estos migrantes han conseguido un reconocimiento y un espacio social en nuestro país y en el

⁵ Este término resalta la acción del migrante como conquista. Para el caso de la cultura popular en América Latina y su capacidad de *re-semantizar* símbolos, llevar a cabo acciones percibidas como «peligrosas» para el cuerpo político y «contraprácticas» para los grupos dominantes (cfr. Rowe & Schelling, 1993: 24-27- 30).

mundo. Ahora ellos pueden hablar desde múltiples contextos y posiciones al mismo tiempo (cfr. Cornejo Polar, 1996). Su colectividad —en términos de espacio, tiempo y grupo social— se vuelve a definir en cada uno de estos lugares; donde se darán nuevas relaciones sociales o se renovarán las alianzas ya existentes, contribuyendo así con la reproducción de la comunidad en aquellos espacios sociales.

La mayoría de los hijos de Florentino Jiménez y Amalia Quispe nacieron en Alcamenca (Nicario, Claudio, Edilberto, Odón y Eleudora); pero crecieron y estudiaron en Huamanga. Eleudora, quien fue la última en llegar a Huamanga, tenía dos años cuando su familia migró definitivamente hacia la capital departamental. Sus dos hermanos menores, Mabilón y Neil, nacieron en Huamanga. Como mencioné líneas arriba, hay una tendencia a trabajar con los familiares; justamente dos de los sobrinos de Amalia Quispe trabajaban en los talleres de la familia: Tiberio Quispe asistió a don Florentino por varios años, residiendo durante buen tiempo en la casa familiar ubicada en Huamanga; Alcides Quispe, en cambio, trabajó con Nicario mientras terminaba su educación secundaria en Lima. Hoy en día, Tiberio y Alcides cuentan con talleres propios y con un grupo pequeño de colaboradores. Pero empecemos por el lugar que la mayoría de los sujetos de este estudio reconocen como suyo.

Alcamenca

El nombre de Alcamenca fue mencionado por primera vez en 1584 durante la visita del juez español Pedro de Carbajal a la provincia de Vilcashuamán. Efectivamente, este documento señala que:

Este curato está formado por cuatro aldeas que son: Guancaraylla, Circamarca, Guamanquiquia, Alcamenga. El pueblo de Guancaraylla queda cerca de doce leguas de distancia de la jurisdicción de Guamanga (Pedro de Carbajal en Jiménez de la Espada, 1965: 211).

En este documento, Alcamenca aparece como uno de los cuatro poblados que formaban parte del Curato o Doctrina de Huancaraylla en la rica provincia de Vilcashuamán. De Carbajal describe la región como habitada por personas que hablaban idiomas diferentes. Los chancas, que ocuparon esta región inicialmente, libraron una cruenta guerra contra los incas; un episodio donde los primeros fueron derrotados y los segundos, progresivamente y de todas partes del Imperio, trajeron *mitimaes* para ocupar la región (Cavero, 1968; Stern, 1993; Urrutia, 1984; Zuidema, 1966).

Miriam Salas (1979: 18) considera el proceso de colonización inca como un aspecto fundamental para entender tanto la falta de importancia de la muerte de Atahualpa en la región del río las Pampas, como el surgimiento del Taki Onqoy durante el siglo XVII en el sur de Ayacucho⁶. Además, el proceso de colonización fomentado por los incas podría ayudarnos a comprender los problemas de límites territoriales entre las comunidades vecinas en el valle del Pampas. Zuidema (1966) e Isbell (1985) describen el caso de las comunidades de Chuschi (poblada por *mitimaes* aymaras) y Quispillaqta (habitada por *mitimaes* canas). El resentimiento y el conflicto ya aparecen en la visita que Damián de la Bandera hizo a la zona en pleno siglo XVI (1557). De la Bandera establece el conflicto de los linderos entre estas dos comunidades desde la era de Huayna Capac (Zuidema, 1966). Joyo (1989) describe un problema similar entre Alcamenca, Llusita y Pitahua, comunidades vecinas. Esta autora retrata encuentros violentos de estas poblaciones con piedras y *waracas* a principios del siglo XX. Durante los años de la guerra interna 1980-2000 los conflictos entre comunidades vecinas fueron revividos por los militares y el PCP-SL con un afán de dividir a las comunidades y promover la inestabilidad en la región.

Pero, en algunos casos, esta situación provocó que se asumiera un enemigo común y así las comunidades que antes se habían enfrentado, se unieron por un mismo sentimiento y causa. Por ejemplo, cuando la comunidad de Llusita fue atacada por PCP-SL (enero de 1983 y abril de 1984) y por los militares (junio de 1992), un grupo de hombres de Alcamenca fueron a enterrar a los muertos y ayudaron a la ronda campesina a proteger a la comunidad vecina de futuros ataques (CVR, 2003, vol IV).

Volviendo al tema de la colonización inca, sin duda, esta ha traído consecuencias culturales para la zona del valle del río Pampas y que son necesarias precisar. Jaime Urrutia (1984: 13-14) afirma, por ejemplo, que este proceso de colonización nos ayuda a entender las diferencias culturales existentes entre las comunidades ubicadas en el valle y aquellas localizadas en las alturas o punas. Además, el autor reconoce ciertas particularidades culturales en cada una de estas comunidades. Describe «que los danzantes de tijera provienen precisamente de los territorios que pertenecen a grupos étnicos de altura (Angaraes, Chocorbos, Lucanas) y no

⁶ El *Taki Onqoy* fue un «milenario revolucionario» (Stern, 1993: 67). Comenzó en la década de 1560 en el sur de Ayacucho y se extendió hacia el sur y centro de los Andes. Ha sido estudiado como un movimiento que refleja el sentido de crisis, de pérdida, de desilusión y de cambios que vivían las poblaciones indígenas en ese momento de la conquista (cf. Stern, 1993: 51).

del área mitimizada donde existen expresiones culturales únicas como los “danzantes de suecos” de Sarhua y el “wuitku” en Allcamenca» (Urrutia, 1984: 13). Alcamenca siempre se ha distinguido de las otras comunidades del valle del río Pampas por utilizar un *witqu* (también conocido como *paccha*) durante la Fiesta del Agua. Es importante resaltar que ya desde el periodo de la colonización inca, Alcamenca se constituyó como una comunidad de indios.

En 1778 el curaca de Alcamenca y el curaca de Huambo compraron la hacienda Eqallo y otras tierras situadas en Huancaraylla (provincia de Vilcashuamán). Estas eran propiedad de Matías de Córdova y sus hermanas (Isabel, María, Clara y Margarita), quienes tras la muerte de sus padres prefirieron venderlas⁷. Los títulos de propiedad de las tierras de la comunidad de Alcamenca registran este evento y el abogado Bartolomé García Blásquez firma como testigo⁸.

La historia de la fundación de Alcamenca es similar a la de muchas otras comunidades campesinas del Perú: en sus inicios fue subyugada y dominada por diferentes propietarios españoles; después, en el periodo de pos-independencia y los primeros años de la República, la comunidad se encontraba bajo «un estado permanente de servidumbre [...] la personas de Alcamenca eran unidades de producción para ellos [las personas de Huancaraylla]», recuerda Edilberto Jiménez (Huamanga, 27 de junio de 2000). La dependencia que tenía Alcamenca de Huancaraylla terminó cuando la segunda fue reconocida como comunidad indígena y capital de distrito. La ley que define la fundación de Alcamenca como comunidad y distrito fue aprobada el 9 de agosto de 1959, aunque el título ya había sido legalmente conferido meses antes, el 21 de abril de 1959.

Alcamenca celebra su aniversario cada 9 de agosto con un desfile de danzas de la comunidad y una ceremonia oficial en la cual se entona el himno nacional e iza la bandera del Perú. Ese día los hombres inician las labores de limpieza de los canales de irrigación. Es decir, la celebración de la fundación de Alcamenca

⁷ Stern (1993: 114-137) describe cómo la población indígena ganó la reputación de «gente litigante» en la Colonia. El autor afirma que eran personas capaces de utilizar el sistema judicial para su propio beneficio. Desde el siglo XVII, una minoría de indígenas lograron acumular grandes cantidades de dinero con la cual compraron o alquilaron propiedades en el campo y en las ciudades. Stern enfatiza, además, que la mayoría de estas personas se dedicaron a la artesanía y al comercio a tiempo completo.

⁸ Los documentos legales de Alcamenca se conservan en la comunidad y en la ADA, Sección Juzgado de Tierras - Fuero Común, Legajo 41, Cuaderno 1. DRA-AA, Expediente Comunidad Campesina de Alcamenca -Tomo I. RP-DA Títulos de Propiedad Comunidad Campesina de Alcamenca (provincia de Víctor Fajardo, Ayacucho). Una sección de este importante documento también aparece en Joyo (1989).

da inicio a una de las fiestas más importantes de la comunidad: la Fiesta del Agua. Para agilizar el trabajo en las acequias y llevar a cabo la festividad, la comunidad se organiza socialmente en dos ayllus (Huayllas y Quechuas). Este es el único momento en el que la comunidad aparece con sus ayllus, sus escudos, *witqus* y sus *qachuas*. Como veremos más adelante, esta celebración ha desplazado en importancia a otras fiestas de la comunidad, al punto de ser la que con mayor frecuencia aparece en los retablos de los Jiménez.

Una comunidad reinterpretada

La presencia de Sendero Luminoso en la región del río Pampas comienza a notarse desde finales de la década del 1970. Para esta época el PCP-SL trabajó en varios frentes: las escuelas populares servían a los propósitos proselitistas del partido, la visita a comunidades para conocer los grupos de familias, el castigo de los informantes, abigeos y adúlteros eran parte de compulsivas campañas moralizadoras de SL para imponer un estricto código de ética (Manrique, 2002). Antes que Sendero iniciara su lucha armada (ILA), puede decirse que este contó con un apoyo mayoritario de parte de la población porque su discurso de igualdad y justicia social ya había calado en el imaginario colectivo. Pero este apoyo disminuyó cuando las masacres empezaron —especialmente después de que Sendero empezara asesinar autoridades políticas locales y que en algunos llevaron a comunidades enteras a sublevarse contra el poder de Sendero, como son los ejemplos de Lucanamarca, Huancasancos y Sacsamarca. Cuando los militares llegaron a la región del río las Pampas y formaron las rondas campesinas, a partir de 1983, la mayoría de las comunidades de la región estaban atrapadas literalmente entre dos fuegos (Degregori *et al.*, 1996). Era difícil confiar, aun cuando se pertenecía a la misma familia (cfr. Theidon, 2004). Durante el día las personas se encontraban en el pueblo, pero en las noches los *tuta puriq* (o «caminantes en la noche», otra forma de llamar en quechua a los senderistas), los *sinchis* (fuerzas especiales de la Policía) o militares podían llegar, entonces las personas de la comunidad tenían que esconderse en las *punas*. Estos fueron los años del caos (*chaqwa*)⁹.

⁹ La primera vez que fue declarado el estado de emergencia en Ayacucho (provincias de Huamanga, Huanta, Cangallo, La Mar y Víctor Fajardo) fue en octubre de 1981 (Decreto Supremo N° 026-81-IN). Inicialmente fue impuesto por 60 días, pero se volvió a imponer en Ayacucho una y otra vez hasta 1999 (Tamayo, 2003: 96). Cuando se declara el estado de emergencia, los derechos constitucionales básicos como la libertad de reunión quedan suspendidos; también, les permite a las autoridades entrar en las casas sin órdenes de cateo y pone el área bajo el control de las Fuerzas Armadas. Durante este tiempo los ciudadanos civiles son forzados a portar sus documentos de identidad en todo momento. Las personas indocumentadas corren el riesgo de ser

Alcamenca no fue asolada por la violencia ni hubo masacre alguna; tampoco es recordada en el ámbito nacional por algún hecho de sangre mayor acaecido en esta época (el nombre no está asociado con una noticia o suceso aciago). El evento más recordado, sin embargo, por los alcamenquinos, es la muerte del gobernador sucedido en 1983 o 1984.

La siguiente cita, referida a este hecho, no fue grabada a pedido de la entrevistada. La conversación ocurrió una tarde en medio de la puna. Nos sentamos en un remanso de las alturas para mirar cómo se empequeñecía el pueblo. Estábamos solas. El viento comenzaba a hacer que el ichu silbara. Como fue su deseo en esa ocasión, su nombre no es citado.

Nos dijeron que nos iban a dar ropa. “Todo vamos a compartir”. Con ellos hemos estado. Después nos volteamos. Los militares vino [1983]. El señor gobernador estaba en contra de los senderistas. El único soplón era. Avisaba en Cangallo todo [a los militares]. Por eso le mataron [los senderistas] (Alcamenca, 5 de agosto de 2001).

Este es el único evento sangriento registrado en Alcamenca durante los años de violencia. Aunque no signifique mucho en términos cuantitativos para la nación, este hecho tuvo un gran impacto en la vida y memoria local de la comunidad pues con frecuencia es recordado¹⁰. Al parecer los involucrados en el asesinato del gobernador eran conocidos por la población. Se mataron «entre prójimos» (como reza el título del libro de Theidon, 2004) y aún no ha sucedido un acto de reconciliación en la comunidad. Los alcamenquinos sobrevivieron durante el periodo de violencia política porque se adaptaron a convivir con ella. Se escondían en las punas durante la noche y bajaban al pueblo durante el día. Las consecuencias de la violencia afectaron a la comunidad: se deterioraron las condiciones socioeconómicas de la vida de la región; su infraestructura, aunque precaria, fue destruida; esto aceleró un proceso de migración ya presente en la zona. Mahler (1995) sugiere que una vez que una persona se desarraiga y migra, es fácil que migre de nuevo.

arrestadas y llevadas contra su voluntad a cualquier puesto de control militar o estación de policía. Hasta ahora la provincia ayacuchana de La Mar y algunas otras provincias en la región central del departamento de Amazonas están bajo control militar. Por otra parte, el informe final de la CVR (2003) considera que la mayoría de las violaciones de derechos humanos fueron cometidas durante los años 1982-1984 cuando las Fuerzas Armadas peruanas controlaron extensas áreas de los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica.

¹⁰ Rénique (2004: 245-260) describe casos similares en Puno.

En ese entonces, durante el periodo más álgido de la violencia en la región (1983-1984), fue cuando Alcides Quispe dejó el pueblo y se mudó a trabajar en el taller de Nicario Jiménez en Lima. Este es un ejemplo de cómo los alcamenquinos empezaron a desplazarse constantemente entre la ciudad y la comunidad.

Es en ese tránsito fluido de la población andina, desde sus comunidades de origen hacia las ciudades, donde nos muestra que los límites territoriales de la comunidad son porosos y que están ahí para ser cruzados. Semejante a la noción de frontera de Heidegger, donde la frontera nos sirve más bien de invitación para conocer lo que está más allá. Este cruce constante de fronteras territoriales debe llevarnos a extender la noción misma de comunidad. Ya no se puede hablar solo de la comunidad anclada en algún paraje altoandino, sino que esta debe incluir a su población migrante. Por ejemplo, en 1993 el número total de residentes de Alcamenca era casi el mismo que el número de sus migrantes en Lima: 458 y 466 (INEI, 1993). La comunidad de Alcamenca ha extendido sus influencias, y al hacerlo ha creado diferentes formas o grados de integración y de relaciones sociales con la ciudad. En Lima sus migrantes han fundado la Unidad Social de Alcamenca. Esta asociación de inmigrantes cuenta con diferentes equipos deportivos (fútbol, voleibol); organizan campeonatos deportivos; celebran las fiestas de la comunidad; realizan actividades para recaudar fondos; presta ayuda legal a las autoridades de la comunidad cuando necesitan realizar algún trámite en la capital. Esta asociación congrega a la población de alcamenquinos que yace dispersa en la ciudad. Es decir, construye una identidad local a través de la experiencia de vida en la ciudad, pero también manifiesta las tensiones y luchas de los migrantes por conseguir mayores cuotas de poder y presencia en medio de la globalidad, esto es, crear o acrecentar la influencia y sensación de la localidad (Appadurai, 1996).

Kimberly Theidon (2002: 50, la traducción es nuestra) plantea, para el caso de las poblaciones de posguerra de Huanta que intentan reconstruir sus comunidades, que «lo local no existe como un referente estable debido a los cambios abruptos que produjo la violencia política: así, las nuevas identidades que los habitantes de las comunidades están construyendo buscan reestablecer algo de lo local, pero al interior del contexto de influencias transnacionales». La comunidad y la vida de estas personas aparecen como «en construcción»; esto es, como procesos des-localizados que necesitan ser creados y recreados (Theidon, 2002). Uno de los espacios donde se observa este proceso de «reinención» de la comunidad es en las representaciones artísticas. Por ejemplo, en los retablos

aparecen recreaciones nostálgicas de la vida en el pueblo. Otros retablos, en los que se reproduce la Fiesta del Agua, muestran a una comunidad dinámica y flexible para adaptarse ante las nuevas circunstancias sociales. Nicario Jiménez ha realizado dos retablos con el tema del *yarqa aspiy* o la limpieza de los canales de irrigación (ver figuras 6, 6a y 7)¹¹. Conserva uno de estos retablos en su casa de Barranco (Lima) y el otro decora una pequeña galería privada del artista en su casa de Naples (Florida). Él ya no recuerda con exactitud cuándo fue la última vez que participó en esta fiesta. Sus creaciones, sin embargo, expresan sus sentimientos hacía su comunidad de origen. El artista lee el evento como un etnógrafo que alguna vez estuvo ahí y recuerda los momentos más significativos. Aparecen, luego, algunos símbolos que condensan los elementos de este evento; lo interesante es apreciar cómo estos hechos aparecen como cadenas que concatenan significados diferentes y establecen, al mismo tiempo, nuevas relaciones sociales entre los individuos miembros de la comunidad. En este caso, podemos mencionar el uso de los escudos que identifican a cada uno de los ayllus y muestran a grupos de jóvenes cantando *qachuas*, bailando, divirtiéndose. Otros aspectos del ritual son olvidados o imaginados. No aparece la limpieza de la acequia propiamente dicha; en su reemplazo se recrean escenas de mujeres que beben del *witqu* en plena plaza del pueblo cuando esta vasija (*paccha*) es usada generalmente en la misma acequia y por varones. Esto último también refleja los cambios generacionales y de género¹². Antes que la población se desplazara entre el pueblo y la ciudad, las mujeres no bebían del *witqu*. Solamente lo hacían aquellas autoridades políticas que eran varones. En años recientes, sin embargo, las mujeres pueden participar de este ritual. Incluso, cuando asistí al ritual en agosto de 1997 me invitaron a beber del *witqu* de las autoridades.

¹¹ Para una descripción del *yarqa aspiy* o Fiesta del Agua en Alcamenca ver Ulfe, 2004a.

¹² Un buen ejemplo de las transformaciones de los roles de género ha sido estudiado por Kimberly Theidon (2003: 71-76). Ella nos ofrece una interesante descripción de las mujeres que participan en las rondas campesinas en Ayacucho. La autora argumenta que, aunque la presencia de las mujeres en estas rondas se mantuvo durante toda la guerra interna, no hubo un reconocimiento oficial de su papel. Por el contrario, la narrativa de la guerra sirvió para enfatizar la masculinidad y los valores masculinos (Theidon, 2003). A pesar de esto, la presencia de las mujeres se sintió en otros dominios, como por ejemplo, en la organización de asociaciones de derechos humanos, de supervivencia familiar (los comedores populares) y en la lucha política para mantener viva la memoria de sus muertos (véase además Coral, 1999; Muñoz, 1999; Tamayo, 2003, entre otros).



Figura 6: «Yarqa Aspiy» de Nicario Jiménez, Galería Museo de Arte Popular - Barranco



Figura 6a: Imágenes del retablo «Yarqa Aspiy»
donde aparece el *witqu*.
Elaborado por Nicario Jiménez.
Galería Museo de Arte Popular - Barranco.



Figura 7: Imágenes de cerca del retablo «Yarqa Arpiy» de Nicario Jiménez, Naples (Florida), fotografía tomada en febrero de 2003.

En los retablos, la comunidad es recordada festivamente como la aglutinación de las imágenes que se retratan. Se agrupan *tempos* distintos con las acciones que le dan movimiento y vida a la representación: de alguna manera esta forma de recrear el evento permite un diálogo entre el artista y su audiencia. Por el contrario, no se muestran los problemas internos de la comunidad —como la lucha por la tierra o la enemistad entre algunos de sus miembros—, tampoco se hace mención a la muerte del gobernador. El *witqu*, las *qachuas*, los *ayllus* —representados por sus escudos—, los músicos, las autoridades, etcétera, todos aparecen encuadrados en un mismo plano. Allen y Garner (1997: 1; la traducción es nuestra) escriben que «los eventos de los seres humanos tienen muchos rostros y pueden ser vistos desde diferentes perspectivas [sin embargo], resulta difícil de capturar por escrito la “totalidad”». Retablos como el de la Fiesta del Agua nos muestran una saturación de imágenes: el artista desea capturar la «totalidad» del evento.

Pero ¿por qué las fiestas del pueblo son recordadas y representadas en los retablos?, y en cambio ¿por qué otros eventos de la comunidad no aparecen en ellos? Considero que la respuesta a estas interrogantes guarda relación con el proceso de desarraigo y migración del que la familia Jiménez es un ejemplo. La vida de estos retablistas (como la de otros migrantes) en la ciudad se organiza alrededor

de un calendario diferente: uno en el que priman los feriados largos y las vacaciones escolares de los hijos, que generalmente coinciden con los meses de verano y las vacaciones de medio año. Atrás queda el calendario agrícola que regía la vida en la comunidad. La participación en la vida de la comunidad se restringe a un tiempo que es percibido como «de ocio» —como aquel destinado para hacer turismo o visitar a los amigos y parientes—. Así, ya no se podrá participar en todos los festejos de la comunidad. Algunos momentos del calendario adquirirán mayor relevancia, como es el caso de los carnavales y de la Fiesta del Agua.

Estos cambios obedecen a una transformación en la forma de pensar y no es única de los Andes peruanos. Por ejemplo, los otavaleños de Ecuador han organizado sus vidas alrededor de los ciclos comerciales y de las vacaciones en Estados Unidos, Europa, Japón, así como de la llegada de turistas y exportadores al poblado (Meisch, 2002: 44). En tal sentido se rompen los lazos antiguos que los migrantes sostienen con el lugar que los vio nacer; esto para reestructurarlos en algún otro nivel. Como veremos más adelante, parte de este proceso se relaciona con la forma cómo se percibe al sujeto migrante, cómo se ven así mismos. No se discutirá la identidad sino más bien la identificación de uno con un lugar. Para la familia Jiménez, el verse e identificarse como alcamenquinos es lo más importante. Alcamenca es el lugar de origen de estos artistas, pero también es el espacio desde el cual negocian su historicidad como sujetos sociales.

En 1998 la Unidad Social de Alcamenca coordinó con el Programa de Apoyo al Repoblamiento el retorno de sus desplazados. Casi doscientas personas se inscribieron en el programa. Y, sin embargo, al final, solo participaron cincuenta personas. Una vez que arribaron a la comunidad y vieron que no les dieron lo prometido —salvo algunas calaminas para los techos y frazadas—, muchos volvieron a Lima. Además, también se percataron que su relación con el lugar (la comunidad) y su posición social en él habían cambiado. La comunidad dejaba de ser un lugar apropiado para criar a sus hijos. Además, estos niños (nacidos ya en Lima o en alguna otra ciudad de la sierra o costa) tampoco deseaban quedarse, ya que no sentían ningún vínculo con el lugar —salvo el que podía llegarles a través de los padres—. El programa de retorno no tomó en cuenta que no se puede, simplemente, desplazar a las personas de un lugar a otro por el hecho de que se trata de su lugar de origen: en el nuevo espacio también se construyen relaciones sociales que dan cimiento y arraigo a las personas y por más que se conserve un *buen* recuerdo del lugar de nacimiento, es difícil volver a residir en él.

Huamanga, Ayacucho

Siempre he vivido cambiando. En mi vida ha habido cambios.

En mis temas han habido cambios.

Nicario Jiménez, Naples, 5 de febrero de 2003

Por nuestras entrevistas supimos que en 1968 —esto a pesar que Huertas (1987: 56) señala el año 1969—, don Florentino Jiménez decidió abandonar Alcamenca e irse a Huamanga. Viajó con su segundo hijo, Claudio, quien estaba por empezar la escuela primaria. Claudio recuerda este momento de la siguiente manera:

Me recuerdo que tenía nueve para diez años cuando llegué a Huamanga. Junto con mi padre vine por primera vez. Los dos éramos los pioneros de la familia, de allá para acá, o sea a Ayacucho. De ahí nos quedamos. Pero ellos [don Florentino y su tío Félix] iban, yo también iba a las fiestas pero ya no participé en el campo pastoral y tampoco en la agricultura porque ya me dediqué al trabajo y al estudio. Ese era nuestro mundo como migrante en Ayacucho, en Huamanga (Claudio Jiménez. Zárate, 16 de agosto de 2000).

Don Florentino señala a la educación como la razón principal para abandonar Alcamenca. Sin embargo, las condiciones socioeconómicas para el desarraigo ya estaban presentes. La comunidad de Alcamenca se ubica en el corazón del valle del río Pampas. A pesar de estar cerca de dos capitales de provincia, Cangallo y Huancapi, uno tiene la sensación de que se trata de una comunidad pobre que carece de infraestructura y con un alto porcentaje de población quechua. Durante las décadas de 1940 y 1950, la migración temporal en la región del río Pampas era común. Por ejemplo: los padrinos y las autoridades escogidas para solventar los gastos de una fiesta patronal migraban temporalmente a las ciudades de la costa o a Huamanga. Estos migrantes temporales trabajaban en las haciendas o ayudaban en los mercados para ahorrar el dinero suficiente que los ayudara a cubrir los gastos de las fiestas; situación con la que, además, procuraban acrecentar su prestigio personal, y conseguir finalmente el reconocimiento social de la comunidad. Desde los años 40 algunos de estos migrantes temporales empezaron a quedarse en las ciudades con el objetivo de obtener trabajo asalariado, una mejor educación y acceso a los centros de salud. Degregori (1986) sostiene que entre 1920 y 1960 hubo un cambio en la forma de pensar de la población rural: la educación emergió como el medio para progresar en la vida y las ciudades, especialmente de la costa, eran percibidas como los lugares apropiados para lograr estas metas. La dicotomía modernidad-ciudad y tradición-zona rural acentuó

las ansias por emigrar. En realidad el proceso migratorio de los Jiménez es similar al de muchas otras familias de las comunidades. Don Florentino emigró junto con hijo Claudio. Nicario, el mayor, se quedó al principio en Alcamenca para acompañar a su madre y cuidar a sus hermanos menores. Poco a poco, Florentino trajo a sus otros hijos a la ciudad hasta que logró reunir a la familia. A fines de 1970 la familia completa se encontraba en Huamanga.

Cuando llegaron a Huamanga, se percataron que eran pocos los alcamenquinos que allí residían. Entre ellos se encontraba el hermano de Florentino, Félix Jiménez y su cuñado Casimiro Quispe. Félix y Casimiro apoyaron a la familia Jiménez en su largo proceso de adaptación a la ciudad y les proveyeron de un lugar para vivir. Después de un corto periodo en la casa de Félix Jiménez, don Florentino buscó alquilar su propia habitación en Belén, un barrio pobre en Huamanga. Claudio asistía a la escuela mientras su padre se esforzaba por encontrar algún trabajo eventual como obrero de construcción o cargador en el mercado de San Francisco. El largo proceso de aprendizaje de las formas de vida urbanas empezó sin un boleto de regreso. El español no era su lengua materna, como sí lo fue el quechua, lengua que con el tiempo hubo de ocupar los ámbitos del hogar, la familia y el taller. El joven Claudio tuvo que aprender este idioma y con ello comenzó a adquirir nuevos patrones de comportamiento, más urbanos. Su proceso de adaptación fue difícil y el choque cultural resultó traumático para estos niños. Por ejemplo, Nicario nos cuenta que:

Primero ni mi español era [...] no sabes nada. En Alcamenca cocinas con leña y *qarqa* [la bosta] y en Huamanga cocinas con kerosene [...] entonces es un cambio. En Alcamenca vas a la acequia a recoger agua o al puquio y en Huamanga ves que un caño, que no tienes ni siquiera en tu casa. Eso era porque vivíamos en un pueblo joven, en un cuarto alquilado en Belén y bajábamos hasta el mercado para llevar el agua para tomar. No conoces ni el baño. Eso fue un cambio [...] Y, eso era como vivimos en Belén. Eso fue un cambio. Y, en Alcamenca no se come verdura porque no produce, ¿qué comes? Adaptarte a la comida. Eso es un cambio brusco en mi persona y en todos. Yo ya tenía diez, once años. No estaba acostumbrado a comer verduras. ¿Qué es una palta? ¿Qué es esa fruta? Lo único que sabía era comer plátano y naranja y panes. ¡Tunas! Pero ni el tuna era igual que el tuna de Alcamenca, tuna de Qalamachay. No era tan dulce (Nicario Jiménez. Naples, 5 de febrero de 2003).

En Huamanga los jóvenes Jiménez tuvieron que trabajar, desde temprana edad, cargando bultos en el mercado, como vendedores ambulantes, como sirvientes en las casas de pudientes huamanguinos. Después, estos niños pasarían sus

noches trabajando en la panadería de Mardonio López (hijo de Joaquín López Antay).

Antes de su viaje a Huamanga, don Florentino era el ecónomo de la iglesia de Alcamenca (cfr. Huertas, 1987). Era conocido por sus sanmarcos y las cruces que vendía o intercambiaba por algunos animales¹³. Él era un hombre piadoso que tuvo dificultades para terminar la escuela primaria en Alcamenca. Sus padres murieron cuando él era aún muy pequeño; sin embargo, tuvo que hacerse cargo de su hermano, Félix Jiménez. Debido a su arte, don Florentino viajaba a las comunidades cercanas para intercambiar sus sanmarcos y para trabajar en la restauración de iglesias y capillas locales. Por ejemplo, cuando su hijo Nicario nació, don Florentino viajó con su esposa y su *wawa* a Sacsamarca, comunidad rica dedicada al pastoreo. He escuchado diferentes versiones de este viaje. Sacsamarca está ubicada al sur de Alcamenca. El viaje fue largo —caminaron durante días para llegar a esta comunidad—. Nicario cayó enfermo durante el viaje. Después de ser atendido por un curandero, lo bautizaron con un dueño de ganado que era considerado rico en Sacsamarca. Estos viajes ayudaban a la familia para incrementar su ganado. No fue sino hasta que la familia se mudó a Huamanga que don Florentino aprendió que los sanmarcos eran vendidos por dinero. Él tampoco sabía que a los objetos que creaba para el ritual de la herranza de los animales, se les llamaba retablos y que en ellos se podía retratar una variedad de tradiciones y temas (un ejemplo son los retablos costumbristas). Los retablos de don Joaquín López Antay ya eran conocidos en Huamanga cuando arribó don Florentino a la ciudad. Es por ello que Edilberto (cfr. IEP, 1992: 27), tercer hijo de Florentino Jiménez, sugiere que debe hacerse una distinción entre el arte de su padre y el de López Antay, ya que se tratan de dos estilos diferentes: uno que destaca por sus formas urbanas, como es el caso de López Antay; el otro, que se caracteriza por una clara influencia del campo, como fue el arte de su padre. A favor de esta distinción, se encuentran los cuadros que ilustran el desarrollo y la evolución de los sanmarcos así como de los retablos (cfr. IEP, 1992; Sebastianis, 2002)

El derrotero que sigue el trabajo de un artista, asemeja una espiral de acontecimientos. Efectivamente, una vez que consigue el reconocimiento del público, abre su taller y empieza a vender las desconocidas obras de otros retablistas; convirtiéndose así en un intermediario.

Un ejemplo: Félix Jiménez convenció a su hermano Florentino de inscribirse en un Centro de Educación Ocupacional (CEO) para terminar la escuela y mejorar

¹³ Véase la fotografía del sanmarcos de Florentino Jiménez realizado a mediados de la década de 1950 que aparece en Huertas (1987: 49-51).

su estilo artístico. Fue en el CEO donde Florentino conoció a Mardonio López, hijo de Joaquín López Antay. Mardonio López invitó a don Florentino a trabajar en su casa durante la semana, convirtiéndose así en su primer intermediario en la ciudad. Por una corta temporada puede decirse que, don Florentino, se convirtió en el asistente de Mardonio López, ya que le hacía las figuras que utilizaba en sus retablos. Al respecto, don Florentino nos cuenta:

Ya el director [del Centro de Educación Ocupacional] cuando me matriculé. “Tú sabes don Florentino aquí te busco cliente, un comprador para que trabajes”. Por eso su hijo de don Joaquín, el finado Mardonio, me contrató. “Yo te doy todo materiales, yeso, harina. Todo, todo, caja, tú vas a hacer. Yo te pago igualito”. Por eso yo hacía para él. Todo hacía. No me faltaba. Figuras sueltas hacía pero eso sí vendía. Los hacía vestir. Eso me compraba a 7 soles. Eso colocaba al retablo y luego él vendía (Florentino Jiménez. Zárate, 31 de octubre de 2001).

Con el tiempo la familia dejó su humilde habitación y se mudó a una casa alquilada en Santa Ana, barrio conocido por sus artistas y tejedores. La casa era pequeña; no obstante, fue en el patio donde don Florentino abrió su primer taller de retablos, el cual compartiría con sus hijos. Además, allí fue donde exploró sus habilidades artísticas y desarrolló su estilo: abandona los moldes para hacer figuras a mano, algunas de las cuales vestían con retazos de tela. Sin embargo, la familia no podía vivir de su arte. Don Florentino y doña Amalia tenían siete hijos que criar y la competencia era fuerte. Es interesante que don Florentino luchara junto con sus hijos por hacerse de un lugar en el mundo del arte de Huamanga.

Después de terminar sus estudios, don Florentino fue contratado para enseñar en el CEO de Quinoa. Enseñar cómo hacer los retablos, era algo cercano en la vida de Florentino. Sus primeros aprendices fueron sus hijos y luego lo serían sus estudiantes de los diferentes CEO donde enseñó (Quinoa, Huamanga y San Juan de Lurigancho en Lima).

Mostrando los dotes de una temprana actividad empresarial

A principios de 1990, el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) llevó a cabo una investigación sobre aquellos empresarios que migraron hacia la ciudad de Lima. Este estudio pionero da cuenta del carácter cultural de los migrantes andinos y muestra cómo estos valoran una ética basada en el trabajo (esfuerzo), la independencia, la toma de decisiones, la innovación (asumir los riesgos) y las relaciones familiares (Adams & Valdivia, 1991). Se trata de importantes características que también vemos practicadas por los Jiménez. Sobre todo, desde que en 1980 comenzaran a abrir sus propios talleres de retablos en la ciudad de Lima.

Aventurarse hacia algo diferente implica correr riesgos de que las cosas no siempre salgan como uno desea. Los Jiménez aprendieron de su experiencia de migración y usaron estos conocimientos en otras áreas. Por ejemplo, todos concuerdan en la familia que Nicario, el hijo mayor, tiene habilidad innata para los negocios y para tomar riesgos. Nicario se ha convertido en un modelo de artista-empresario que los otros miembros de la familia desean imitar.

Cuando Nicario era un estudiante de primaria en Huamanga, ya vendía figuras hechas de yeso y a las que les brotaba un pequeño gancho para colgarlas y usarlas como juguetes. Mientras su padre hacía y terminaba las quenas para el carnaval, él y su hermano Claudio se encargaban de venderlas en las calles. Las quenas eran hechas de la caña del carrizo. Luego estos jóvenes artistas usarían este material para hacer los primeros retablos en miniatura. Estos son conocidos como retablos de caña y se convirtieron en el primer éxito económico de Nicario. Este pequeño éxito fue seguido por los retablos hechos en las cajas de fósforos.

Cuando don Florentino fue enviado a Huancayo para un programa de entrenamiento en educación, Nicario empezó a reparar cocinas a kerosene. Durante el periodo de la dictadura militar (1968-1980), la educación pública secundaria fue organizada para dar a los estudiantes con bajos recursos económicos la posibilidad de aprender una carrera técnica. Nicario participó de este sistema educativo y recibió clases prácticas de mecánica. Desde joven Nicario mostró un gran olfato para los negocios. Por ejemplo, cuando las cebollas eran escasas en el valle de Huamanga, él viajaba a Cayara —sur de Ayacucho— para comprarlas y luego venderlas en la ciudad. Hizo lo mismo con frutas y otros productos, se percató que las señoras del barrio llevaban sus cocinas al mercado para repararlas: un problema común que tienen las cocinas de kerosene es que el combustible obstruye los conductos. Entonces le pidió a uno de los maestros de la escuela que le enseñara a arreglar dichas cocinas. Una vez que aprendió a cómo solucionar este problema, se dedicó a este nuevo negocio en la casa de la familia. Con cierto humor nos cuenta que como su castellano era aún pobre, escribió en su aviso, «Se preparan cocinas de toda marca». Un vecino lo ayudó a corregir el vocablo preparar por el de reparar. Nicario recuerda:

Y me traían cocinas. Yo me amanecía y me hice montón de plata. Cobrando más barato de lo que cobran en el mercado quité toda la clientela del señor. Y, aquí hice montón de plata. Hasta ya nos damos el lujo de comprarnos fruta en cajones. Juntamos la plata. Ahí también ya teníamos poquito de más edad, ya con Claudio empezamos a trabajar en retablos, más la quena porque era febrero. Ya juntamos el dinero para comprar el terreno. Pero, entre todos compramos. Así compramos el terreno (Nicario Jiménez. Naples, 5 de febrero de 2003).

El dinero que Nicario logró ahorrar con el negocio de las cocinas contribuyó a la compra de un nuevo terreno para la familia. Doña Amalia encontró un espacio en el barrio de Santa Ana, muy cerca del puente Unión, en Huamanga. Este hogar significó un nuevo comienzo para la familia Jiménez; pues crearon un espacio multifuncional que al mismo tiempo servía de hogar, taller y galería para vender retablos. Este será el patrón que luego seguirán sus hijos en sus hogares en Lima.

La disciplina en la casa era rigurosa, el trabajo y los estudios eran fomentados como los medios para el progreso. Estos son los mismos valores que los jóvenes Jiménez inculcan a sus hijos y aprendices en Lima. Durante la semana los jóvenes Jiménez asistían a la escuela o la universidad, y por las tardes trabajaban en el taller familiar. En la intimidad de su casa-taller, estos jóvenes artistas populares introdujeron nuevos temas a los ya conocidos retablos costumbristas. Así, crearon los retablos que muestran alegres talleres de máscaras; representaciones de historias como las del cóndor y el zorro; retablos hechos en caña y otros retablos de nacimiento hechos en cajas de fósforos.

Poco a poco, el taller familiar empezó a ser reconocido en Ayacucho y ha competir con el taller de López Antay y el de los hermanos Jesús y Julio Urbano¹⁴. Joaquín López Antay inició el éxito comercial de los retablos desde la década de 1940. Este éxito contribuyó en el desarrollo de los retablos. Artistas como los Jiménez concibieron su arte como forma de vida y este se convirtió en el principal sustento del ingreso familiar. Atrás quedó la vida en el pueblo, las tierras familiares, los sembríos, el ganado y la vida pastoral. En la ciudad los esperarían los triunfos y fracasos en el competitivo mundo del arte.

Con la ayuda de Félix Nakamura, un periodista y profesor de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, don Florentino contactó a los dueños de Huamanqaqa,

¹⁴ Jesús y Julio Urbano fueron los aprendices de Joaquín López Antay. A principios de 1970 ya habían abierto sus propios talleres. No me fue posible entrevistar a Jesús Urbano, ya que hace algún tiempo atrás sufrió una apoplejía y se encuentra inmovilizado en su casa de Ate Vitarte. Sin embargo, publicó su autobiografía con Pablo Macera en 1992. En agosto de 2003 tuve la oportunidad de conversar con Julio Urbano en su casa de Huamanga. Para esto, en el 2002 él recibió el Gran Premio Nacional Amautas de la Artesanía Peruana. La noche de nuestra conversación, él viajaba a Lima para entregar el mismo premio a un nuevo artista. Él ha sido un viajero constante y ha conocido varios países, pero ahora, que regresaba al Perú y comparaba sus vivencias antiguas con aquellas experimentadas fuera, se sentía apenado porque acá, decía, el gobierno no apoya el arte. Además «ellos solo son invitados [se refiere a las instituciones del Estado] solo cuando es ocasión de mostrar la artesanía peruana».

la primera empresa en exportar el arte popular peruano desde Lima. Los dueños, un peruano y un chileno, tenían su oficina principal y galería en el centro de la ciudad de Lima. Es a través de Huamanqaqa que la coleccionista de arte alemana Gertrude Solari empezó a interesarse en el trabajo de los Jiménez. Esta mujer llegó a la casa Jiménez en 1973 y se convirtió en el vínculo de la familia con Lima.

Gertrude Solari estaba casada con un escritor peruano y se mudó a Lima a mediados de los años cuarenta. Allí se enamora de las corrientes indigenistas y empieza a coleccionar textiles y otras formas de arte popular. Ella construyó su casa a las afueras de la ciudad de Lima, en un vecindario recientemente formado llamado Mangamarca (San Juan de Lurigancho). Nicario y don Florentino iban a casa de Gertrude Solari para vender retablos, y ella los ayudaba a buscar nueva clientela. En su casa, don Florentino y Nicario conocieron a otros artistas populares; también conocieron el mercado del arte popular en el país. Nicario comenta que uno de estos artistas que conoció en casa de Gertrude fue el tejedor taquileño Francisco Huatta, con quien compartió espacios en exhibiciones. Tanta fue la influencia de Gertrude sobre Nicario, que una vez que se mudó a vivir a Lima a inicios de 1980, optó por comprarse un terreno en San Juan de Lurigancho, específicamente en Mangamarca.

Desde edad temprana, y debido a que era el mayor de los hijos, Nicario Jiménez era el encargado de las relaciones públicas de la familia. Él empezó a vender retablos junto con su padre y fue el responsable de la primera exhibición familiar en Huamanga. Su prioridad siempre ha sido la educación. Una vez que el joven Jiménez terminó la escuela, viró su atención hacia la universidad a la que vio como un reto por conquistar. La universidad abrió una nueva ventana de discusión política para estos jóvenes. Leer e investigar se convirtieron en infinitas fuentes de inspiración para la elaboración de sus obras maestras.

La vida cambia con la educación

El señor director [del Centro Ocupacional] era hermano, pastor presbiteriano. Me dijo “tú haces bien. Camina en la calle y observa que puedes hacer. Observa. Vaya a la fiesta y observa. Obsérvalo. Hazlo eso”. Entonces me orientó. “Hay cuentos, tradiciones, adivinanzas. Lea obras. Lee libros”. Hasta ahora siempre sigo comprando libros. De ahí he hecho Tradiciones de Huamanga, Correrías de Andrés Avelino Cáceres, Batalla de Ayacucho en cinco espacios. Todo empecé a hacerlo (Florentino Jiménez. Zárate, 5 de noviembre de 2001).

Durante la Colonia, las poblaciones indígenas no tuvieron acceso a la educación; esto a menos que hayan sido descendientes de la realeza inca, se unieran al clero o les fuera otorgado este regalo por los españoles. La educación era un emblema de autoridad y de distinción (referida al tipo de clase social). Actualmente, todavía el acceso a las universidades o escuelas privadas es muy limitado. Solo las personas con recursos pueden acceder a los programas privados. La educación pública padece de constantes huelgas debido a que los profesores universitarios y escolares ganan sueldos ínfimos, tienen condiciones de trabajo precarias y cuentan con un complicado y politizado sindicato. Los programas de educación bilingüe intercultural han sido creados recientemente y existen en algunas capitales provinciales y áreas rurales. El Ministerio de Educación y los programas de cooperación internacional están implementando un programa nacional de educación intercultural en las provincias introduciendo textos en idioma nativo con traducciones al español¹⁵.

El interés por la educación es un aspecto importante de la modernidad, ya que desdibuja los límites entre disciplinas y determina cómo las personas pueden ser parte de aquella (la modernidad) y al mismo tiempo mantener lazos con su grupo cultural. La educación y alfabetización han brindado a los indígenas un espacio de acceso a la modernidad. No en vano Florentino Jiménez decide dejar Alcamenca para educar a sus hijos en la ciudad. Esto les permitirá conseguir nuevas herramientas y técnicas tanto para investigar una serie de temas como para innovar sus trabajos. Los Jiménez tienen entre su público objetivo a intelectuales — algunos de los cuales, siendo peruanos o extranjeros, han establecido lazos de filiación a través de relaciones de compadrazgo—. De esta manera, los retablistas aprendieron los pro y los contra de la economía de mercado. Pero, más que esto, la educación también se convierte en el medio para ser reconocidos como artistas populares y como mencioné anteriormente, este reclamo está asociado con sus aspiraciones sociales y políticas de ser reconocidos como ciudadanos en su propio país. Sus retablos de contenido social son testimonios importantes de su lucha por la justicia, la tolerancia y el respeto.

¹⁵ Véase por ejemplo <www.proeduca-gtz.org.pe> y los proyectos que se dirigen desde el Ministerio de Educación.

Como afirmé en el capítulo anterior, el dejar atrás el uso de los moldes para realizar las figuras en los retablos, proveyó a este arte de una cualidad narrativa. Los retablos costumbristas empezaron a ser producidos bajo estas premisas pero pronto el mercado llegará a saturarse de estos temas. Los pedidos de Huamanga se incrementaron y los jóvenes Jiménez deseosos de mostrar su arte, se aventuraron a realizar sus trabajos, ahora, con motivos diferentes, como lo fueron los retablos históricos.

En 1974 se celebró el sesquicentenario de la Batalla de Ayacucho (9 de diciembre de 1824). Esta batalla selló el proceso de independencia peruano de España. Don Florentino y sus hijos no dejaron pasar la oportunidad para crear un retablo llamado «Batalla de Ayacucho». Este fue el primer retablo que representó un evento histórico. Después de este otras piezas describieron a precursores de la independencia como «Basilio Auqui» y «María Parado de Bellido». Digno de ser mencionado es que don Florentino, siguiendo las sugerencias de su profesor, hizo algunos de estos retablos histórico-biográficos basados en sus lecturas sobre Juan de Mata Peralta, «Tradiciones de Huamanga» (1970).

«La cola de kerosene» fue hecho en esta época. Durante la dictadura militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) se incrementó el precio del combustible. Las mujeres tenían que hacer largas colas para conseguirlo y poder así cocinar. En el retablo, un camión aparece en la escena central vendiendo el combustible. Detrás del vehículo hay un grupo de mujeres discutiendo el precio del combustible con el vendedor, quien parece no estar de acuerdo. Para Claudio Jiménez este retablo fue el primero en representar un problema de orden social y cuyo estilo y trabajo mostrarían una cierta inclinación por retratar la realidad. Ellos consideraban estas piezas como poderosos instrumentos que los ayudaban a articular y dar sentido a las transformaciones sociales.

En 1977 don Florentino empezó a exhibir sus retablos. Dos de sus exhibiciones fueron comentadas en el periódico local. Su preocupación por los personajes públicos lo llevaría a crear tanto un retablo sobre la vida de Ernesto «Che» Guevara —comparándola con la de Jesucristo («Vida y pasión del Che Guevara»)— como a desarrollar otro sobre la vida del escritor peruano y fundador del partido socialista, José Carlos Mariátegui, titulado simplemente «Mariátegui» (Huertas, 1987: 69).

*Ayacucho y la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga*¹⁶, 1970

Es necesario detenernos aquí y describir el contexto social y político de Ayacucho durante la década de 1970. Esos años en el Perú fueron de constantes problemas sociales, con huelgas masivas organizados por distintos sindicatos. La dictadura militar tomó el control de los periódicos y canales de televisión, lo que al final quebrantaría la libertad de expresión. Además, la crisis económica que comenzó a vivirse a partir de 1974 limitaría los esfuerzos por transformar la estructura del Estado (Manrique, 2002: 41-64).

En Ayacucho la vida social estaba intensamente politizada. Desde finales de la década de 1960 los grupos de izquierda distribuían manuales marxistas y propaganda (siendo uno de los más destacados el de Martha Harnecker llamado *Los conceptos elementales del materialismo histórico*). Los jóvenes Jiménez vivían una transición entre la escuela y la universidad. Alcamenca —para ellos— se convirtió en un lugar lleno de recuerdos nostálgicos, el sitio de las remembranzas de un mundo, aunque antiguo, muy personal y diferente al que evocaban sus padres. Carlos Iván Degregori ha estudiado las tensiones que vivían estos jóvenes estudiantes provincianos en la universidad, quienes se sentían «ubicado(s) en una suerte de tierra de nadie, entre dos mundos: el andino tradicional de sus padres, cuyos mitos, ritos y costumbres ya no comparten plenamente; y el occidental o, más precisamente, urbano-criollo, que los discrimina por provincianos, serranos, quechuahablantes» (Degregori, 1990b: 193). Y estos debates eran temas inevitables en las conversaciones íntimas en el taller de la familia. Los Jiménez eran percibidos como «indios», «andinos», «marginados» en una ciudad andina de mestizos como Huamanga. Esto significa que padecerían de discriminación.

La vida económica y social de la ciudad de Huamanga en esta época giraba en torno al año académico de la UNSCH. Cada año, cientos de jóvenes provincianos de todas partes del país llegaban a Huamanga para estudiar (Granados, 1999).

¹⁶ La Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga es conocida como UNSCH por sus siglas. Fue fundada durante el siglo XVII; continuó hasta la llegada de la debacle económica producto de la Guerra del Pacífico (1879 – 1881), momento en el cual fue cerrada. En 1959, volvió a ser abierta y se convirtió en un importante espacio para la juventud provinciana. Muchos de sus profesores provenían del extranjero y la importancia de la universidad creció durante la década siguiente, tiempo que es considerado como su periodo dorado. Durante los años de la década de 1970, el PCP-SL ocupaba las principales instituciones de la UNSCH y politizó la universidad. Muchos miembros de la familia sagrada del PCP-SL fueron profesores y estudiantes de la UNSCH. Para más información acerca del PCP-SL y la UNSCH, ver Degregori (1990b), Granados (1999) y el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003).

La UNSCH en la década de 1970 estaba en el corazón del debate político en la ciudad. Diferentes organizaciones de izquierda trataron de copar lugares importantes en la universidad. Uno de esos grupos fue el PCP-SL, ya con cierta presencia, desde finales de 1960 (Degregori, 1990b; Granados, 1999), en ciertos departamentos de la universidad.

Así como otros jóvenes provenientes de los pueblos rurales no podían sentir la vida en las comunidades o en la ciudad como completamente suya; la vida de los jóvenes Jiménez oscilaba entre el mundo de sus padres y el mundo político que encontraban en sus estudios. Nicario, Claudio y Odón iniciaron sus estudios universitarios a mediados de los años setenta. Por ejemplo, Nicario Jiménez ingresó en la UNSCH en 1976¹⁷ y Claudio Jiménez en 1978. Tanto Nicario como Claudio querían seguir carreras en Educación. En una conversación telefónica desde Toledo (Ohio), Nicario Jiménez habla acerca de sus estudios en la UNSCH:

Estudié dos años en la San Cristóbal. Eran los años 76 y 77. Todos los profesores eran Sendero¹⁸. Se me abrió la mente. No conocí a Abimael [Guzmán] pero sí a Antonio Díaz Martínez y a [Luis] Kawata. Ellos eran mis profesores. Con ellos aprendí la lucha armada. Yo era dirigente de mi barrio, del movimiento juvenil de mi barrio. Tenía mucha participación ya que sabía del movimiento de Sendero... Había escuelas populares o libres desde esos años, todo el mundo sabía de esto en Ayacucho. En Alcamenca las escuelas populares o abiertas llegaron un poco más tarde. En la San Cristóbal llevé cursos de filosofía y todo lo que aprendí fue ¡materialismo dialéctico uno, materialismo dialéctico dos, materialismo dialéctico tres! (Conversación telefónica con Nicario Jiménez. Toledo (Ohio), 6 de mayo de 2002).

En la universidad, estos jóvenes aprendieron acerca del materialismo histórico leyendo manuales, pero no textos académicos. Estos manuales eran distribuidos y publicados no solo en la UNSCH, sino por toda la ciudad de Huamanga. Los senderistas se valieron de distintas estrategias por las que llegaron a participar en todo tipo de reuniones sociales, incluso campeonatos deportivos, después de los cuales divulgaban los planteamientos de la lucha armada que estaba por

¹⁷ Nicario Jiménez fue admitido primero a la Universidad Particular de Ayacucho Víctor Andrés Belaúnde (conocida como UPA) pero esta cerró seis meses después. El mismo año tomó el examen para la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y aprobó. Empezó clases en 1977 —el mismo año que la UNSCH recibió cien estudiantes de la UPA—.

¹⁸ Esta información es corroborada en el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003: 579-586).

venir; hablaban de la exclusión social, de la marginación que experimentaban los jóvenes provincianos tan solo por su lugar origen o color de piel. Esas charlas eran organizadas en Huamanga por vecindarios y sectores y eran conocidos como parte de la estrategia de las escuelas populares o abiertas del PCP-SL¹⁹.

Partidos de fútbol y voleibol se convirtieron en importantes momentos de cohesión del grupo. Los hermanos Jiménez participaban activamente en los campeonatos organizados en el Barrio de Santa Ana y estuvieron expuestos a la ideología de Sendero, como todos en Ayacucho.

Después de los partidos de fútbol ellos [los senderistas] venían de la universidad como si quisieran jugar con nosotros. Yo no sabía nada. De ahí todos leían Engels, Lenin, Mao Tse Tung, el partido comunista [...] desde niños del nido hasta la secundaria, todos leían esos libros (Lima, 22 de febrero de 2002).

La distribución y lectura de estos manuales fue exitosa en Ayacucho. Degregori (1990a: 116) explica su éxito debido a que los lectores de estos textos estaban dispuestos a cambiar las estructuras sociopolíticas del mundo en el cual vivían. Pero el marxismo les llegó a estos jóvenes de una forma dogmática, como un sistema de verdades, universales e incuestionables, que era presentado de una manera autoritaria —ya que coincidía con el estilo de la dictadura militar (Degregori, 1990a: 113)—. Esta situación continuó durante la primera mitad de la década de 1980. Durante este periodo varios movimientos de izquierda, así como los partidos políticos coincidían con los objetivos revolucionarios del PCP-SL; se veían como pertenecientes al mismo campo revolucionario y en directa oposición al grupo que consideraban como la burguesía reaccionaria (Hinojosa, 1999: 74)²⁰.

Algunos jóvenes encontraron el camino para cambiar la situación de exclusión y discriminación en el PCP-SL y en otras organizaciones de extrema izquierda. Otros, como los Jiménez, vieron en el arte una forma de transformar sus vidas. Los Jiménez no compartían las posiciones ortodoxas del partido que minimizaba la participación y agencia del individuo para resaltar el de las masas. El arte se ha constituido en un medio a través del cual el individuo manifiesta su agencia; los Jiménez encontraron que a través del desarrollo de su creatividad artística podían

¹⁹ José Luis Rénique (2004: 251) dice que el trabajo político del PCP-SL siguió un curso doble: una estrategia urbana basada en la educación y el trabajo en las instituciones educativas; y otra rural que los ayudó en el reconocimiento territorial, a través de la cual los senderistas recibieron información e hicieron proselitismo en las comunidades rurales.

²⁰ Acerca de la relación entre la izquierda peruana y el PCP-SL, también véase Mallon (1999).

transmitir sus experiencias de vida, sus opiniones y críticas a la violencia y a la discriminación. Esto es lo que consideran como la lección más importante de este periodo de violencia: expresarse con libertad. Mabilón Jiménez recuerda que durante los años 80 en Ayacucho:

Había montones de temas por hacer durante la violencia. ¡Era lindo! ¡El ataque a la cárcel! ¡Uhhhhh! ¡Los sinchis vestidos de negro! ¡La gente haciendo sonar las latas! Había cantidad de temas para hacer, pero era prohibido que te encuentren con uno de esos, era una muerte segura. No se podía hacer (Canto Grande, 23 de Febrero de 2002).

Las constantes amenazas de los militares, la policía y el PCP-SL no detuvieron a estos artistas en su afán de hacer retablos con un claro comentario político. Durante los años de las décadas de 1970 y 1980, la familia Jiménez creó retablos con narrativas históricas que luego los ayudarían a plasmar sus experiencias de vida, emociones y protestas.

Como los jóvenes Jiménez estudiaban y trabajaban en Ayacucho, sus viajes a Alcamenca se hicieron menos frecuentes. Los retablos con contenido político (o con comentario social, como ellos los llaman), como son analizados en la segunda parte de este libro, contienen imágenes que establecen intensos diálogos con la vida política peruana. Antes de abandonar Huamanga en 1979, la familia participó de una exhibición en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga en la cual expusieron sus retablos con comentario social. La muestra fue un éxito —comercial, sin duda, pero marcó el final de un periodo y la despedida de la ciudad.

Exhibición familiar en Ayacucho

Adiós pueblo de Ayacucho, *perlaschallay*,
donde he padecido tanto, *perlaschallay*,
ciertas malas voluntades, *perlaschallay*,
hacen que yo me retire, *perlaschallay*.

Extracto del huayno *Adiós Pueblo de Ayacucho*

En 1979 la familia Jiménez organizó su primera exhibición conjunta. El periodista y profesor universitario, Félix Nakamura, los ayudó a organizar la muestra en la galería de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Esta exhibición fue muy importante, ya que por primera vez se exhibieron piezas únicas así como algunos retablos históricos —tal es el caso de la «Batalla de Ayacucho»,

los retablos inspirados en los libros de Juan de Mata Peralta, *Tradiciones de Huamanga* (1970); además de aquellos cuyo contenido social era evidente como «Cola de Kerosene»—. También desarrollaron su propia propaganda en los programas de radio locales, hasta el punto de ser los hijos quienes actuaron en algunos de ellos.

La familia decidió «actuar» algunos de sus retablos, pues al parecer no bastaron las recreaciones en las cajas. Las escenas de las cajas fueron grabadas como actuaciones (*performances*) en casetes que luego serían transmitidos conjuntamente con la información de la exhibición en las estaciones de radio locales. La actuación de sus retablos recuerda el aspecto del testimonio de la vida, enfatiza su naturaleza oral y sus propósitos comunicativos, al mismo tiempo que coloca al testigo en una situación privilegiada. Sobre esta exhibición Nicario Jiménez recuerda:

Sacamos impresionante, nadie había hecho algo así en Huamanga [...] Pero, eran con cintas grabadas de lo que estaba pasando en vivo. Por ejemplo, la fiesta del agua acompañado con la música que hemos grabado en Alcamenca durante la fiesta del agua... Hicimos retablo La Leva. La Leva es el reclutamiento y teníamos que hacer un teatro nosotros. Mi mamá intervenía, mi abuelita intervenía. Creo que mi papá era el soldado de la leva que está capturando a su hijo. Mi mamá llorando [...] Hicimos La Leva, La Fiesta del Agua, Cola de Kerosene, Basilio Auzqui, Ventura Ccalamaqui, Batalla de Ayacucho. Fue en el 79 porque ya participa mi esposa. Todos *disfrazados* al estilo de Alcamenca para la inauguración [...] Yo hice la propaganda en la radio no solo hablando, grabado, “Gran exposición de la familia Jiménez”. Queríamos darle otro tono. Entonces, por ejemplo, aparece la música de la fiesta del agua. Ahí cantando con su chirisuya, con su tambor, lo que están harawindo, aparece la leva [...] Entonces es la música más la propaganda. ¡Entonces era fenomenal! ¡Era una propaganda, un anuncio de magnitud! (Nicario Jiménez. Naples, 5 de febrero de 2003; las cursivas son nuestras).

Nicario y Edilberto han trabajado en programas de radio en Huamanga. Nicario colaboró con un programa comercial de radio y, como antropólogo, Edilberto Jiménez condujo, por varios años, un importante programa de radio en el Centro para el Desarrollo Agrario (CEDAP) en Ayacucho, brindando consejos a organizaciones comunales campesinas, transmitiendo programas folclóricos y grabaciones hechas *in situ*²¹. Fue en su oficina, al final del pasillo del segundo

²¹ Los programas folclóricos han aumentado en importancia entre los migrantes andinos en Lima, pues los ayuda a obtener información acerca de sus comunidades rurales y a establecer relaciones con la gente de su pueblo y región (Llorens, 1991). Martín-Barbero (1987) muestra la necesidad de estudiar los medios de comunicación como mediación para centrarnos no solo en cómo la información es comunicada sino también en la manera cómo esta es recibida por las personas.

piso del CEDAP, donde conocí a Edilberto y donde conversaríamos largas horas escuchando de fondo música recogida en comunidades campesinas.

La radio conecta de una manera diferente a las personas: comparte experiencias y permite la participación (interacción) del público y de los operadores o artistas (Rowe & Schelling, 1993: 113-122). Los hermanos Jiménez comprendieron este aspecto de la radio y buscaron transmitirlo a través de los anuncios publicitarios que usaron para atraer visitantes a su exhibición. De alguna forma, crearon un contexto especial para sus piezas (mejor dicho, para las escenas en sus retablos). Pero ahí no quedó todo. Además, la exhibición estuvo acompañada de música de Alcamenca. Esto para dar el toque final al contexto y así distinguirse de la familia de Joaquín López Antay y mostrar el origen campesino del arte de Florentino Jiménez y de sus hijos.

También es necesario notar que hay un cálculo en el uso de la metodología del testimonio, y como indica Yúdice (2003: 38), en el proceso «se invoca la cultura como un recurso para determinar el valor de una acción, en este caso un acto de habla, un testimonio»²². Acá la intención de los artistas es crear el contexto para que los objetos de arte sean verosímiles a la audiencia. Y también mostrar, a través del uso del testimonio, que la persona que habla (esto es, el «yo», el retablista) expresa su postura frente a una multitud: «afirma no solo una singular experiencia de verdad frente a los poderosos diseños del poder, pero es la verdad como singularidad» (Beverly, 2004: 7; la traducción es nuestra). Este aspecto de verdad, o mejor dicho de verosimilitud, del testimonio también puede observarse en la producción de la historia. Como recomienda Poster (1997: 9; la traducción es nuestra), los «textos [y yo añadiría las obras de arte] hacen más que representar: ellos configuran los temas que tratan y son configurados por estos. Hasta el punto que el discurso se convierte tanto en ficción como en representación. Cuando la realidad y la ficción son vistas como permeables, la realidad material adquiere un componente cultural y la cultura se materializa». En el corazón de representaciones como las propagandas de los Jiménez para su exhibición se encuentra la pregunta de la construcción del sujeto: el artista se convierte en el protagonista de su retablo y establece un diálogo interesante con su audiencia y con la sociedad en su conjunto.

²² John Beverly (2004: 24) afirma que el uso del testimonio apela a la necesidad de expresar la voz del subalterno. El autor considera que esta metodología es usada políticamente pues describe una situación de emergencia. Acerca del testimonio también puede revisarse Arias (2001), Ulfe (2006), Vich y Zavala (2004), entre otros.

En *How to do things with words*, Austin (1962) describe la «elocución alternativa» como una herramienta poderosa para comunicar información. Es interactiva, es persuasiva e involucra al receptor en un diálogo creativo con el emisor. Los Jiménez vestidos en ropas alcaenquinas mostraron una relación ambigua con su comunidad andina: ya no podían sentir que esta les pertenecía o que ellos formaban parte de ella (su uso de la *performance* y el ver sus trajes como disfraces muestra un acercamiento a su comunidad), al mismo tiempo se muestran modernos en el uso que le dan a la radio para promocionar su exhibición. Parfraseando a García Canclini (1995), no son totalmente modernos pero tampoco completamente tradicionales; la modernidad y sus *hibrideces* se nos muestran. Memorias acerca de cuál fue la ropa de Alcaenca que vistieron para la inauguración de la exhibición, quedaron impregnadas en sus cuerpos, en sus elocuciones y representaciones artísticas. La memoria social aquí se manifiesta, tanto en la forma de una empresa colectiva como de un modo individual, ya que quedó plasmada e interiorizada en cada uno de los retablos. Pero fue también una memoria actuada. La memoria se convertirá en un recurso importante para sus trabajos futuros, especialmente aquellos de crítica social en los que sus experiencias de vida, las canciones, las historias y los eventos o hechos, se manifestarán en el arte (véase capítulos cinco y seis).

Sin embargo, esta exhibición puso el punto final a la historia del taller familiar. Las estrellas querían brillar con luz propia. Nicario se casó con una joven tejedora de su barrio de nombre Alejandrina Ayme y abandonó el nido familiar. En 1980, cuando empezó la lucha armada en Ayacucho, Nicario emigró a Lima. Pronto sus hermanos y hermana seguirían sus pasos, y más tarde, lo harían sus padres.

Lima

Nicario Jiménez fue el primero de la familia en trasladarse a Lima. Abandonó Ayacucho pocos meses antes que el PCP-SL declarara el inicio de la lucha armada en mayo de 1980. Poco tiempo después fue seguido por su hermano Odón, quien quería estudiar inglés en la capital. Nicario abandonó la casa familiar tras su boda con Alejandrina²³. El padre de Alejandrina le dio a la pareja una casa en el barrio de Puka Cruz (Huamanga). Poco tiempo después, nace la hija de la pareja, Janet. Y deciden mudarse a Lima. Nicario encontró muy difícil abrir

²³ Varios estudios sobre parentesco en los Andes dan gran importancia al matrimonio como la única manera en que las parejas jóvenes pueden independizarse de sus padres. Véase, al respecto, el estudio de Enrique Mayer y Ralph Bolton (1977).

un taller y vender sus retablos en Huamanga. Él trabajaba con su padre y con sus hermanos en el taller familiar y vendían a un pequeño grupo de intermediarios. Nicario necesitaba abrir su propio taller y expandir su clientela.

La hermana de Alejandrina residía en Lima. Ella les brindó ayuda en los primeros momentos. Así, Nicario, Alejandrina y Janet llegaron a Lima a finales en marzo de 1980. La hermana de Alejandrina vivía en un pueblo joven establecido recientemente en Comas y que era conocido como «Año Nuevo». En su taller en Lima Nicario solo contaba con la ayuda de Alejandrina para hacer sus retablos. Por ello regresó a Ayacucho en busca de aprendices para su nuevo taller. Su primo Alcides Quispe de Alcamenca y Alberto Ayala, un joven ayacuchano, se convirtieron en los alumnos de Nicario. Pero él tuvo que aprender por sí mismo cómo negociar la venta de sus retablos, a calcular los precios y cómo encontrar a su clientela. Pero esto le valió para aprender a diseñar sus propios temas:

Empecé a trabajar en Lima ya mis propios temas, ya mis propios trabajos. Fue duro hasta para mí mismo me afecta porque antes trabajamos en grupo. En grupo se avanza más rápido. Uno que está pintando las figuras. Uno que está haciendo los cajones. Es como una fábrica, un taller, que salen los retablos. Pero cuando ya solamente era yo y mi esposa Alejandrina. ¿Cómo hago las figuras? ¿Quién me ayuda a pintar? Pero ya había hecho mis primeros retablos con temas de Lima... En Comas mi casa era un cuarto con esteras, mi cama, mi cocina, mi taller. Ya me había traído un ayudante de Ayacucho, Alberto [Ayala]. Con él más. Él era mi ayudante. Ya tenía retablos amontonados con polvo y todo (Nicario Jiménez. Naples, 5 de febrero de 2003).

Entre seis u ocho meses, Nicario y su familia se hospedaron en la casa de la hermana de Alejandrina. Gertrude Solari —la coleccionista de arte alemana a quien conoció en Ayacucho— lo ayudó a comprar un pequeño terreno en Mangomarca, en el distrito de San Juan de Lurigancho. Es ahí donde Nicario construye su casa y su taller-museo. Por la cercanía de San Juan de Lurigancho con los cerros, el clima es menos húmedo y más soleado que en el centro de Lima. Un nuevo proceso de migración empezó para los Jiménez: de alguna manera todos terminaron adquiriendo o alquilando terrenos en San Juan de Lurigancho. Y en Lima descubrieron nuevos temas para representar en sus retablos. Por ejemplo, Eleudora y Mabilón Jiménez recrean festividades de la costa como la Vendimia, prácticas de los mercados locales, las panaderías, etcétera.

Un año después del arribo de Nicario a la capital, llegó Odón y se instaló al inicio en casa de Nicario. Con algunos ahorros, Odón logró comprar un lote de terreno en Mangomarca donde construyó su propia casa. Sus otros hermanos

y hermana se encontraban estudiando en Huamanga. La situación política empeoró en Ayacucho, de tal manera que la familia decidió mudarse a Lima. Eleudora recuerda que en un año todos decidieron irse. Eleudora estudiaba enfermería en Huamanga y logró transferir sus créditos de la UNSCH, a la universidad Nacional Federico Villareal en Lima. Otro hermano de Florentino, Félix, fue «desaparecido» en Ayacucho. Aquel hecho aumentó la tensión en la familia. Además, en ese entonces era frecuente que los policías anduviesen con una lista de los nombres de las personas requisitorias. Con esta información ingresaban en los vehículos y autobuses y «examinaban» a los pasajeros. Mabilón cuenta, por ejemplo, que compartía los apellidos con un requisitoriado y por ello siempre fueron interrogados. Florentino nunca quiso dejar Ayacucho. Unos años después que salieron sus hijos, consiguió que lo transfiriesen a un CEO en Lima, donde se jubiló. Como Odón todavía era soltero, don Florentino, doña Amalia, Eleudora, su esposo Fidel y Neil se alojaron con él. Incluso Claudio y Vicenta vivieron un tiempo en esta casa. En casa de Odón volvieron a construir por unos cuantos meses el taller familiar de Ayacucho. Como Eleudora cuenta, «mis padres, como los mayores, continuaron dirigiendo el negocio familiar».

Pero no todos sus hijos se mudaron a la capital. Mabilón decidió terminar su educación en Ayacucho y se quedó en la casa con Edilberto, quien estudiaba antropología en la UNSCH. Una vez que Mabilón terminó su educación, en 1987, se trasladó a Lima donde estudió administración de empresas en la Universidad Inca Garcilaso de la Vega. Edilberto es el único hijo de Florentino Jiménez y Amalia Quispe que todavía reside en Ayacucho. Por un tiempo continuó con el negocio familiar pero pronto inició su trabajo como antropólogo en una ONG local. Tiempo después trabajó para la Comisión de la Verdad y Reconciliación registrando testimonios en Chungui (La Mar, Ayacucho) —área devastada por Sendero Luminoso y los militares—. Para sus hermanos, los retablos de Edilberto tienen la autoridad del testigo, de aquel que se quedó en Ayacucho durante todo el periodo de violencia política. Además, Edilberto tiene una cualidad y es que siempre se toma su tiempo para crear los retablos. Hace pocas piezas pero su sensibilidad lo lleva a probar nuevas formas artísticas. Hoy se inclina por el dibujo para expresar el sufrimiento de las personas de Chungui durante la guerra interna (ver capítulo siete; Jiménez, 2005 y 2009). Edilberto no se dedicó únicamente a los retablos, nunca abrió su propio taller, y no vendió pieza alguna. Como antropólogo y por su trabajo en defensa de los derechos humanos, es considerado el intelectual y activista de la familia.

Retablos con contenido social

Los Jiménez continuaron su producción de los retablos de contenido social (específicamente sobre la violencia) en Lima. Sin embargo, en la capital la familia atravesó ciertos problemas para encontrar la clientela adecuada para sus trabajos. Después de almorzar en una tarde soleada de domingo, Claudio me dijo lo siguiente: «en Lima lo que pega son cosas de adorno para la casa, con felicidad y la armonía. Eso es lo que se vende. Cuestión de violencia son para otro público» y riéndose añade, «para antropólogos!» (Zárate, 2 de abril de 2002).

Para los retablos de explícito comentario social, los Jiménez tuvieron que buscar una clientela distinta. A inicios de los años de la década de 1980, no había una clientela interesada por esos temas; además Huamanqaqa les solicitaba retablos con temas comerciales. La coleccionista de arte Gertrude Solari estaba interesada en los sanmarcos «tradicionales», esto es en aquellos que tengan escenas de herranza y las imágenes de los santos patronos. Los temas de violencia o de comentario social fueron bien recibidos entre intelectuales peruanos y extranjeros, políticos y coleccionistas de arte. Este grupo de personas se sentía atraído por la cualidad narrativa de estos retablos y por el hecho de que éstos pudieran transmitir imágenes vívidas de la violencia política que se vivía en ese momento. Nicario recuerda su encuentro con el historiador americano Steve Stein en abril de 1980:

¿Quién te compra retablos sociales? Gertrude [Solari] estaba más interesada en lo más tradicional, lo antiguo. Como ahora si aparecieran retablos abstractos dirían “¿qué pasó? Ese tipo está loco”. Entonces, esos retablos [sociales] siempre los tenía debajo de la cama. No enseñé a nadie. Nunca pensé en vender... Solo enseñando para vender a los gringuitos que han llegado saqué los retablos pequeños como talleres de máscaras y otros temas. “Ay, enséñame esos. Enséñame esos”. “No”. “Pero, ¿qué es esto?” [Se refiere a la visita de Steve Stein, un historiador norteamericano que llegó a su casa de Comas en abril de 1980]. Con ese temor de lo que está pasando en Ayacucho y no sabe con quién está. Entonces, me empieza a preguntar: “¿Por qué haces esto? Te lo compro”. Entonces me lo compró. Ese está aquí en Florida y tiene uno más de Sendero, de tres pisos. Ya había hecho ya de tres pisos. Es de tres pisos un poco imaginándome el Sendero de ahora y del futuro. Es la escuela popular, las manifestaciones y el otro es la guerra popular del campo a la ciudad. Ese lo hice en el 1980. (Nicario Jiménez. Naples, 5 de febrero de 2003).

Steve Stein compró el retablo que Nicario tenía escondido debajo de su cama. Estaba inspirado en una protesta que había sido reprimida violentamente por la policía. Las personas, que eran atacadas y violentadas, aparecían sangrantes por causa de los que supuestamente imponían el orden. Los anuncios del retablo

decían: «Abajo la represión! ¡Vivan los trabajadores! ¡Abajo el costo de vida! ¡Viva la huelga!».

Cuando Stein le preguntó a Nicario por qué había hecho aquel retablo. Él le respondió: «bueno, yo estaba allí» (cfr. Damian, *et. al.*, 2005). Podemos ver la huelga a través de la mirada de Nicario.

Para mediados de los ochentas, Nicario compró una casa en Barranco —distrito de clase media en Lima—. Su éxito vendiendo retablos en los que representaba la violencia, sobre todo uno titulado «Pishtaco», lo ayudó a ahorrar dinero (ver capítulo seis). Le gustaba el lugar por su ambiente bohemio y por su cercanía al mar. Y fue en Barranco, en la librería El Portal, donde inauguró la primera exhibición de retablos de contenido social sobre el periodo de violencia. Sin embargo, la exhibición consiguió dura críticas. Un periódico local dijo que se trataba de una exhibición de «los retablos infelices». El argumento era que el país ya estaba padeciendo una suficiente violencia como para verla representada en los retablos. Pero esto no aminoró el entusiasmo de Nicario. Vendió algunos de estos retablos a coleccionista de arte. Y a pesar de lo que se puede pensar, este evento hizo comprender a Nicario la necesidad de ampliar su mercado. Lima era muy conservadora para sus propósitos y Steve Stein lo ayudó para emprender su aventura en los Estados Unidos.

El mundo

Yo no quiero renunciar que amo a mi país. Tengo mi identidad. Reconozco de donde soy, de Alcamenca —la tierra que nació. Yo amo mi gente. Pero, tienes oportunidades aquí de lo que no tenemos en nuestro país. Eso me empuja a mudarme. Mucho tiempo, como quince años, estuve viniendo aquí en ese plan. Yo nunca pensé quedarme mucho tiempo aquí. Ya la necesidad para dar el futuro a mis hijos de hace cuatro años, cinco años, empiezo a establecerme del todo aquí en Miami. En Miami vivimos poco tiempo. De ahí nos mudamos aquí [Naples]... Ahorita estoy en el dilema que quiero mudarme de aquí. Estoy pensando mudarme. ¡Por eso me dicen *pikisapa* [estar lleno de pulgas]! ¡Es que no puedo, no soy estático! (Nicario Jiménez. Naples, 5 de febrero de 2003).

En su estudio sobre la producción textil en Otavalo, Colloredo-Mansfeld considera que «las familias migrantes de Otavalo habitan un mundo social que puede verse como un “archipiélago global”»²⁴, cuyas «islas dispersas incluyen sus

²⁴ En un artículo de tiempo atrás sobre los ritos y las cosechas en el Estado inca, Murra (1973) argumenta que la existencia de dos sistemas agrícolas, uno dedicado al maíz y otro al cultivo de la

comunidades campesinas rurales de Imbabura, los mercados provinciales, los sitios en construcción en las ciudades y los centros comerciales para turistas en América Latina, Europa, y ciudades de Norteamérica» (1999: 121; la traducción es nuestra). Aún más, Colloredo-Mansfeld considera que este archipiélago global otavaleño está expuesto a una serie de transformaciones; es una entidad en movimiento. El autor revisa los aspectos económicos de este archipiélago global más que los procesos simbólicos que involucra. Sin embargo, es necesario combinar ambos aspectos, lo económico y lo simbólico, para entender la complejidad del proceso mismo. Por esta razón, prefiero entender estas «islas» en los términos de aquellos puntos de convergencia que crean rutas inusuales a través de las cuales estos artistas y sus trabajos circulan, hablan y crean. Son islas por las que circulan ideas, personas, objetos; por las que se construyen discursos; por las que fluyen y se transforman las sociedades.

Como dice la letra de la canción que abre este capítulo (*qachua*), la Fiesta del Agua, la familia Jiménez y la comunidad han transgredido las fronteras sociales, culturales y geopolíticas: «de una sola rama más ramas nacerán». Mientras escribía este texto recibí un mensaje electrónico de Edilberto Jiménez. Me indica que estuvo de visita por cinco ciudades de Alemania donde exhibió algunos de sus retablos y dibujos sobre su trabajo en Chungui (La Mar, Ayacucho). Los viajes internacionales de los Jiménez empezaron a finales de la década de los setenta. Florentino Jiménez recibió una invitación del Instituto Nacional de Cultura para viajar a Ecuador a un evento de artesanías donde iría como uno de los representantes del país. Su viaje coincidió con la organización de la exhibición de 1979 en Huamanga. Los viajes al extranjero son constantes; asisten a exhibiciones, a ferias comerciales, brindan conferencias sobre cómo se hacen los retablos.

Desde 1985, la frecuencia de los viajes de Nicario a Estados Unidos se incrementó: su primer viaje a los Estados Unidos lo hizo a Miami, experiencia a partir de la cual Nicario hizo un retablo sobre el aeropuerto internacional de Miami. Se sorprendió por la gran cantidad de latinos. Mientras continuaba su viaje, decidió buscar un departamento en la parte sur de la ciudad. Utilizó este departamento

papa, localizados en los extremos de un sistema de pisos verticales, no implica que un mismo grupo étnico no pueda estar involucrado en ambos cultivos. El autor indica que fue a través de prácticas de reciprocidad y de redistribución como las poblaciones indígenas lograron controlar varios pisos ecológicos al mismo tiempo (Murra, 1973, 1975).

como base para trasladarse a otras ciudades en los Estados Unidos y dar charlas en algunas universidades estadounidenses. Luego dejó este departamento y alquiló otro en la zona de South Beach. Fue ahí que se dio cuenta de las oportunidades que tenía en Estados Unidos. Ahorró dinero y se compró una casa en Naples (también en Florida). Naples es uno de los lugares favoritos de invierno para los jubilados procedentes de los estados del norte de los Estados Unidos y de Canadá. Hay muchos campos de golf y clubes sociales destinados para este público de «aves de invierno» (como se les llama coloquialmente). Nicario no juega al golf ni presencia estos eventos sociales. Pero él ha encontrado un nuevo nicho de inversión en estas personas, ya que muchas necesitan decorar sus casas y para ello buscan arte folk o exótico. Además, llegan al lugar muchos coleccionistas de arte en busca de piezas únicas.

A pesar de residir la mayor parte del año en los Estados Unidos, Nicario mantiene su casa-museo en Barranco. Su hija Janet asiste a la universidad local en Naples y se ha casado con un inmigrante mexicano. Su hijo Abilio desea seguir estudios de posgrado en administración de empresas. La vida de Nicario se mueve entre su nueva galería de Santa Fe (Nuevo México) y sus viajes a Albuquerque, Memphis, Toledo, Georgia, Chicago, Wisconsin, etcétera.

Con gran nostalgia, Nicario nos dice que regresar a Alcamenca significa renovar su energía: «Cuando estábamos en Ayacucho y la condición económica nos permitía, íbamos todos a Alcamenca. Regresar a Alcamenca —y, hasta ahora lo digo— regresar a Alcamenca es como si uno ya estando aquí te bajas las pilas y si vas allá te recargas las pilas nuevamente. Yo considero así. Todas las energías te recarga» (Nicario Jiménez. Naples, 5 febrero de 2003).

Ya han pasado años desde que visitó Alcamenca. Fue con su hija, su secretaria, su madre, su tío y su hermana. Volaron a Huamanga y allí alquilaron una camioneta que los trasladó hasta Cangallo. De Cangallo caminaron hasta Alcamenca. Pero este era un viaje de negocios. Nicario recogió sanmarcos antiguos para la pronta inauguración de su galería-museo en Lima.

A principios de la década de 1990, Odón se mudó con su familia a Italia, a la ciudad de Udine, lugar donde reside y trabaja sus retablos además de vender artesanías. Fidel, el esposo de Eleudora, intentó emigrar a Italia. Estuvo en casa de Odón cerca de dos años donde trabajó en fábricas y vendiendo artesanías. Pero una vez que ahorró lo suficiente, regresó a Lima. No se acostumbró a la forma de vida en Europa.

El poder trabaja de forma oblicua

Billie Jean Isbell (1998) caracteriza a los retablistas y pintores de Sarhua como actores políticos, y a sus trabajos como discursos contra-hegemónicos. No obstante, ella anima a los antropólogos a pensar estas prácticas como diálogos que establecen relaciones de poder oblicuas; no crean dicotomías de fuerzas subalternas y fuerzas hegemónicas. Por el contrario, la autora reflexiona sobre la idea de diálogo como una forma que «empoderar» a los artistas de manera compleja y diferente. En este sentido, el término «desindianización» (de la Cadena, 2000) también funcionaría como una especie de puente entre los subalternos y los grupos de poder, ya que vuelve a definir las identidades indígenas y las clasificaciones sociales dominantes. Como fue mencionado en la introducción, el concepto de «desindianización» es una contribución útil para entender el proceso de la negociación de las identidades. De la Cadena (2000: 320) afirma que dicho proceso nos muestra cómo las identidades subalternas y hegemónicas no son estables, tampoco homogéneas. Estas incluyen una serie de procesos de redefinición de los individuos indígenas que se posicionan de formas diferentes, y que por lo tanto establecen relaciones sociales distintas. Los retablistas asumen diferentes situaciones sociales, esto dependiendo del contexto de acción en el cual se encuentren. Sus identidades no son fijas. Lo único que los ata es Alcamenca, el lugar donde nacieron y al cual ansían regresar para sus fiestas. Tanto como individuos y como grupo, los retablistas demuestran una gran habilidad para participar en una economía de mercado y en una sociedad que muchas veces subestima su arte. Ellos son los protagonistas de sus propias historias.

Sus constantes migraciones y experiencias *empoderan* a estos retablistas de maneras complejas, sobre todo para alcanzar mejores condiciones en sus relaciones con intermediarios o compradores de arte. Pero estos itinerarios también afectan negativamente sus relaciones familiares. Nicario no convivió mucho con su hijo Abilio cuando este crecía en Alcamenca. Pero cuando Abilio se quedó sin su madre, Nicario lo trajo a vivir con él. Lo ayudó a estudiar administración en la Universidad del Pacífico y ahora reside en los Estados Unidos y se encarga de la galería en Santa Fe (Nuevo México). El matrimonio de Nicario también ha pasado por momentos difíciles. Su esposa no quiso mudarse a Barranco. Él le dijo que la vida es para avanzar y Barranco significaba eso en aquel momento. Ella volvió a Ayacucho, pero después de un tiempo regresó a Lima y ahora vive entre Florida y Lima.

En Barranco la familia de Nicario sufrió de discriminación. Los vecinos no creían que Nicario era el dueño de la casa. Pero Nicario utilizó el primer piso de su casa para abrir su propio Museo-Galería de Arte Popular de Ayacucho en el año 2000. El folleto del museo dice lo siguiente: «Muchos años han transcurrido desde que tuve la idea de llevar a cabo este proyecto. Nuestro sueño de contribuir con la comunidad peruana e internacional fue una tarea difícil y prolongada [...] Nos guiamos por el deseo de preservar, promover, apreciar y sobre todo, hacer accesible toda la riqueza de nuestra cultura» (Jiménez, 2000: 6; la traducción es nuestra).

Este museo-galería en Barranco significa uno de sus mayores logros personales. Fue un proyecto que comenzó cuando aún vivía en Mangamarca y ansiaba que su pequeño taller se convirtiese en un museo. Pintó las instalaciones de su casa en Mangamarca con motivos florales provenientes de los retablos y envió una serie de invitaciones formales a distintas escuelas locales para que visiten su taller. Fue un intento de enseñar a los alumnos de las escuelas de la zona el arte de los retablos. Sin embargo, su proyecto no prosperó. Fue tomado con suspicacia por los maestros y profesores.

La discusión continúa en el siguiente capítulo con una descripción de los talleres de los retablistas, de las relaciones de poder en el trabajo y las conversaciones cotidianas en el taller.

CAPÍTULO 3

Los talleres y la producción de retablos

[Si] el trabajo del *retablista* [no] es constante sino va bajando [la calidad]. A veces el mercado es exigente. Cuando nos vamos de viaje o regresamos de una semana, la mano duele todavía para empezar a trabajar. Después de unos dos días regresamos realmente al trabajo.

Mabilón Jiménez

Canto Grande, 23 de febrero de 2002

Para la comprensión de los procesos históricos y sociales, cuán importante es reflexionar acerca de la cultura y su permanente interpretación. Al respecto, en el Perú existen ejemplos de muchos cambios y apropiaciones culturales: en efecto, a pesar de haber experimentado los intentos de una asimilación forzada, discriminatoria y siendo marginada aún, aquello que es conocido como la «cultura andina», se mantiene viva y fértil. Tal afirmación no deja de evocar cierta nostalgia, cierto esencialismo que resulta engañoso al momento de estudiar lo cultural —en este caso «lo andino»—, puesto que crea la idea de una realidad social estática, homogénea y compacta. Por ello, si tuviéramos que calificar a esta situación como una «sobrevivencia», su análisis ha de realizarse tomando en cuenta la figura de la resistencia cultural. Si ya es difícil esto, también lo es cuando se trata de asignar rasgos definidos a su identidad y a su cultura (cfr. Romero, 1999: 163-182).

Por ello prefiero hacer uso de una perspectiva de análisis que privilegie las variaciones y los cambios culturales de lo andino desde una práctica de

resistencia. Esta es una perspectiva contraria de aquella que la concibe como un arma de los pobres o débiles; una estrategia donde se resalta la condición de «víctima», disminuyéndose así los ingenios y la agencia de las personas (cfr. Scott, 1985).

Mi interés estará afianzado en resaltar las capacidades de los sujetos para tomar sus decisiones; mostrarlos en su cotidiana y siempre compleja dimensión humana, volitiva e intencional. Y justamente uno de los productos más vitales que muestra, con cierta notoriedad, la forma cómo lo cultural se recrea en el tiempo, son los retablos.

Paradójicamente, la producción de los retablos se da en las extramuros de las ciudades —algo así como «dentro» y «fuera» de ellas: pues son vistos como propios, como indígenas; pero también como exóticos y foráneos en su propio país—¹. Esta ambigüedad a la par de una reinención, se aprecia en los procesos por los cuales se produce y consume los retablos. Cabe destacar que la situación de marginalidad, además de la subalternidad —y por consecuencia aquella de dominación—, no es estática ni última, porque cambia de acuerdo al contexto histórico-social y por la acción que le imprimen los individuos a sus prácticas, las cuales muchas veces revierten y trastocan aquellas situaciones entendidas como «naturales» (Theidon, 2003; Mallon, 1996). Al interior del taller veremos que el dueño se convierte en el maestro. Él es quien dirige el trabajo de su grupo de asistentes². Cuando este firma un contrato con un intermediario

¹ Alicia Gaspar de Alba (1998) ha escrito uno de los análisis culturales más interesantes acerca del arte chicano desde la perspectiva del paradigma *insider/outsider*. La autora estudia la exhibición «Arte Chicano: resistencia y afirmación, 1965-1985» (conocida por sus siglas CARA), que se realizó en varias ciudades de los Estados Unidos a principios del 1990. Señala la autora que «*mi CARA [no] es su CARA*, pues el rostro del arte Chicano construido para la exhibición, el rostro de la identidad chicana, es tanto el rostro de un nativo (*insider*) como de un foráneo (*outsider*), ambos presentes y ausentes del discurso del arte, de la vida y de la cultura norteamericana» (Gaspar de Alba, 1998: xvi; la traducción es nuestra). En este sentido, la exhibición de CARA y el análisis de Gaspar de Alba cuestionan la naturaleza del multiculturalismo en los Estados Unidos.

² En un artículo reciente sobre los retablos y la violencia, el periodista Ernesto Toledo (2004: 159) sugiere que no hay asistentes o aprendices en los talleres. Tal afirmación la saca de una visita hecha al taller de Claudio Jiménez. No obstante, los lugares de trabajo del mismo Claudio Jiménez y Vicenta Flores cuentan con más de diez aprendices, a quienes se les paga semanalmente por su trabajo. Toledo omite mencionar, además, el trabajo que las esposas de los dueños de los talleres, como los esposos de algunas artistas —como es el caso de Eleudora Jiménez—, realizan. En efecto, los talleres son regentados por el equipo esposo-esposa. Estas dos personas son responsables de lo que se produce en estos talleres. Por ello, no se sabe cómo el periodista llega a explicar el potencial de los retablos —en cuanto bien de consumo—; ni cómo los retabalistas firman sus contratos con los intermediarios o mayoristas para promover y distribuir su arte. La lectura hecha por Toledo,

o mayorista la situación es diferente, esto en la medida que la fama y el prestigio conseguidos por el primero le permitirán negociar, en igualdad de condiciones, con el intermediario o mayorista. Sin embargo, es frecuente que el artista popular acepte los precios, adopte las formas, los temas que desea el intermediario o mayorista y los plasme en sus obras. Esta convergencia de intereses, voces, apreciaciones y jerarquías denotan un inequitativo y complejo sistema de relaciones de poder. Mi interés para este capítulo es justamente entender cómo funciona tal sistema de poder a partir de la producción y el consumo de los retablos.

Efectivamente, sostengo que todo el proceso para la elaboración de un retablo se halla gobernado por la agencia del artista; condición que dota a la obra de una peculiaridad y diferencia. La influencia es tal, que hasta las mismas «narrativas» visuales representadas en sus trabajos y que constituyen memorias y evocaciones, se hallan motivadas por esta agencia.

En *The Technology of Enchantment*, Alfred Gell (1992) estudia la eficacia y la agencia involucradas en el proceso de creación de los objetos de arte. Este análisis es desarrollado con mayor detalle en su libro *Art and Agency* (1998). En él, Gell utiliza el verbo «hacer» para enfatizar dos situaciones: por una parte, la agencia o condición que tienen las cosas; por otra, la capacidad que poseen estas sobre nosotros. El autor nos dice que la agencia es «la fuente, el origen, [lo que produce] de los eventos casuales, independientemente de la estructura física del universo [...]» (Gell, 1998: 16; la traducción es nuestra). Este pertinente planteamiento de Gell me ha servido para analizar cómo se dota de agencia a los retablos y cómo es que la creatividad llega a integrarse y estar inmersa en la agencia —esto a propósito de la «producción» que genera la persona creativa.

No sin dificultad se puede «vislumbrar» la agencia que poseen los retablos a partir de los procesos de producción y consumo. Sin embargo, las intenciones y fines (agencia) que persiguen estos objetos los habrán de convertir en medios para representar y expresar tanto la memoria y las vivencias personales o colectivas de artista, como el olvido.

La agencia en los retablos es dependiente del contexto y al mismo tiempo relacional a los diferentes ámbitos de interacción e intercambios que forjan las personas,

a propósito de los talleres de los retablistas, ignora que los retablos participan en un sistema de producción-consumo-estrategias de mercado, como muchos otros productos. Y los retablos que retratan el periodo de violencia, como aquellos que representan violencia, no son la excepción.

tal es el caso de los hacedores de imágenes (artistas), los clientes, el intermediario, el coleccionista de arte, entre otros. Los vínculos sociales que se generan entre los interesados dan vida a una serie de sistemas de transacciones, cuyos análisis son importantes para el entendimiento de los patrones de consumo. En tal sentido es pertinente preguntarnos: ¿cómo es que los retablistas producen y de qué formas comercializan sus retablos? Además, ¿de qué manera experimentan con nuevas técnicas, estilos y temas?

Se podría decir que los retablos poseen un potencial en la forma de mercancía. Esto, parafraseando Appadurai, nos llevaría a pensarlos como «cosas con un tipo particular de potencial social» (Appadurai, 1986: 6), donde el valor que se les consigna a estos objetos, en el sistema de transacciones, resulta ser más social que económico. Los retablos son objetos hechos principalmente para el mercado: una parte se dirige a satisfacer una demanda; otra en cambio, a dar satisfacción personal a sus hacedores. En la intimidad de los talleres, entre risas y conversaciones cotidianas, se gestan los retablos. Un arte que exige una creatividad inestimable, pero cuyo asiento se sitúa en las márgenes de la sociedad peruana —a las afueras del centro de las ciudades—, donde la mayoría de los artistas populares así como miles de migrantes andinos viven y trabajan.

(Re)producción³ cultural en los márgenes

En un artículo publicado hace algunos años, en el periódico *La República*, se afirma que la mayor parte de la producción de artesanías ocurre en la ciudad de Lima, especialmente en los populosos distritos de San Juan de Lurigancho, Comas y Carabayllo (Alvarado, 2004). El artículo afirma además que los productos finales —esto es, las obras de arte— son hechos mayormente en los talleres de migrantes de origen andino (55%) y cerca del 80% del total de la producción es exportada a los Estados Unidos (Alvarado, 2004).

Por otra parte, si se sigue el estudio de APOYO, que estima que Lima es una ciudad compuesta por seis áreas de producción, los distritos anteriormente mencionados pertenecerían a dos de ellas: el cono norte (distrito de Comas, Carabayllo,

³ Por (re)producción me refiero tanto a la producción de lo mismo como a la producción de algo nuevo. Al respecto, Ortner (1996: 1) argumenta que el nuevo objeto puede, o no, ser lo que el autor buscaba. Así, estoy de acuerdo con este autor en que la intencionalidad del sujeto es una categoría muy importante que «asume un papel complejo en el proceso» de hacer cultura (Cfr. Ortner, 1996, primer ensayo).

San Martín de Porres, Independencia y Los Olivos) y el cono este (distritos de San Juan de Lurigancho, Ate y Santa Anita) (APOYO, publicado en *El Comercio*, 12 de abril de 2004).

Estos dos conos comparten la mayor cantidad de población y sería mejor considerarlos como pequeñas ciudades al interior de Lima, la metrópolis. Cada uno de estos espacios, con diferentes procesos históricos y de desarrollo, acoge a más de un millón de habitantes. Por causa de recientes invasiones y apropiaciones de terrenos, se considera que San Juan de Lurigancho goza de «menor» desarrollo económico y urbano que el cono norte, espacio este que cuenta con una historia de poblamiento anterior. Además, otro artículo publicado en el diario *El Comercio* muestra que el 55.4% de los pobres extremos viven en Lima, especialmente en el cono este y sur de la capital (el cono sur incluye los distritos de Villa El Salvador, Villa María del Triunfo y San Juan de Miraflores) (Cordero, 2004)⁴.

La página web del distrito de San Juan Lurigancho (<www.sanjuandelurigancho.com>) publica una lista de negocios formales e informales, entre los que aparece el taller de Claudio Jiménez (con el nombre de Retablos Jiménez). Como fue mencionado en el capítulo anterior, la mayoría de los retablistas involucrados en este estudio tienen sus casas y talleres en el distrito de San Juan de Lurigancho (en el cono este de la ciudad).

Pero, ¿comparten algo los retablistas —y por ende su producción de retablos— con el distrito de San Juan de Lurigancho? Hagamos una pausa para analizar esto. Los retablistas son artistas de origen andino, que por causa de la migración forman parte de lo que ahora se califica como urbano; tal situación podría definirse como la de estar en movimiento. Así, sus itinerarios nos muestran a estos individuos en una búsqueda constante de reconocimiento. Residentes en la ciudad y ya alejados de sus comunidades andinas originales, sus vidas se han forjado en las márgenes de los espacios que gozan, el posicionamiento social y económico que poco a poco han ido consiguiendo y los espacios donde transitan. Será la ambigüedad parte central de sus vidas y se materializará en los distintos ámbitos de las relaciones de poder en las que participan.

⁴ Cfr. PNUD, *Human Development Reports*. Disponible en: <http://hdr.undp.org/xmlsearch/reportSearch?y=*&c=g&t=*&k=>>.

San Juan de Lurigancho está ubicado al suroeste de la capital peruana. El distrito, fundado en 1967 durante el primer gobierno del arquitecto Fernando Belaúnde Terry, está habitado en su mayoría por población migrante. Además de los cientos de barrios, urbanizaciones, pueblos jóvenes y asentamientos humanos, se hallan allí dos de las prisiones de máxima seguridad del país, Canto Grande y Lurigancho. La marginalidad de este distrito es más que obvia. Paradójicamente, es aquí donde la mayor parte de la producción de artesanía peruana se realiza. Rosaldo, Lavie y Narayan (1993) sostienen que los ímpetus de la creatividad humana se dan en zonas intersticiales, esto es, lugares de fiesta, juego y de bromas, en oposición a los espacios rutinarios de trabajo. Pero, es necesario agregar también que la creatividad se desarrolla en aquellos entornos donde «abundan» la pobreza y la falta de acceso a los servicios públicos básicos. En todo caso ¿qué ocurre cuando la inventiva es la única fuente de ingreso?, ¿acaso esto disminuye el aspecto lúdico de la creatividad?

Como mencioné líneas arriba, la mayor parte de la producción de los retablos se efectúa en los talleres. Estos espacios constituyen «pequeños negocios» que operan entre las industrias formales e informales —en la mayoría de los casos cuando el negocio empieza a crecer en importancia y riqueza tiende a formalizarse—. Adams y Valdivia (1991) han estudiado los patrones culturales de los pequeños negocios formados por migrantes andinos en la ciudad de Lima. Para estos autores, los migrantes andinos llegan a la ciudad con nociones pre-capitalistas de producción, bajo una particular división del trabajo y un fuerte deseo por empezar un negocio propio o ganar independencia del empleo en el que se encuentran, esto en un periodo corto de tiempo. Además, Adams y Valdivia afirman que estas condiciones encuentran un terreno fértil en Lima, donde el casi inexistente mercado es propicio para la emergencia de prácticas alternativas de producción que combinan la reciprocidad, las relaciones familiares, la astucia en los negocios y la disciplina para tomar riesgos económicos.

Ciertamente, la familia es la primera fuente de aprendices y asistentes para el taller de retablistas; y la disciplina, la constancia y el riesgo son elementos importantes para su éxito. Sin embargo, las características del taller de los retablistas deberían también incluir otros aspectos no mencionados por Adams y Valdivia.

Primero, las esferas públicas y privadas parecen sobreponerse al interior del hogar. Las mujeres que trabajan en el taller son además responsables de las tareas

domésticas y de los niños pequeños⁵. Aunque el taller es un lugar dividido, este se encuentra compartiendo espacios con la casa y por ello las mujeres pueden continuar encargándose de las tareas domésticas. Pero tales divisiones, aunque flexibles, les permiten a los artistas poder administrar el negocio. Allí es donde los artistas discuten el precio de los retablos, las fechas de entrega de los pedidos y hacen los contratos.

Por otra parte, los artistas populares necesitan inscribirse en el censo nacional de artesanos que tiene el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (MINCETUR). Este empadronamiento les permite participar en las ferias, representar al país durante algunas exhibiciones locales e internacionales, a partir de las cuales consiguen contratos con una serie de intermediarios. Tal membresía valida el trabajo de los retablistas y les permite acceder a un sistema especial de exoneración de impuestos. Creemos entonces que los talleres funcionan en dos sistemas paralelos: entre la industria formal y el sector informal. Y aunque suene recurrente, la administración de estos negocios se da en las márgenes de la economía peruana. Finalmente, al interior del taller existen grados de especialización y jerarquías; ambos relacionados con la habilidad del artista y con su antigüedad en el taller.

El reconocimiento social, reflejado por el precio que tienen las piezas y por los premios recibidos, y el mercado son fuerzas «invisibles» que operan en distintos ámbitos. A diferencia de los artesanos de Oaxaca, quienes combinan el trabajo en madera con el trabajo asalariado, la migración a los Estados Unidos y la venta de réplicas arqueológicas de Mount Albán (Chibnik, 2003), el único ingreso de los retablistas proviene de la producción y comercio de los retablos. Por supuesto, no es esta la regla. Las excepciones, por ejemplo, las encuentro cuando realicé una visita a la casa-taller del retablista don Julio Urbano en Ayacucho; allí me impresionaron las fotos, los diplomas que decoraban las paredes y reconocían sus méritos en la enseñanza, la innovación creativa y la vida dedicada al trabajo. Como aprendiz del taller de Joaquín López Antay, él y su hermano mayor, Jesús, participaron en muchas exhibiciones en el extranjero. La «trascendencia» de su arte contrasta con la modesta casa en la que vive el artista. Él enseña a hacer retablos en el Centro de Educación Ocupacional, pero siendo las necesidades de la familia apremiantes y los ingresos escasos, esta actividad la combina con el negocio de una pequeña tienda. En un inicio, Alcides Quispe alternó

⁵ Este último aspecto es tratado también por Bartra (2003) para el caso de la cerámica hecha por mujeres en Mata Ortiz, México.

la producción de retablos con el recojo y la selección de retazos para la venta a una fábrica que confecciona mantas y colchones.

La pareja, esposa y esposo, es quien administra la mayoría de los talleres de retablos. Al decir esto, no me refiero a que trabajen juntos la misma pieza. La pareja dirige el taller pero se separan al momento de elaborar los objetos. Al parecer se trataría de un quiebre generacional en la producción de los retablos. Justamente, la primera generación puede decirse que estuvo conformada por Joaquín López Antay, los hermanos Jesús y Julio Urbano, además de Florentino Jiménez. A esta generación le debemos tanto la gran transformación de los sanmarcos en los retablos, así como el haber sacado a los retablos de aquel ámbito local para introducirlos en un circuito más amplio. Aunque sus talleres fueron siempre pequeños, allí se realizaban los trabajos destinados, principalmente, para el consumo local y ocasionalmente para los turistas.

La segunda generación incluirá a los hijos y familiares de estos artistas, a sus asistentes, ayudantes y aprendices. Esta segunda generación es la responsable de acrecentar el número y la audiencia de los retablos. Por otra parte, los jóvenes retablistas aprendieron de la primera generación a valorar la creatividad —«la mano»—, el trabajo duro, la disciplina, la educación y el dedicarse a «hacer retablos» como una forma de vida. Sin duda, lo que estas dos generaciones comparten es una constante lucha por mejorar la calidad de su trabajo, por investigar acerca de nuevos temas y experimentar diferentes técnicas.

Otro punto importante a mencionar es que la primera generación de retablistas vivió y experimentó —con las características que esto convoca— un periodo de modernización incipiente. En cambio, la segunda generación, además de haber sufrido las consecuencias de la guerra interna en el Perú, se encuentra inmersa en un periodo donde se suceden intensas interacciones culturales por causa de la globalización. Esto último sugiere la existencia de un patrón diferente de consumo que realizan los jóvenes retablistas, pues reciben y comercian con insumos provenientes de diferentes sistemas sociales y culturales. Esto crea una relación en dos sentidos conexos: por un lado, la dependencia de los artistas del mercado es permanente cuando sienten la presión para desarrollar nuevos temas y técnicas; por otro lado, esta presión para innovar les permite a los artistas populares conseguir una audiencia más amplia, mucho más allá de sus fronteras y clases sociales. Esto último hace posible que exista un mercado transnacional capaz, en algún modo, de facilitar la comunicación y el conocimiento de y para los artistas. Efectivamente, el retablista puede conocer a otros artistas populares tanto en ferias

nacionales como en las exhibiciones internacionales de artesanías; o desarrollar nuevos sentidos de pertenencia y ciudadanía. El contacto entre los y las artistas con aquellas personas provenientes de diferentes grupos sociales es tan fecundo que las influencias de uno se verán plasmadas en las obras del otro (ver el ejemplo de las calaveras o esqueletos en el capítulo siete).

Pero habría que recordar que la innovación creativa y artística de los retablistas se efectúa en los márgenes de la sociedad, del sistema económico y del mundo del arte: viven en distritos densamente poblados —usualmente habitados por otros migrantes—, localizados en las afueras de la ciudad; sus talleres no pueden ser caracterizados completamente como empresas formales pero sí como pequeños negocios que oscilan entre la formalidad y la informalidad; además, los retablos son considerados pocas veces como arte frente a la opinión de una «mayoría» que los juzgan como artesanías producidas en masa. En esto hay dos ideas diferentes y muchas veces contradictorias. De un lado, la innovación artística se ve influenciada y definida por el mercado, principalmente por los pedidos y las demandas de nuevos productos y temas. De otro lado, la posición y prestigio del retablista puede influenciar en la relación que se establece con el intermediario o el mayorista: en efecto, un retablista reconocido puede imponer nuevos temas, empezar tendencias y firmar sus productos que ofrece al mercado. Otros retablistas con menos prestigio social, en cambio, se limitan a copiar modelos y hacer lo que los intermediarios les solicitan. Estos artistas se ven muchas veces impedidos de mostrar sus identidades ni pueden firmar sus piezas. Solo colocan un adhesivo con el nombre o el sello del intermediario, del mayorista o de quien solicita las obras. En este caso, las piezas ya no pertenecerán al artista sino a la empresa para las que fueron hechas.

Talleres familiares

Zárate, 9 de noviembre de 2001

Es temprano por la mañana. Llegué a tiempo para empezar a hacer una máscara en el taller de Claudio y Vicenta. Todos los aprendices están sentados en sus mesas. La noche anterior, las noticias trataron sobre la sobrina del presidente Toledo contratada como secretaria en el palacio de gobierno. Algunos ayudantes del taller discutían si es ético para la sobrina trabajar en el palacio. Algunos sugerían que Toledo hacía lo correcto porque “uno siempre confía más en la familia”. “Tiene que ayudar a su familia”, insistía Jesús. Pero el tema los llevó a expresar sus sentimientos sobre la presidencia de [Alejandro] Toledo. Todos votaron por Perú Posible (el partido político de Alejandro Toledo) por diferentes razones.

Claudio afirma que él quería reivindicar la presencia de los Andes en la capital. Alberto dice que votó por aquel porque salió de abajo y triunfó en la vida. Y Vicenta decía que “todos nos identificamos con él”. Pero la conversación decae. Todos se sienten decepcionados con el gobierno de Toledo. Claudio menciona lo que él considera el problema principal del presidente: “Toledo no está preparado para gobernar. Viene de la provincia y necesita asesores. Por ejemplo, si yo necesito hacer unos papeles tengo que contratar un tramitador para que me ayude porque no entiendo. Toledo necesita asesores; él necesita compadres para que le ayuden”. Enfáticamente, Alberto replica que Toledo sí está preparado para gobernar. Dice: “¿acaso no ha estudiado en los Estados Unidos y habla inglés?”. Nadie preguntó qué estudió Toledo en Estados Unidos. Para ellos es suficiente que estudiara en los Estados Unidos y hablara inglés. (Notas de campo)

La mano es un frecuente tema de conversación entre los retablistas. Así se convierte en una suerte de sujeto/objeto dueño de una volición. Es, sin duda, lo que lleva al retablista a modelar una figura o hacer un retablo. Como expresa Mabilón en la cita inicial, la mano necesita entrenamiento; necesita trabajo diario. Como parte del trabajo de campo visité constantemente los talleres de los retablistas. Sin embargo, no quería interrumpir su trabajo, para ello fui a sus talleres y los ayudé a hacer las figuras u otras labores. Esto me ayudó a entender un poco más lo que se siente trabajar con la pasta, pintar y organizar una escena en el interior de una caja de madera. La tarea es difícil. De hecho, a lo largo de casi dos años solo hice un retablo y una máscara. El motivo que elegí para mi retablo era una escena de Nacimiento y me tomó meses completarlo. Lo hice con la ayuda de Alcides Quispe —en realidad él dio los toques finales—. Luego, hice una máscara de diablo en el taller de Claudio Jiménez. Allí, Vicenta supervisaba mi trabajo, pero compartía la mesa con Jesús, un asistente del taller quien se convirtió en mi maestro. Él me ayudaba a elaborar mi máscara a cambio de que yo lo ayudara con su tarea de inglés.

El taller es un ambiente con vida. Y no siempre me fue posible entrevistar a los artistas, así que tuve el interés de incluir a los aprendices y asistente en mi estudio. En efecto, los artistas han dado entrevistas por años a los periodistas y científicos sociales (ver introducción). Hay tantos intelectuales peruanos y extranjeros entre sus compadres que necesitaba marcar algún tipo de distancia y diferencia. Decidí que la mejor manera de aproximarme a los temas y fortalecer mi relación con ellos era dejar que los eventos discurrieran: decidí sentarme y trabajar con ellos. En cada uno de los talleres se me asignó una silla y se me dio algún quehacer con las manos. Esto me permitió participar en las conversaciones cotidianas, preguntar, aprender más acerca de sus vidas y los diversos recursos que los retablistas utilizan

para la innovación de sus técnicas y su repertorio de temas. Sé que al principio mi presencia fue problemática, especialmente si consideramos que la mayoría de los asistentes son varones; pero después de algunos días, era el centro de las risas y bromas puesto que nunca llegaba a terminar mi asignación. «Tú mano necesita más práctica», decía Mabilón. Era cierto, mi mano no estaba entrenada para aquellas tareas.

El antropólogo Enrique Mayer (2002) ha estudiado el hogar como una unidad económica y como la base del sistema económico de las comunidades campesinas. En su discusión del hogar informal, Mayer incluye una descripción breve del negocio familiar. Para este autor, un negocio familiar «puede tener dos caras, una representando a la cabeza como explotadora y sofocante, otra auto representándose como virtuoso espíritu emprendedor» (Mayer, 2002: 29-30). Esto también se puede aplicar al taller de los retablistas. La mayoría de las veces el dueño del taller firma la piezas que se producen en su propiedad, esto aun cuando el objeto fue realizado por alguno de los asistentes. Ciertas veces los asistentes se quejan de que no les pagan lo suficiente por su trabajo. Aunque comprensibles en sus quejas, los asistentes no parecen considerar que ellos comen y viven en la casa de sus maestros, ni tampoco ven esto como una condición que les permite seguir su carrera en el arte. La gran mayoría de los talleres son negocios familiares bajo una fuerte impronta de la ética del trabajo. Justamente, como familiares que son sus integrantes, las experiencias y los problemas personales también se involucran con aquellos que surgen en el fragor del trabajo. Los ingresos de los talleres no son significativos y el ahorro logrado se expresa en la mejora de la infraestructura: construcción de la vivienda, alquiler de otros talleres o extensión del área en uso.

La motivación más común que aparece en las conversaciones cotidianas con los retablistas trata acerca de su deseo de ser propietarios o poder terminar de construir su casa, un lugar imprescindible que le proveerá de comodidad a él, a su familia, así como a sus asistentes. La vida es multifuncional en la casa: sirve de hogar, de galería de arte, de taller —situaciones estas que ya fueron descritas por Arguedas (1958) y Macera (1982) para el caso del taller de Joaquín López Antay en Ayacucho—. En talleres que cuentan con un número importante de aprendices, el hogar comprende una galería para exhibir las obras del artista, así como un espacio indicado para la producción de las mismas. Pero no todos los retablistas tienen una galería para exhibir sus piezas. Nicario Jiménez tiene el privilegio de contar con dos de estas galerías, una en su casa de Barranco en Lima y otra en su casa de Naples, Florida, que además cuenta con un sistema de iluminación especial para las piezas. Su hermano Claudio también cuenta con una pequeña

galería pues se encuentra en el segundo piso de su casa, que también funciona como oficina.

Debo decir que las galerías en la forma de espacios separados solo existen en las casas de los retablistas bien establecidos y es allí donde, básicamente, se exhiben sus más preciados bienes; sean los retablos hechos de forma y con diseños únicos o los que poseen motivos especiales (verbigracia los de crítica social) o los sanmarcos antiguos que no desean vender. Los retablistas reconocidos prefieren dar sus entrevistas en sus galerías, lugar propicio para que el entrevistador constate y aprecie parte del trabajo hecho. Esto explica con justicia por qué prefiero usar el término galería en lugar de depósito. Aunque el taller también tiene y mantiene la función de esto último.

El trabajo que realiza el retablista parece estar determinado por la contingencia propia de los sucesos: el o la artista dibuja y pinta luego una figura, pero como tiene que esperar a que la pintura seque, él o ella cambian o dan inicio a otra tarea, como lijar, moldear, o simplemente hacer otro dibujo. Así, los artistas, al realizar diferentes cosas al mismo tiempo, consiguen que la mesa de trabajo experimente una «saturación» por causa de la acumulación de las piezas. No obstante, algunos talleres, como el de Claudio Jiménez y Vicenta Flores, cuentan con lugares ya definidos para guardar los retablos hechos por pedido u aquellos ornamentos trabajados en masa como las máscaras, los corazones y las pequeñas piezas destinadas para la exportación. Es diferente el taller de Alcides Quispe, pues allí las piezas terminadas se acumulan a los lados, ya que el hogar no cuenta con un depósito.

Los talleres de retablos —en la forma a veces de habitaciones pequeñas— son espacios bien iluminados, cuyo tamaño depende del número de trabajadores que laboran. Usualmente los talleres se hallan separados del resto de la casa; claro, si esta tiene dos o tres pisos, el taller entonces estará localizado en el último, como es el caso de Eleudora y Mabilón Jiménez, de Claudio Jiménez y de Alcides Quispe. Para Nicario Jiménez, Tiberio Quispe y Silvestre Ataucusi, el taller, en cambio, se constituirá de una habitación diferente. Durante el tiempo que preparaba mi tesis doctoral, don Florentino Jiménez vivía en la casa de su hija Eleudora, en Canto Grande (Lima). Su yerno, Fidel, adaptó dos habitaciones para él: una como habitación y otra como taller.

La mayoría de los aprendices viven con la familia del retablista. En la casa de Claudio Jiménez, por ejemplo, sus asistentes ocupan el segundo piso. Allí, cada uno de ellos tiene su propia habitación y comparten un baño. Eleudora y

Mabilón, en cambio, alquilan una casa aparte para su taller y los asistentes. En el primer piso de esta casa viven los retablistas; el segundo piso ha sido designado como taller.

El horario de trabajo y las correspondientes necesidades biológicas que surgen con el trajín de las horas se cumplen estrictamente: se hace una pausa para almorzar, cenar, para disfrutar de una merienda a mitad de mañana o un café por la tarde. Por otro lado, los asistentes trabajan en el taller durante el día y llegada la noche realizan sus estudios. Reciben por sus servicios un pago a la semana o al mes, además de disfrutar de ciertos beneficios como alojarse en la casa o recibir alimentación por parte de los dueños.

Por la noche los asistentes estudian. Por su condición y circunstancia, muchos aún se aleccionan en el grado de secundaria. Los asistentes mayores en cambio se hallan matriculados en diversos institutos locales de computación o administración, asisten a clases de inglés en el Instituto Peruano Norteamericano en el centro de Lima.

La política, aunque no es el único, es un tema importante de conversación al interior del taller. Pero dada la contingencia de la vida social, las conversaciones diarias varían; los temas comunes oscilan entre los chismes familiares y los problemas personales. De alguna manera, trabajar en el taller es terapéutico, pues se comparten los problemas y estos se solucionan en grupo.

Diálogos como el que abre esta sección muestran rasgos interesantes del taller: primero, la importancia de las relaciones familiares en la formación de pequeños negocios para los migrantes andinos; segundo, la importancia de la educación en la vida de estos artista populares; tercero, que es a través de este tipo de conversaciones donde las personas muestran sus intenciones de participar de la política nacional o ser incluidos como parte y voz en la sociedad.

Durante el año 2001, eran ocho los jóvenes que se hallaban trabajando como asistentes en el taller de Claudio Jiménez y Vicente Flores. Uno de ellos era el hermano de Vicenta, Alberto; también estaban dos jóvenes de la comunidad de Vinchos, en Ayacucho, lugar de donde proviene Vicenta. Los otros jóvenes provienen de otras comunidades ayacuchanas. Algunos de estos adolescentes son huérfanos, pues sus padres murieron durante la reciente guerra interna en el Perú. Todos provienen de familias muy pobres que no pueden costear sus estudios. Efectivamente, algunos casos reflejan la necesidad de ayuda que sienten los padres para con sus hijos, y en tal sentido, procuran tentar un mejor futuro

prefiriendo que se muden hacia Lima y que logren trabajar en esos talleres familiares, pues hacerlo les brindaría la posibilidad de estudiar y obtener, con la experiencia y práctica, una carrera en el arte. En un país con oportunidades desiguales para la juventud, esta es una buena manera para ganar un sueldo y lograr el esperado reconocimiento social.

Pero el número de aprendices y asistentes no es directamente proporcional al reconocimiento o fama de los dueños del taller. Este es el caso del reconocido retablista Nicario Jiménez, quien tiene únicamente a su sobrina como asistente. En 2003, su hijo Abilio no podía ayudarlo todo el tiempo debido a la dedicación que le brindaba a las tareas universitarias. La esposa de Nicario, Alejandrina, dirige el museo en Lima con una asistente; Abilio participa en la dirección de la galería en Santa Fe; la hija de Nicario, Janet, hace las veces en su casa de secretaria de su padre. El negocio se mantiene y ejecuta en los fueros familiares a tal punto que Nicario no se ha visto en la necesidad de contar con un taller más grande, pues la frecuencia, costumbre y experiencia de su trabajo, las ha labrado y adquirido en el taller de sus hermanos Eleudora y Mabilón que viven en Lima.

Nuevos talleres de retablos

Los nuevos talleres se caracterizan por su pequeñez y porque los dirigen, en su mayoría, una pareja. Los talleres de Silvestre Ataucusi, Alberto Ayala, Alcides y Tiberio Quispe solo cuentan con uno o dos asistentes (principalmente familiares). Silvestre, Alberto, Alcides y Tiberio empezaron en este rango en los talleres de Claudio Jiménez, Nicario Jiménez y Florentino Jiménez, respectivamente. Allí estudiaron y aprendieron a hacer los retablos. Posteriormente, y ya siendo dueños de este conocimiento, muchos asistentes abrieron sus propios talleres. No obstante, todos se enfrentaron a los mismos problemas de cómo hacer, ya siendo independientes, los retablos y a quién vendérselos.

El siguiente caso es más que oportuno para ilustrar tal dilema: Tiberio Quispe llegó al taller de don Florentino Jiménez ubicado en Huamanga durante 1980. Él terminó la primaria en Alcamenca, y como sobrino de la esposa de Florentino, a su padre le fue fácil introducirlo al taller de su cuñado en Ayacucho. Este hecho no le impedía al hijo poder continuar con sus estudios en el Colegio Mariscal Cáceres; además, le permitió vivir en la casa de su tío durante cinco años. En este tiempo aprendió a hacer las figuras de los retablos (la pasta, moldeado y pintado). Después que Tiberio terminó sus estudios secundarios, llegó a ser admitido en el Instituto Tecnológico Víctor Álvarez para estudiar agronomía. Sin embargo, para

esta época ya Tiberio era el asistente principal del taller de Florentino. Así, parte de sus responsabilidades eran supervisar el trabajo de otros aprendices, seguir el horario del taller y dar los toques finales (sombreado) de los retablos. Cuando don Florentino decidió mudarse a Lima con sus hijos, le pidió a Tiberio que fuera con ellos. Sin embargo, él no aceptó porque quería terminar sus estudios. Por aquella época conoció a Adela Huamacto, la hermana mayor de la esposa de Alcides Quispe. Por años Tiberio no trabajó en los retablos, pero recuerda que el arte siempre estuvo presente en su mente. Con la ayuda de la profesora de arte, Gloria Martínez, finalmente abrió su taller en la casa de Florentino, en Santa Ana. Ella habría de ser la primera persona a la que Tiberio le vendería un retablo. Llegado el año de 1997, nuestro artista recibió el premio local que reconoce el talento y arte de estos jóvenes (Nuevos Valores en Artesanía de Retablos). Esto lo ayudó a conseguir cierto prestigio y por supuesto más y mejores clientes en el difícil mercado huamanguino⁶. Hace pocos años que Tiberio dejó la casa de Santa Ana para regresar a Alcamenca. En la comunidad ha formado un nuevo taller donde sigue con su producción de retablos.

En el caso de Alcides Quispe y Ana Chipana, conseguir abrir su taller fue en un proceso largo y difícil (figura 8). Primero, y con el objetivo de ahorrar dinero, ellos empezaron a recoger retazos de tela para las fábricas de ropa administradas por unos paisanos de Alcamenca en Lima. Llegado un momento, Alcides casi desiste de la idea de abrir su propio taller de retablos. Poco a poco, y con la ayuda de su primo Claudio Jiménez, Alcides y Ana obtuvieron pedidos de algunos intermediarios. Él aprendió el arte de su primo Nicario Jiménez, pero los aspectos concernientes al marketing los aprendió de su otro primo, Claudio Jiménez. Después, como parte del grado de su aprendizaje, Ana fue la primera aprendiz de Alcides. Él admite tener más habilidad para pintar que para hacer figuras. Ella, en cambio, aprendió muy rápido, y consiguió que una de sus piezas recibiera el premio del Banco de Crédito en 1997. Y ahora ella dirige el taller familiar con su esposo Alcides; aunque es él quien negocia los pedidos con los intermediarios.

⁶ La participación de las mujeres en el taller es muy importante. Adela Huamacto aprendió el arte de hacer retablos de su esposo, Tiberio Quispe. Y mientras Tiberio trabaja en el taller familiar, ella se encarga del pequeño puesto que alquilan en la feria local de artesanías en Huamanga. La feria fue construida en el local del antiguo penal, y fue inaugurada por el presidente Alberto Fujimori, el 8 de junio de 2000, para promover el turismo hacia la capital departamental.



Figura 8: Ana Chipana y su esposo Alcides Quispe trabajan en su taller en Campoy, Lima. Fotografía tomada en octubre de 2001.

Claudio Jiménez y Vicenta Flores dividieron el taller familiar. En uno de los espacios, que es dirigido por Claudio, se moldean las figuras, principalmente, además de realizarse la producción de las cajas de madera; en el otro espacio, el dirigido por Vicenta, es donde se dedican los esfuerzos al pintado y a los toques finales que han de llevar las piezas.

Así, en estos talleres las esposas colaboran con la producción de los retablos y contribuyen al incremento del ingreso familiar. Pero, como los talleres se encuentran en el hogar, casi no existe la separación entre los espacios públicos y privados. La esposa puede estar trabajando y los niños aparecer en el lugar para jugar o pedir ayuda en las tareas. La presencia de los niños en estos talleres es muy frecuente. Así aprenden las artes del negocio familiar, es decir, cómo hacer los retablos y cómo o dónde ofrecerlos. Luz —la hija mayor de Claudio Jiménez y Vicenta Flores— ayuda a sus padres respondiendo a los *faxes* y comisiones. Ella acompaña a su madre a entregar los pedidos. A la edad de 15 años, ella se hizo cargo del taller y de la familia cuando sus padres viajaron a la feria internacional de artesanías, en Guadalajara (México) durante el año 2002. Sin embargo, esta no fue la primera vez.

Al interior del taller las tareas son compartidas por varones y mujeres. Aunque el número de varones supera al de las mujeres, estas forman una parte indispensable

de las actividades productivas. Las mujeres que trabajan en el taller son principalmente las esposas o las familiares cercanas; por ejemplo, Eleudora Jiménez recuerda haber trabajado desde pequeña con sus hermanos en el taller de su padre en Huamanga.

Las tareas en el taller se organizan de acuerdo a la habilidad que tienen las personas para trabajar con sus manos: Eleudora, por su pericia y conocimiento, no era eximida de trabajar en el taller. Ella cuenta que estaba encargada de hacer las flores para los adornos de los retablos de la Semana Santa. También nos dice, con picardía, que copiaba los retablos que hacían sus hermanos, luego los vendía y conseguía el dinero suficiente para comprarse ropa. De alguna manera el caso de Eleudora nos deja la impresión que todos, varones y mujeres, contribuían con el negocio familiar. Cuando Eleudora conoció a Fidel Palomino, su esposo, el trabajo en el taller fue parte importante del enamoramiento. Fidel la visitaba en el taller de su familia en Ayacucho; al hacerlo, su futura familia política le pedía ayuda en algunas tareas como eran la confección de las mazorcas de maíz. Ahora Eleudora y Fidel tienen una casa en Canto Grande (Lima) y rentan otra para el taller que comparten con Mabilón y Gladys.

Rosaldo, Narayan y Lavie (1993) argumentan que la creatividad podría ser comparada con el proceso ritual, semejante al estudio hecho por Víctor Turner (1993). La creatividad transforma los sentidos y crea una fuerza (*communitas*), que puede asemejarse y percibirse a lo que acontece al interior de los talleres, en el trabajo creativo, en las conversaciones diarias, en los debates políticos. El tiempo fluye al interior de los talleres, avanza hasta la creación de un nuevo producto, que luego será discutido, criticado o aprobado por los dueños de estos espacios (talleres). Pero, como en cualquier evento ritual donde hay una negociación de identidades étnicas, culturales y sociales, este *communitas* tiende a establecer una relación jerárquica. El asistente que tiene más tiempo de trabajo en el taller posee mayor conocimiento, y por lo mismo, gana un mejor salario. Un nuevo asistente, usualmente, recibe propinas semanales.

División del trabajo

Ahí hasta cierta edad pero después cada uno se independiza. Todos los hermanos siempre nos caracterizamos por algo. [A] Claudio siempre le ha gustado la violencia. A mi hermano Nicario desde pequeño... Mi mamá me contaba que mi papá hacía las quenás en tiempo de carnaval y el que vendía era Nicario. Desde pequeño era así, además como hermano mayor tenía que ayudar como éramos muchos hermanos él trataba de ayudar. Se ve en las manos. El que produce más ya se va quedando en el taller. El que produce menos ya a vender. Eso era. Mi papá escogía eso. En el taller también se ve. Igual es con los chicos que nos ayudan. El que le gusta pintar que pinte y así pues. Nos distribuimos igual que en la casa.

Los pequeños así como jugando empezaban a barnizar, a pintar, cosas fáciles. Todos aprendimos así. Mabilón Jiménez (Canto Grande, 23 de febrero de 2002).

Eleudora Jiménez recuerda que, desde muy chicos, ellos empezaron a trabajar en el taller de su padre. El aprendizaje fue descrito por Eleudora: «como jugando, íbamos allí y hacíamos algo y luego usábamos la figura para jugar. Éramos niños».

El trabajo en el taller de don Florentino en Huamanga durante los años setenta era realizado durante cinco días a la semana. Actualmente, esta labor se extiende hasta la mañana de los sábados, porque «la mano necesita trabajar todos los días», diría Mabilón Jiménez. Esta idea compartida por su hermano Claudio, para quien la persistencia es un aspecto importante del éxito de los retablistas. «Es una habilidad que se lleva en la mano», dice Fidel Palomino, «esa habilidad se lleva en las manos. Lo que me falta es imaginación. Yo puedo copiarme pero me falta imaginación. Eso necesita práctica diaria». Así, la mano, cuya destreza se fomenta a cada momento, se halla al parecer atada a la imaginación y esta juntura inestimable forja la creación. Pero la creatividad también se alimenta por el constante tránsito de las imágenes que los retablistas encuentran en la televisión, los periódicos y libros.

Las responsabilidades al interior de los talleres están organizadas de acuerdo a la habilidad de la persona para moldear las figuras, dar los toques finales y el tiempo que esta lleva trabajando en el taller. Pero también se fijan por el tipo de trabajo que se necesita en un momento particular. Cuando tienen un pedido grande y la fecha límite se acerca, o cuando el artista principal está por viajar a una feria internacional, todos ayudan en lo que se necesita para terminar. No hay jerarquías, no hay excepciones. Por ejemplo: usualmente en noviembre Claudio Jiménez viaja a la feria internacional de artesanía en Guadalajara (México). Cuando un retablista viaja a una feria necesita mostrar diferentes objetos y no solo retablos. Parte de su estrategia de marketing es captar la vista del posible cliente. Una forma de hacerlo es mostrar los diferentes trabajos en el mismo puesto de venta. Así como las cajas de los retablos son habitadas por muchas figuras y escenas, el *stand* no tiene un solo espacio vacío. Claudio tiene proveedores de piezas de alabastro, esculturas de nacimientos y textiles ayacuchanos. En 2001 Claudio llevó a la feria los retablos hechos en las cajas de fósforo con aquellas costumbres y danzas de calaveras que podrían ser de interés en México, lugar donde existe una importante celebración para el Día de los Muertos (el 1 de noviembre) (figura 9). Para esa feria Claudio introdujo dos nuevos retablos: los nacimientos hechos en mates burilados y los retablos que recrean la vida como la obra de Frida Kahlo (ver figura 10)⁷.

⁷ Acerca de mates burilados o calabazas ver Ruth McDonald Boyer en Graburn (1976).



Figura 9: Danza de esqueletos de Claudio Jiménez. Fotografía tomada en el taller del artista en Zárate, Lima, en octubre de 2001.



Figura 10: Frida Kahlo de Claudio Jiménez. Fotografía tomada en el taller del artista en octubre de 2001.

Claudio trabajó solo para la producción de los nuevos retablos en los mates burilados, pero contó con la ayuda de su esposa Vicenta al momento de hacer los retablos de Frida Kahlo. Conjuntamente sus asistentes trabajaron para terminar tanto los pequeños retablos costumbristas como aquellas pequeñas máscaras que fueron vendidas por separado como adornos.

Las responsabilidades al interior del taller van de la mano con la especialización. En el epígrafe Mabilón señala que hay dos aspectos que deben resaltarse al respecto de la especialización que los artistas consiguen en los talleres de retablos. Primero, algunos artistas se convierten en especialistas en ciertos temas. Mabilón menciona el interés de su hermano Claudio por representar retablos de comentario social. Alcides, por ejemplo, es un experto en hacer pequeños retablos donde hay mujeres seducidas por figuras diabólicas. Las imágenes de las mujeres se inspiran en los calendarios que el fotógrafo Alberto Vargas realizó en la ciudad de Nueva York durante los años 1940. Tiberio Quispe hace retablos sobre temas del medioambiente (llamados retablos ecológicos) y, recientemente, ha introducido en el mercado los retablos utilitarios. Se trata de piezas que tienen un uso práctico (vease el capítulo 7). Alberto Ayala es un especialista en miniaturas; trabaja principalmente los retablos con temas costumbristas en cajas de fósforos. Ha logrado recrear la última cena en una de estas cajas. La conversión de su hermano al pentecostalismo influye en el nuevo interés que muestra por los temas religiosos.

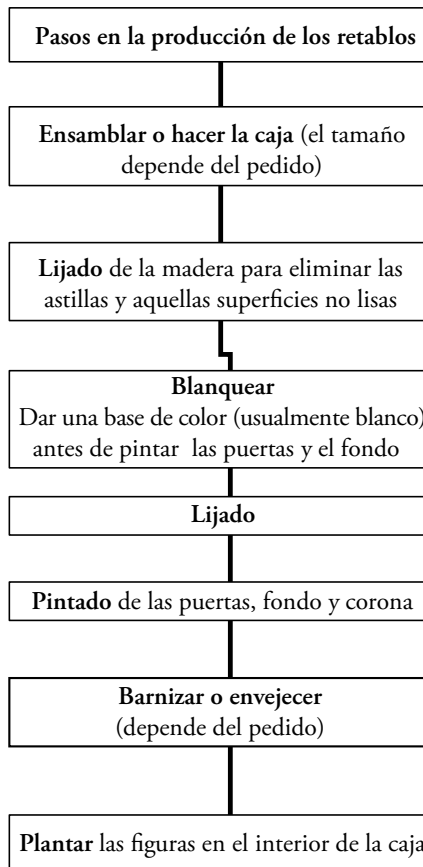
Segundo, Mabilón nos habla también de una especialización en las tareas que se realizan en el taller —los pasos que se siguen en la elaboración de los retablos y de las figuras (véase los cuadros 1 y 2)—, las cuales se relacionan con una suerte de jerarquía existente entre los trabajadores del taller. Los pasos finales en el proceso de construcción de los retablos, muestran la mano de los artistas —su habilidad para crear y expresar una serie de emociones—. Entre estos, el sombreado (o dar los detalles finales a las figuras) es lo que da expresión y movimiento a la escena representada. Uno puede llegar a distinguir al artista que hizo las piezas por los trazos finales que acompañan a la obra, es decir, la expresión que tienen los ojos de las figuras o cuán finos y delicados se presentan los cabellos, la expresión facial y los trajes de las figuras.

Los asistentes más antiguos del taller ya han desarrollado la habilidad para dar los toques finales o «sombreado» a las piezas. Por eso, ellos son los mejor pagados y están considerados por encima de los otros asistentes. En algunos casos, con el tiempo y la destreza adquirida, estos asistentes se convierten en principales. Este fue el caso de Tiberio Quispe en el taller de Florentino Jiménez en Ayacucho.

Él era el encargado de supervisar el trabajo de los otros trabajadores del taller. Sin embargo, él no firmaba sus obras; como aprendiz del taller puede crear nuevos temas o experimentar con nuevas técnicas, pero sus piezas aparecerán como parte de la obra del dueño del taller.

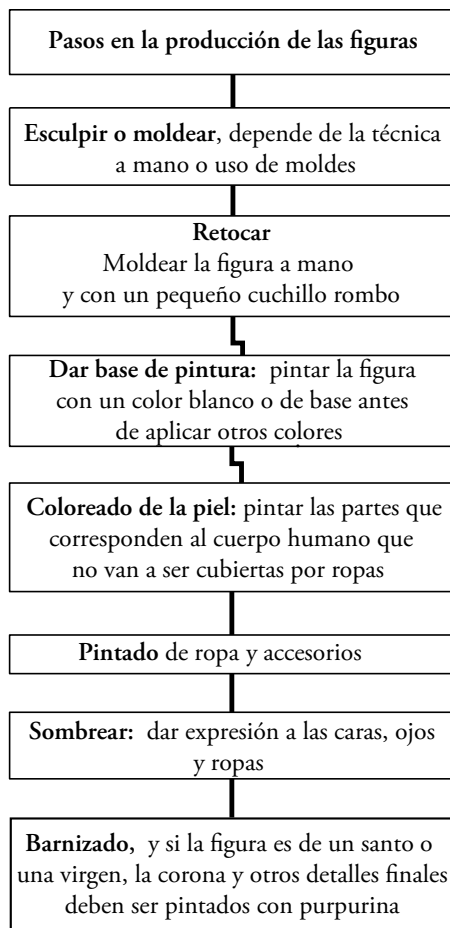
Así, el asistente que hace el sombreado es seguido en importancia por los que pintan las figuras. Usualmente, quien logre «sombrear» la figura es también el que modela la pasta; es decir, quien crea las figuras. Los nuevos asistentes en el taller reciben encargos menores, pero no menos importantes como el lijado de la caja o disponerse a pintar con la base de pintura a las figuras y cajas de madera.

Cuadro 1
Fases en la producción de los retablos



Información obtenida en el taller de Alcides Quispe y Ana Chipana, Campoy, del 23 al 27 de octubre de 2001.

Cuadro 2
Pasos en la producción de las figuras de los retablos



Cómo se hacen los retablos

La caja

Los temas y las técnicas, especialmente el uso de los materiales y colores, han sufrido un largo proceso de transformación desde la década de 1940. En las áreas rurales la caja era hecha de mague, una planta local maleable que cuando se seca es resistente, y madera. El maguey ya no es usado en los retablos. Ahora el uso de las maderas depende del pedido de los clientes, así como del tipo que se encuentre disponible y del dinero que se dispone para invertir. Por ejemplo, son pocos los retablistas que usan el cedro, porque es costoso y no siempre es posible

comprarlo en grandes cantidades. En su mayoría, los retablistas usan tornillo, una madera dura, más económica y resistente a las polillas, y triplays, delgadas capas de madera que usualmente son baratas y maleables.

La caja recibe un tratamiento por separado de las figuras (ver tabla 1). Una vez ensamblada, el artista procede a darle una base de pintura; luego procede a quitar las asperezas de la madera. Después de este lijado se le da otra capa de base, esto antes de que se aplique la pintura final. El lijado y la pintura de base mantienen el brillo de la caja. La acción de colocar las piezas en el interior de la caja se conoce como «plantar». Generalmente, las piezas son colocadas en una caja que ya está decorada con las flores que distinguen a los retablos. Sin embargo, luego que las figuras son «plantadas», el artista procederá a darle los toques finales tanto a estas como a la caja en sí. Este proceso dependerá muchas veces de los gustos del cliente. Si el cliente pide un retablo nuevo, el artista barnizará la pieza para darle brillo. Por el contrario, si el comprador pide un retablo de estilo antiguo (llamado envejecido, antiguo, viejo), entonces el artista dará un tratamiento con cera para opacar los colores de la caja y de las figuras.

Algunos artistas preparan sus cajas en el taller. Cuentan con un espacio separado, al interior del mismo, destinado para el trabajo de carpintería. Si el intermediario o mayorista hace un pedido grande, el retablista usualmente tendrá que contratar a un carpintero para conseguir tener las cajas del tamaño requerido. Hoy en día, además de los retablos en cajas de madera, los retablistas están experimentando con otros elementos. Siguiendo esta tendencia, algunos retablistas están «plantando» las figuras en troncos de árboles, en mates burilados, en bases para crear marcos o dar la impresión de cuadros. También están experimentando con distintos tipos de madera.

Es importante mencionar que algunos artistas no solo pintan flores en las puertas de la caja, sino que han comenzado a tallar figuras que luego son colocadas como decoraciones en las puertas. En tal sentido, es común encontrar retablos cuyas flores fueron hechas de la misma mezcla que las figuras o elementos que aparecen incrustados en el retablo —verbigracia: aquel retablo que exhibe balas simbolizando el periodo de conflicto armado interno y que fue motivo de la portada de un libro—. De esta forma el artista dota de textura a la caja. Estas piezas son conocidas como «retablos tallados».

En la misma línea, los hermanos Mabilón y Eleudora Jiménez están creando retablos que abandonan la tridimensionalidad de la caja por la figura y concepto del cuadro. Mabilón señala al respecto: «Ahora estamos sacando los cajones sin tapa,

sin corona, claro que un poco pierde el retablo. Sin puerta, sin tapa, sin corona. Son como cuadros pero con profundidad. No se ha visto. Solamente el cajón como cuadro. Estamos experimentando con esos, pero todavía no los hemos sacado a la venta» (Canto Grande, 23 de febrero de 2002).

El tamaño de la caja también importa, ya que ello aumenta su precio. Los retablistas tienen un sistema de tamaños por números que los ayuda a calcular incluso cuántas figuras pueden llegar a caber; lo que los ayuda al momento preparar sus presupuestos. El tamaño de la caja, el número de figuras y el tiempo necesario para hacer estos objetos determinarán el precio final de la pieza. Pero el precio también depende de cuán «solicitada» y determinada fue la pieza por un cliente o si forma parte de un gran pedido. En cambio, si el pedido exige el desarrollo de un tema nuevo, el artista tiene la ventaja de poder negociar un mejor precio, ya que crear la obra requerirá una inversión en tiempo de trabajo e investigación del tema nuevo.

Las figuras

En los tiempos de López Antay, así como en los inicios de Florentino Jiménez, muchas veces las piezas se hacían moldeando una masa a base de papas sancochadas; en otras, las figuras se hacían tallando alabastro o piedra de Huamanga (Arguedas, 1958; Macera, 1981, 1982; Mendizábal, 1963-64; Razzetto, 1982; Sebastianis, 2002; también véase el catálogo ICPNA, *et al.*, 2003). Don Julio Urbano ha realizado sus retablos tomando como motivo los talleres, pero especialmente aquellos talleres antiguos. En sus trabajos, un retablista efectúa tres actividades: en el lado izquierdo, el personaje se sienta en una mesa y prensa las papas sancochadas, necesarias para preparar la masa, en un batán; en la escena central, el retablista modela las figuras; al lado derecho, finalmente, las coloca en el interior de la caja del retablo (ver figura 11). Este proceso aún hoy en día continúa realizándose de la misma manera, aunque el uso de la masa de papa ha sido suprimido y del alabastro se ha reservado exclusivamente para Ayacucho⁸. En efecto, progresivamente la masa de papas ha sido reemplazada por una base hecha de yeso, tiza o harina y cola (Solari, Jiménez & Villegas, 1986). Al parecer, esto respondería al intenso proceso migratorio que iniciaron los artistas a partir de los años 1970. Así también, Florentino Jiménez ha venido experimentado con acrílicos para hacer las partes frágiles del cuerpo humano (como las cabezas y las manos); esto, especialmente, cuando se trata de piezas frágiles que deben ser exportadas o llevadas a ferias y exhibiciones en el extranjero.

⁸ En Ayacucho existe la tradición del taller tierra de alabastro (conocida localmente como piedra de Huamanga). Las iglesias y figuras de Cristo crucificado son representativas de esta forma de arte.



Figura 11: Retablo que ilustra el taller de retablista. Elaborado por Julio Urbano. Fotografiado en su taller de Huamanga en febrero de 2004.

La pasta es fácil de trabajar cuando aún está fresca y fría. El artista solo necesita usar sus dedos, algunas veces un pequeño palillo para darle la forma (postura) que desea para la figura. Lo mismo se aplica si el retablista usa un molde, ya que una vez que este es removido, el artista necesita todavía darle pequeños detalles a la pieza con la ayuda de un palillo. Pero cuando la pasta se seca, se ha de utilizar un cuchillo afilado para forjar y definir la masa. Luego, la reparación de la figura, además del trabajo por separado de cada parte para conseguir pegarlas al tronco, son las tareas que le esperan al artista. Inmediatamente se da la primera mano de base (pintura) a la figura antes de poner el color.

Odón Jiménez ha sido descrito por sus hermanos como el más rápido para hacer y vender sus retablos. Mabilón y Eleudora dicen que en el taller de su padre, en Ayacucho, Odón siempre quería terminar primero para luego jugar en los partidos de fútbol que todas las tardes se organizaban en el barrio. Y en su apuro por mejorar la calidad y simplificar el proceso, Odón cambió el sistema de la pintura de base. Durante los primeros años de la década de 1970, los retablistas utilizaban dos capas de base: una con tiza blanca y otra con cola. Esta era la práctica común hasta que un día Odón les dijo a sus hermanos que mezclaran la tiza con la cola para dar solo una capa de base a las figuras y a la caja. Nuestro artista había establecido una nueva técnica que hasta ahora se utiliza.

Luego de aplicarse la base, las figuras y las cajas se dejan secar. De ahí se deberá proceder al lijado para eliminar las porosidades y dejar la superficie adecuada para el pintado. Con un pequeño cuchillo se remueven los grumos o el exceso de la pintura de base sobre alguna parte de la caja o de la figura. El lijado, sin duda, es un proceso tedioso; y si la superficie no presenta una tersura adecuada y limpia, se tendrá que dar una nueva capa de base a las piezas. Esta es la única manera de conservarse y perpetuarse el color que baña la superficie de trabajo (ver cuadro 2).

Los retablistas oscilan, al momento de pintar, entre el uso de la anilina (tinte químicos de anilina) y los pigmentos naturales. En el mercado de Ayacucho todavía hay dos o tres puestos que venden tintes de añil. El añil negro y la cochinilla roja son muy solicitados por los retablistas. El primero, cuyo uso está reservado para aquellos toques finales —especialmente para dar expresión a los ojos, delinear la textura y movimiento de la figura—, se usa con un fino y pequeño pincel. La purpurina dorada combinada con un poco de agua brinda el color dorado necesario para pintar las coronas, los trajes de los santos y de las vírgenes, además de iluminar el interior del retablo.

En Ayacucho, la cochinilla se utiliza para dar los tonos de rojo a los textiles, también en la cerámica y en los retablos. En el caso de los retablos sanmarcos, el rojo simboliza la sangre de los animales marcados durante el ritual de la herranza. La cochinilla, con su iluminado y elocuente brillo rojo, brinda una textura y sensación que es muy característica de los retablos.

Actualmente, los retablistas pintan las figuras y las cajas con témperas. Es un producto barato y fácil de conseguir en las ciudades; esto contrario a la dificultad que significa conseguir las anilinas en Lima. Don Florentino Jiménez, por ejemplo, iba a La Parada, en el distrito de La Victoria, por anilinas y hojas de coca. Pero como La Parada es, además de un gran terminal y mercado, un espacio peligroso donde la delincuencia campea día y noche, algunas veces don Florentino retornaba a casa sin dinero y sin el añil.

Algunos retablistas desearían utilizar acrílicos al momento de pintar sus figuras y cajas. Sin embargo, manifiestan tener dos problemas con ello: el acrílico permite tener solo un pequeño margen de error, puesto que su secado es más rápido que el de las témperas; aparte de ser costoso, por lo cual no puede ser comprado en grandes cantidades.

Una vez que ya están pintadas, las figuras se colocan en el interior de la caja. Siguiendo cierto orden, sin nada de azar, estas siempre consiguen un espacio que en armonía y juntura dan forma a una historia; construyen una escena como puede ser una danza, una costumbre, un evento vivido y evocado por medio de las acciones que desarrollan las siluetas. Como fue explicado en el primer capítulo, una vez que los santos dejaron de tener un papel en el ritual de la herranza, las figuras y el pintado son usados para crear una narrativa en el retablo, lo que lo erige y presenta como un vehículo para la comunicación de historias y de las memorias.

En *La distinción*, Pierre Bourdieu (1984) trata de responder la pregunta que Kant se hiciera y plasmara en su *Crítica del juicio*. Allí busca analizar la relación entre el goce estético y las distinciones de clase, así como también los llamados principios de clasificación social. Bourdieu enfatiza el aspecto social de los juicios muy por encima de las preferencias en la producción artística. El coleccionista, el cliente o el intelectual escogerán o desearán una pieza de arte debido a su valor social, llamado también simbólico. En nuestro caso, muchos anhelarán tener un retablo sanmarcos auténtico. En correspondencia con esto, los retablistas han retornado al uso de tintes naturales. Aquí el cambio en la técnica obedece más a un interés del cliente. Estos retablos «retro» son puentes que nos ayudarán a entender de qué manera la producción de estos se da y cómo la pieza es percibida como una mercancía.

Retablos en la era orgánica

En procura del color, los retablistas usan las témperas o los pigmentos naturales. Los cambios en las técnicas, especialmente en el pintado, reflejan también un cambio en la estética. Tiberio Quispe hace «retablos ecológicos» tras un pedido de un amigo belga que visitó su taller en Huamanga a finales de 1990 (ver figura 10). A este amigo no le gustaron los retablos con temas religiosos, tan comunes en Ayacucho. Él le pidió a Tiberio un retablo con imágenes de aves, animales silvestres y que muestre en su interior una imagen bucólica. Es por ello que Tiberio los denominó de esta manera. Para dar mayor veracidad a la representación de estos temas, Tiberio incluyó el uso de tintes naturales y de colores obtenidos al momento de combinar hierbas y tierras de colores. Para hacer la caja, el artista eligió la madera de cedro por su textura más suave y una superficie que combina perfectamente con el opaco natural de los tintes naturales. Los retablos ecológicos fueron un éxito. Los temas que Tiberio elabora bajo este estilo son naturalistas, como el



Figura 12: Retablo ecológico de Tiberio Quispe. Propiedad de Anita Cook, fotografía tomada en Silver Spring, Maryland, Estados Unidos en el 2003.

de las cuatro estaciones (que las fabrica por separado). Algunos de estos retablos los vendió a intelectuales norteamericanos que trabajaban en una excavación arqueológica cerca de Ayacucho.

Lo interesante del caso es que los retablos retro aparecen casi simultáneamente en Ayacucho junto con los retablos ecológicos de Tiberio; y en Lima con los retablos rústicos de Mabilón y Eleudora Jiménez (figura 11) y los «envejecidos» realizados por Claudio Jiménez y Vicenta Flores. La tendencia actual es usar las maderas, los pigmentos naturales y retratar imágenes del campo. Acerca de los retablos rústicos, Mabilón Jiménez dice:

Eso ha sido hace cuatro o cinco años. Eso ha sido como un juego. La cosa es así es que los retablos normales ya se habían saturado [el mercado]. Ese es común y ya no se vendía. Entonces, el intermediario nos pedía temas nuevos, formas nuevas. En eso con mi hermano Neil, el menor, mi papá tiene sus retablos antiguos, sus sanmarcos, sanlucas, entonces, pensamos por que un poco no asemejamos todo esto... entonces agarramos un pedazo grande de madera a chancarlo y ver cómo nos sale, inclusive lo quemamos un poco y lo blanqueamos. Probamos seis cajones pero no de la misma medida, de pequeño a grande... Dentro de tres meses llega [el intermediario] y nos dice, “hazme esto de seis, seis, seis”. Así empezó. Después de eso ya cambió, cambió y empezó a impactar. Ya en diferentes modelos, en largos. (Canto Grande, 23 de febrero de 2002).

Si un estilo o género de trabajo no se está vendiendo, entonces surge la necesidad de desarrollar algo diferente; de combinar viejos materiales con nuevos estilos y dar a luz una pieza, que por su novedad, encandile al cliente. En los retablos rústicos la madera (principalmente el tornillo) recibe un tratamiento especial para envejecerla. Las puertas ya no son decoradas con flores y bordes rojos, sino con imágenes del sol y la luna, además de algunas plantas de maíz. Esto le da un aspecto *new age* al diseño. Los colores son opacos debido a la combinación de tierras naturales. Eleudora Jiménez se ha convertido en una especialista en crear colores y admite que en algunos casos llega a vender sus combinaciones de «colores naturales» (o mezcla) a otros retablistas. Obviamente les vende las mezclas, más no las recetas de cómo hacerlo. Con los retablos rústicos, los hermanos Eleudora y Mabilón Jiménez han realizado temas como la danza de los cóndores, los danzantes de tijeras, puestos de fruta y flores, nacimientos, carnavales y panaderías.

Para hacer los retablos envejecidos o de estilo antiguo, Claudio Jiménez y Vicenta Flores usan cera para opacar los colores. Esto hace que las figuras, así como la caja, adopten una característica antigua, pero sobre todo sugiere que el retablo ha sido usado en algún ritual. La cera en efecto da la sensación de que el retablo contiene polvo, símbolo inequívoco del paso del tiempo. Este caso podría ser comparado al de las máscaras africanas estudiado por Steiner (1999) en Costa de Marfil. En todo caso, se trata de satisfacer una imagen pre-establecida de cómo un objeto es usado. Como explica Steiner, «para turistas ansiosos de comprar “algo real” las marcas [de las mascararas] proven la evidencia que ellos buscan encontrar [en la pieza]». (1999: 98). El autor argumenta que la autenticidad, en el caso de las máscaras africanas, resulta de una intersección de los diferentes principios de producción en masa y serialización. Por un lado, las máscaras tienen que encajar en el molde, por ello la apreciación reside en la redundancia de las piezas antes que en la originalidad o exclusividad de la máscara. Por otro lado, las máscaras son réplicas bien hechas y orientadas hacia una audiencia que busca algo usado, antiguo, diferente de lo que podría ser encontrado en las ferias locales de artesanía. En el caso de los retablos envejecidos se busca dar la imagen de lo usado y viejo, lo que relaciona la pieza con un antiguo patrón de hacer retablos, uno que puede ser trazado hasta los tiempos de Joaquín López Antay, los primeros trabajos de Florentino Jiménez, de Julio y Jesús Urbano.

Los retablos retro son productos de exportación; piezas destinadas para el ojo extranjero, entrenado y consumidor, que va a galerías, ferias y tiendas étnicas de Santa Fe, Los Ángeles, Denver y Nueva York. Los retablos retro no están

orientados para la audiencia peruana —a menos que el cliente se diriga al taller y lo solicite—.

La paradoja, por supuesto, es que estos objetos no son ni usados ni están hechos para ser usados. Esta pieza está hecha para ser exhibida en la casa de alguien, como parte de una colección de arte étnico, en un museo, o en una exhibición. La búsqueda de originalidad está asociada, en este caso, con los productos que parecen «hechos a mano» y con el uso de pigmentos naturales.

Este tipo de demanda está vinculada a una clientela específica, moderna, viajera, donde las características de la obra (tiempo, elaboración) indicarán la «autenticidad». Y no obstante hay una distancia entre el artista y su trabajo. El artista denota un entendimiento claro de las demandas del mercado y puede responder a estas; un indicio evidente del potencial de los retablos como mercancías y su circulación en el espacio discursivo de la esfera pública. Por ejemplo, un amigo de Tiberio es dueño de uno de los más importantes hoteles en Ayacucho. Y es aquí dónde Tiberio exhibe su obra.

CAPÍTULO 4

La vida social de los retablos

Este capítulo se centra en la vida social de los retablos: analiza el potencial que tiene la caja como mercancía; su comercialización (circulación) en el efímero e intenso mundo de las complejas interacciones sociales y culturales, además de las transacciones que se llevan a cabo en el mercado. Para tales efectos parto de las siguientes preguntas: ¿cuáles son las características que cobran los retablos en la vida social?, y ¿a partir de qué razones y cómo son negociados los precios y temas entre los intermediarios, los mayoristas, los consumidores y los retablistas?

Mientras que la vida social de los retablistas implica a sus diversos itinerarios («dislocaciones»), el prestigio y lugar que ocupan en la escala social; la vida social de los retablos, en cambio, se caracteriza por el potencial valor que la pieza consigue al asumir la forma de una mercancía, un suceso capaz de generar y sostener la agencia de la obra. Appadurai sugiere distinguir «la vida social de las cosas de su biografía cultural» (1986: 34). Para este autor, *la vida social de las cosas* significa entender la manera cómo se constituyen estos objetos, durante un lapso de tiempo, en mercancías; por otro lado, *la biografía cultural de las cosas* implica el cambio, el trocarse durante cierto tiempo, del significado conseguido por la mercancía. Este último aspecto se relaciona con el análisis que Kopytoff (en Appadurai, 1986) hace de las mercancías culturales a propósito de la manera cómo los objetos fluyen y se mueven de mano en mano, llegan a cambiar de contextos y usos, acumulando así una serie de historias y variadas biografías cuyo número responde a la múltiple y diversa condición de la historia social.

Si seguimos indagando acerca de la vida social de los retablos, no podemos ignorar, aparte de la diversidad de historias que participan en su gestación, el papel que asume el consumo, tan presente y necesario para el funcionamiento del sistema comercial que involucra a las piezas de arte. Y, no obstante el carácter económico del consumo, es necesario enfatizar la raigambre social que domina a esta práctica, pues incluye a diferentes actores, distintos tipos de eventos y cultura material (Appadurai, 1986). «La vida social» de los retablos, necesariamente, tiene que incluir a estos dos acercamientos llamados «la historia social de las cosas» y su «biografía cultural», para entender la complejidad del proceso de consumo.

Por la naturaleza social que presenta el proceso de consumo de los retablos, asumo su análisis desde una perspectiva dialógica. Estudios como los de Appadurai (1986), Bourdieu (1984), y para el caso de América Latina, García Canclini (2001a), indican que el consumo no es un proceso unilineal que necesariamente conlleva a una relación de dominación-subordinación, ya que estas relaciones no están estáticas o definidas por completo. De hecho, el consumo involucra la *performance* de diferentes series de relaciones —por ejemplo, los procesos de selección, intercambio, transacción, competencia— que hablan de los procesos de negociación que se llevan a cabo como diálogos entre diferentes acciones sociales. Este acercamiento es más relacional, lo que permite enfatizar el estudio de los retablos y retablistas como participantes activos en sus diferentes relaciones¹. Estudiando el consumo como un proceso dialógico, intento sacar a la luz otras posibilidades de análisis que el mismo fenómeno acarrea —por ejemplo, cómo se generan los cambios estéticos; de qué manera se produce un orden en el acceso, diferente o desigual, a ciertos productos; y cómo la reivindicación de ciudadanía son construidos en estas circunstancias—.

Néstor García Canclini escribe que «cuando se reconoce el consumir, también se piensa, elige y reelabora el sentido social. Por ello hay que analizar cómo interviene esta área de apropiación de los bienes y signos en formas más activas de participación que las que habitualmente se ubican bajo el rótulo de consumo» (1997: 27). García Canclini sugiere, además, que el consumo «sustenta, nutre y hasta cierto punto constituye un nuevo modo de ser ciudadanos» en los países de Latinoamérica que atraviesan por una crisis de la nación (1997: 27).

Categorías culturales como las de autenticidad, continuidad o lo tradicional —en su forma social, cultural o histórica—, parecen haberse quedado sin contenido.

¹ El concepto de lo relacional o lo dialógico viene de Bakhtin (ver 1998[1981]) y es usado por García Canclini (2001a) en su acercamiento al estudio del consumo como práctica social.

Una vez que los santos de las cajas sanmarcos fueron remplazados por las piezas hechas a mano, los retablos adquieren cualidad narrativa. Los grupos sociales necesitan redefinir y dotar de contenido a estas categorías, y lo hacen de maneras distintas, cambiando su significado en cortos períodos de tiempo. Steiner (1994) ha mostrado, para el caso africano (Costa de Marfil), de qué manera estas categorías son continuamente redefinidas por los diferentes participantes en el mundo del mercado del arte. En el Perú, por ejemplo, los turistas nacionales y extranjeros consideran a los retablos de nacimiento como manifestaciones «genuinas» del arte popular, cuando posiblemente fueron creados en la década de 1940 después del encuentro entre Joaquín López Antay y Alicia Bustamante. Desde sus inicios los retablos de nacimiento han tenido importancia en los libros acerca del arte popular y todavía es un tema representado en los retablos costumbristas. El problema, como Alcides Quispe y otros retablistas manifiestan, es que este es un tema que ya no vende.

La originalidad se ha convertido en una característica fundamental en los retablos, en parte porque es una fuente importante de ingreso económico, pero también porque su elaboración contribuye y sustenta su reconocimiento como una forma definida de arte peruano. Estos dos aspectos desarrollan un fuerte sentido de competencia entre los retablistas, quienes necesitan experimentar con novedosas y viejas técnicas, estudiar las tendencias del mercado y crear nuevos temas que capturen audiencias más amplias.

En su libro *Andean Entrepreneurs: Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena*, Lynn Meisch se pregunta, «¿qué es lo que está mal cuando se trabajan o producen estilos y objetos que venden?» (2002: 98; la traducción es nuestra). Al igual que los pobladores de Otavalo en Ecuador, presentes en el estudio de Meisch, la habilidad que poseen los retablistas para incorporar las tendencias y demandas del mercado es un aspecto importante de su éxito. Al respecto, son buenos como ejemplos los retablos inspirados en la moda retro; el que los artistas consulten a los clientes si prefieren que se opaquen los colores de la pieza (consiguiendo así un efecto de envejecimiento o antigüedad), o que se reluzca los colores hasta hacerlos brillar (para que el trabajo aparente ser nuevo); también cuando consulta al cliente que solicita trabajos de contenido político e indaga acerca de cuántas personas muertas o el número y tipo de escenas donde se muestren torturas. Sin duda el artista copia y satisface los deseos del cliente en la representación. Tales cambios no necesariamente implican la pérdida de la «autenticidad». Por el contrario, conllevan a la necesaria reformulación de aquellas premisas sociales importantes y que nos identifican en la pertenencia

a un grupo social. Efectivamente, así como las tradiciones son inventadas y recreadas, lo será también nuestro sentido de pertenencia a un grupo social. En el caso del consumo, veremos que también la identidad (cultural) de un grupo social será redefinida.

Encontrando clientela

La audiencia de los retablos ha crecido en los últimos treinta años. Por la década de 1940, Joaquín López Antay tuvo entre sus clientes a intelectuales peruanos —como era el caso del grupo indigenista— y algunos extranjeros. Esta clientela, sin embargo, no fue numerosa.

Progresivamente los intermediarios vieron el arte popular (también llamado artesanía, arte étnico o primitivo) como un negocio adecuado para la inversión. En este sentido una parte de la producción del arte popular se destinó al negocio y al intercambio comercial a pequeña escala. Estos pequeños negocios florecieron gracias al apoyo que les brindaban los programas de los Cuerpos de Paz, como fue el caso de aquel dirigido por Julia Zagar y su esposo Isaac a finales de los años sesenta (también ver Chibnik, 2003: 221-222). Un número de ONG recientemente se han interesado en los retablos y en Ayacucho, específicamente, hay algunas que promueven un acercamiento más práctico a esta forma de arte. Por ejemplo, desde comienzos de 2003 Tiberio Quispe ha trabajado con una ONG local recibiendo entrenamiento para convertir los retablos en objetos prácticos. Con este propósito él ha creado una nueva línea de cartucheras, pisapapeles y porta cepillos inspirada en el estilo de los retablos. Tiberio acertadamente llama a esta nueva línea «de desarrollo» e intuye un buen futuro para ella.

El mercado y el comercio de los retablos en Ayacucho es todavía pequeño en comparación con el mercado limeño: una feria de artesanía dirigida por la municipalidad en la antigua prisión, el museo Joaquín López Antay, un número de hoteles, además de algunas otras pocas tiendas y talleres, son parte del espacio local que se destina para el comercio de estos trabajos

Durante la década de 1970 había pocos intermediarios en el Perú. En Ayacucho, por ejemplo, Nere Añaños y su esposo tenían una tienda que daba apoyo a los artistas locales —ellos les brindaron un espacio para trabajar, y al hacerlo se convirtieron en los pequeños intermediarios de estos—; en otro momento también se encontraban las acciones de la exportadora Huamanqqa, que fue la pionera en el envío y comercialización de las artesanías peruanas. Poco se sabe acerca de las acciones y vicisitudes del negocio, más allá de un número limitado de catálogos

y algunas entrevistas que realizamos a los retablistas, intelectuales y coleccionistas de arte, salvo el hecho de que los visitantes y turistas se detenían en su tienda cerca de la Plaza de Armas de Lima para comprar artesanías de las diferentes regiones del Perú. En la tienda se organizaban también, y de manera temporal, exhibiciones de los trabajos de los artesanos con el fin de ayudarlos a exportar sus piezas a otros países. Alguna vez, durante los años ochenta, Florentino y Nicario Jiménez tuvieron juntos su primera exhibición. Esta experiencia marcó el inicio del éxito de Nicario Jiménez como retablista y empresario emprendedor.

Contrariamente a lo que ocurre hoy en día, los dueños de Huamanqaqa buscaron a la familia Jiménez en Huamanga, a mediados de los años de la década de 1970 —momento cuando el padre y los hijos todavía trabajaban juntos en el taller familiar—. Aquellos vieron a los Jiménez elaborar sus obras a partir de la caña y realizar sus retablos en cajas de fósforos así, se interesaron por hacer negocios con ellos. Pero al mismo tiempo que Huamanqaqa empezó a comisionar retablos de los Jiménez, el intermediario trató también de monopolizar su producción. Ellos le pidieron a los Jiménez que no vendieran sus trabajos a ningún otro intermediario. Empero, estos —especialmente Nicario y don Florentino— no vieron con buenos ojos esta solicitud, puesto que ponía en riesgo su prestigio; decidieron por ello hacer arreglos en sus contratos. Nicario cuenta la historia como sigue:

Toda la producción tenía que ser para él y al precio que no varía, que no varía el precio. Si nosotros estamos trabajando, yo es lo siento, es lo que sé todo [...] Ya no tenía miedo. Yo me enfrenté junto con mi papá con uno de los dueños, el chileno.

- Estos son los precios, estos son los nuevos precios.

- [Él nos dijo] Yo no voy a pagar esto. Llévense.

Yo le dije a mi papá, “Llevemos”. Nicario Jiménez (Naples, 5 de febrero de 2003).

Don Florentino y Nicario se llevaron sus obras. En número no eran muchos retablos, pero sí los suficientes como para negociar nuevos precios. Consecuentes, y sin vacilar en sus demandas, se fueron en búsqueda de Gertrude Solari —la coleccionista de arte alemana—, a quien dejaron sus obras de arte por consignación. Tomó un tiempo antes que Huamanqaqa aceptara los nuevos precios y estableciera otro contrato con esta familia de artistas. Para ese entonces, los Jiménez habían desarrollado retablos de diferentes tamaños cuyo tema era el de los talleres de máscaras, lo que sin duda despertó el interés de la exportadora

Huamánqqa. No obstante esta aceptación, no ha de confundirse con la existencia de un mercado pleno donde fuera posible vender los trabajos, ni mucho menos con un espacio donde se podía conocer un sin número de intermediarios. Y justamente lo que llama la atención es que a pesar de ser Huamánqqa uno de los pocos intermediarios entre el público y los artistas, los hermanos Jiménez asumieron el riesgo de negociar con Solari un nuevo precio y valor para sus trabajos. Sin duda esto respondía a la confianza que los propios artistas tenían de sus obras y al bien ganado prestigio social. Don Florentino, así como Nicario, eran ya conocidos en Ayacucho por su talento y por las innovaciones artísticas que habían realizado; y fue así que tomaron el riesgo de negociar con los intermediarios.

El caso de estos retablistas muestra que la creatividad artística, así como las tendencias que se forjan por esta cualidad, inciden en la participación que las obras tienen en el mercado, consiguiendo mejores contratos y ofertas del mayorista limeño. Por tanto, la posición del artista popular cambia, es otra, como lo es también su habilidad para negociar con los intermediarios y mayoristas.

Nicario Jiménez caracteriza a los años de la década de 1980 como la «época dorada» para la producción de los retablos. Tal apreciación se debe a que durante este periodo el mercado para estos objetos se expandió, la producción se incrementó por cientos y las ventas trascendieron el ámbito nacional, llegando a manos de empresas o intermediarios extranjeros. Las formas que tenían los artistas para obtener un contrato con alguna de estas empresas era a través de su participación en las ferias locales o internacionales; ganar algún premio en los concursos de artesanías y, si era posible, poder organizar exhibiciones individuales.

La feria de la mujer campesina, organizada cada año en el Campo de Marte de Lima, para conmemorar el Día de la Madre, se ha convertido en un acontecimiento de central importancia en la vida de algunos retablistas como Alcides Quispe y Ana Chipana. Alcides fue motivado por su primo Claudio Jiménez y participó en la feria de 1998. Desde ese momento él trabaja con un mayorista transnacional ubicado en los Estados Unidos. Sus pedidos varían entre ornamentos —figuras decorativas hechas con pasta y colgadas— y retablos. Este contrato le provee a la familia de Alcides un ingreso mensual con el que ha podido construir su casa.

Alcides y Ana ya no necesitan participar en esta feria, puesto que está destinada específicamente para los principiantes. Los artistas más reconocidos, en cambio, prefieren las plazas, las ferias regionales e internacionales, como las organizadas

en Santiago de Chile, Bogotá (Colombia) y Córdoba (Argentina). Mabilón Jiménez y Eleudora Jiménez de los Hermanos Jiménez (sus negocios y talleres conjuntos) alternan viajes con sus parejas a las ferias de América del Sur, así como a otras ferias de artesanías en Alemania e Italia.

Participar en las ferias internacionales demanda una gran inversión económica, que concierne al trámite de la visa, los pasajes de avión, el transporte terrestre, el seguro de las obras y los gastos de estadía en la ciudad a donde van los retablistas. Transportar las obras siempre es un asunto delicado, ya que con frecuencia llegan a su destino con algunos daños. El o la retablista pasan los primeros días del viaje en su habitación o en un puesto reparando los retablos dañados durante el viaje. Con esto no solo se repone la obra sino que este mismo tiempo se utiliza para demostrar —como espectáculo— el arte de hacer los retablos a sus posibles clientes. Lo peor que puede pasar es que los mayoristas o intermediarios regresan las obras dañadas para que sean reparadas. Sin embargo, algunos artistas como Claudio Jiménez y sus hermanos, Mabilón y Eleudora, establecen cláusulas claras acerca de este tema antes de firmar un contrato. La palabra escrita provee legitimidad a su demanda; por ejemplo, en sus contratos establecen que las piezas dañadas y el transporte (que incluye el seguro) no son de su responsabilidad. En cambio, aquellos retablistas principiantes o cuyos renombres aún se encuentran forjándose, tienen que reparar las piezas dañadas que se ofrecieron anticipadamente por un contrato, ya que esto es indispensable para que puedan recibir sus correspondientes pagos.

«El consumo es bueno para pensar»

La mayoría de los retablos tratados en este estudio no están a la venta, a menos que el potencial cliente visite directamente el taller del artista. En Ayacucho, los retablistas producen para un mercado local y buscan satisfacer la demanda nacional; en Lima, por el contrario, lo que se produce es vendido fuera del país. Efectivamente, la elaboración de las artesanías es una de las pocas industrias que en el Perú ha incrementado sus exportaciones durante el año 2003, mostrando un crecimiento de 7,5%, lo que significa casi 30 millones de dólares para los negocios locales (Prompex, *Boletín de Artesanías*, 2003)². Irónicamente, la otra industria que ha mostrado crecimiento en el 2003 en el Perú fue la minería. ¿Cómo explicar esto en términos de relaciones locales de producción y consumo?

² Ver: <www.prompex.gob.pe/prompex/Inf_Sectorial/Artesanias>.

Los retablos pasan por diferentes caminos y manos. Existen historias que acompañan a estos procesos de apropiación y selección. García Canclini analiza el consumo como «un lugar que sirve para pensar, donde se organiza gran parte de la racionalidad económica, sociopolítica y psicológica en las sociedades.» (1995: xiv). El gusto conlleva mucho más que un proceso de selección (como, por ejemplo, las preferencias); es una práctica social y como tal está cargada de significados y símbolos que separan a un «nosotros» de «los otros». Tiene la condición ambigua de ser una expresión natural de la vida humana, mientras que al mismo tiempo se presenta como un acto consciente cargado de intencionalidad (Bourdieu, 1984: 99). Por consiguiente, «escoger de acuerdo al gusto de cada uno [o por los deseos de cada uno] es un asunto que consiste en identificar bienes que están objetivamente en armonía con nuestra posición y que van bien juntos [...]» (Bourdieu, 1984: 232; la traducción es nuestra). La selección, no hay duda, denota un proceso de clasificación que puede ser simbólico, económico, social, político o artístico.

Néstor García Canclini sigue el camino de Bourdieu en su análisis del gusto como categoría de distinción social. En ese sentido, sostiene que la globalización ha producido una rara combinación de patrones de consumo. El consumidor real es un ciudadano que habla desde diferentes posiciones y desea productos que vienen de diferentes lugares; por lo tanto construye su identidad de manera más «híbrida, dúctil y multicultural» (García Canclini, 2001: 96). Este autor señala que la ciudadanía:

no tiene que ver solo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse (García Canclini, 1995: 19).

En América Latina la globalización es un proceso que ha reorganizado diferencias e iniquidades que se manifiestan en los variados procesos de fragmentación social y cultural que conlleva la globalización (García Canclini, 1995; 2001). El consumo no es meramente un proceso de creación de una demanda, la de satisfacción de un deseo o una necesidad. Implica diferentes niveles de interacción, relaciones de poder en la producción, decisiones estéticas, un proceso desigual de selección y adquisición de piezas. Nosotros podemos considerar el consumo como un catalizador para las relaciones que entre los diversos actores sociales se gestan por medio de la negociación (comercial). Las relaciones de poder son recreadas y las identidades son negociadas a través del proceso relacional que la

negociación implica. Esto nos lleva a concentrarnos en el concepto del valor. El valor como una categoría no es intrínseco a las propiedades de los objetos de arte, más bien está relacionado con el proceso de adquisición y colección de las piezas (Steiner & Phillips, 1999: 19). Es decir, el producto es usado para distinguir (simbólicamente) un cliente (o comprador) de otro cliente. Esto necesariamente involucra a un proceso en el que el significado de un objeto cambia cuando se transfiere de un grupo social a otro.

Lo que sigue es una descripción de diferentes procesos de negociación que indican cambios en los patrones de consumo y los distintivos gustos de los grupos. Primero, estudiaré el proceso de negociación que se lleva a cabo entre los intermediarios o mayoristas con el o las artistas. Continuaré luego con una descripción acerca de la forma cómo los precios y las comisiones son negociados por los artistas reconocidos. Finalmente, trataré de dejar claro que la clientela de los retablistas no solo incluye mayoristas, intermediarios o turistas, incluye también a una audiencia más cultivada conformada por intelectuales nacionales y extranjeros, coleccionistas de arte, quienes llevan el arte popular a un discurso académico.

De cómo la posición del retablista influye cuando se negocia con el intermediario

En octubre de 2001, un mayorista le encargó a Alcides Quispe la producción de un retablo cuyo tema fuera la lucha libre, esto para que pudiera ser introducido en los Estados Unidos. Alcides no sabía realmente cómo hacerlo. El mayorista para ayudarlo le dio fotocopias de combates de lucha libre. Pero, además, Alcides recordó que su hijo Hans Kenny coleccionaba las figuritas de unos luchadores que venían en algunos empaques de galletas. Hablamos acerca de las figuras y cuántas deberían ser incluidas en el retablo. Para esto Alcides también optó por ver las series de televisión donde se presentan estos personajes y quedó impresionado por Dwayne Johnson, «La Roca». Decidió que sus figuras deberían parecerse a este y al «Perro Aguayo» (ver figuras 13 y 14). Trabajó las figuras por separado; luego creó un ring de box al interior del retablo, lugar donde colocó las figuras en posiciones de pelea con un árbitro supervisando la misma. Para completar la escena, Alcides adicionó pósters que mostraban «quién es más macho» y «quién se atreve a golpear primero».



Figura 13: Proceso de construcción de una figura para un retablo de gladiadores o luchadores de cachascán. Taller de Alcides Quispe, Campoy, Lima, fotografía tomada en octubre de 2001.



Figura 14: Gladiadores de Alcides Quispe, fotografía tomada en el taller del artista en Campoy, Lima, octubre de 2001.

En un interesante ensayo publicado en Francia en 1957, Roland Barthes analiza la lucha como un espectáculo con exceso de significados o manifestados exageradamente; entre estos, el autor afirma que en la lucha libre las expresiones de sufrimiento, humillación y justicia son enfatizados (1998: 15-25). Además de la «performatividad» de las expresiones mencionadas, los cuerpos musculosos de los luchadores parecen representaciones idealizadas de la masculinidad y la fuerza —completamente diferentes de Alcides, quien es bajo y delgado—. Sus cuerpos enfatizan el uso de la fuerza, de la resistencia y las peleas indican competencia entre iguales.

La lucha libre no fue un tema imaginado por Alcides. Fue sugerido por el intermediario para lograr una mejor forma de ingreso en la audiencia estadounidense. Así fue entendido por Alcides, quien realizó cinco de estos retablos que los dio al mayorista como muestra. Esto, sin embargo, no significa que Alcides recibiera pago alguno por estas piezas. Él tiene un compromiso verbal con el mayorista que se hará efectivo ni bien las muestras sean vendidas. Hecho esto, se le pedirá al artista proveer de un envío mucho mayor orden que habrá de ser ofrecido. Acerca de esto Alcides dice:

[El exportador] nos ha traído una figura y nos dijo que quiere que le haga este modelo. Entonces una vez que lleva esto y si tiene acogida entonces hace pedido y ahora para qué tiene más acogida. Ya temas costumbristas ya casi nadie hace pedido entonces tengo que hacer nuevo (Alcides Quispe. Campoy, 19 de agosto de 2000).

Lo resaltante de esto es la falta de habilidad de Alcides para sugerir nuevos temas al intermediario. Justamente, al ser un retablista «nuevo», necesita aprender a tratar con los intermediarios y mayoristas. Por ello se limita a hacer lo que el intermediario le pide. Es consciente de su posición. No obstante, el año pasado le pidió al intermediario arreglar una entrevista para él con el dueño del negocio. Él sabe que el precio exigido por sus obras es demasiado bajo, y que es el mayorista el que consigue y hace una buena ganancia de ellas. Para cambiar esta situación, Alcides quiere hacer acuerdos directamente con el dueño del negocio. Sin embargo, para llegar a este punto ha de transcurrir un largo proceso de aprendizaje acerca de cómo hacer negocios.

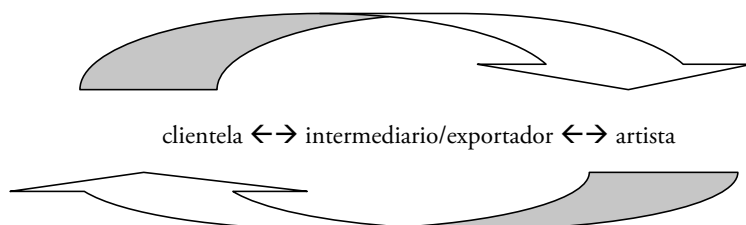
Al hacer negocios directamente con el intermediario, Alcides no puede firmar sus retablos. Su trabajo aparece así como la obra de un artista anónimo que participa en el comercio internacional de artesanías, un mercado desarrollado por el intermediario para el que Alcides trabaja. El tema del anonimato ha sido descrito en

relación con el tema de la autenticidad por Steiner y Phillips (1999). Los autores argumentan que el anonimato le brinda a una obra un aura de exotismo, una característica que es usada por el intermediario para capturar a cierta audiencia. Sin embargo, tal anonimato tiene un límite: en el caso de Alcides existen algunos trabajos que puede firmar y ser el autor; claro que dichas obras no son aquellas hechas en serie o en masa, sino los que son solicitadas directa y específicamente por los clientes. Y por estas el artista puede cobrar un precio mayor.

La negociación con el intermediario se lleva a cabo en un contexto específico. Jules-Rosette (1984) estudia, para el caso de África, las diferentes relaciones en la forma de procesos de comunicación que se establecen entre el cliente —o la clientela— y el artista. En estos procesos el negociante actúa como un intermediario, un medio por el cual dialogan el cliente y el artista (ver cuadro 3). Jules-Rosette afirma que esto es un aspecto importante en el proceso de negociación que se lleva a cabo entre el artista y el intermediario; porque o deja de lado información importante, o hay un exceso de información ofrecida. En el caso de Alcides, esto es potencialmente beneficioso para el intermediario. La voz de Alcides es silenciada; se le relega y su posición social se ve afectada. Pero esto no es óbice para que el artista haga uso de su natural talento e imprima en su obra la huella de su genuina creatividad. Alcides acepta las sugerencias; realiza su trabajo de acuerdo a lo que el cliente desea; mas es él quien vuelca sus ingenios en desarrollar la escena solicitada, en efecto: arregla las figuras, determina la presencia y el número de aquellas que habrán de incluirse en la escena. Lo hace en un claro contrapunto con la consideración del pedido establecido por el intermediario. Así, el artista pulo y mejora sus trabajos con los subsecuentes pedidos: fue con la segunda solicitud de los retablos de lucha libre que Alcides agregó tatuajes y *piercings* a sus figuras y definió unos rostros fieros para ellas.

Cuadro 3

El proceso de comunicación entre la clientela, el intermediario y el artista



Cuando el reconocimiento del artista popular importa

Los retablistas firman sus contratos de trabajo con los intermediarios. El contrato —que no es un acuerdo definido y único—, detalla la cantidad, los temas y estilos de las piezas, el monto final que ha de ser pagado, la forma de pago, además de la fecha de entrega para el artista. Hoy los retablistas reciben pedidos por teléfono, fax, e-mail o a través de sus páginas web.

El problema [dice Claudio] como siempre es que se cumplan los lineamientos del contrato de trabajo. Hay diferentes maneras. Hay empresas que desde el momento que te pagan ya se responsabilizan de todo. Ahora, por ejemplo, hay compañías que no se responsabilizan. Primero tiene que llegar la mercadería allá. Cuando llegó recién te paga. Si de casualidad la mercadería llegó mal por culpa de los exportadores, ahí se juega el exportador y el dueño, que soy yo. A veces jugamos mitad, mitad, a veces me echan la culpa a mí. La plata es muy importante ahí. Ahora la manera del negocio es que tú ofrezcas y de ahí que te paguen (Claudio Jiménez. Zárate, 2 de abril de 2002).

Claudio Jiménez es uno de los pocos retablistas que puede imponer tendencias y estilos en el mercado. Su creatividad y habilidad para representar el sufrimiento humano lo han convertido en un retablista reconocido. Su estilo y motivos no se los impone la voz del intermediario. Tim, el seudónimo de un intermediario de Denver, Colorado, confía tanto en el criterio y trabajo de Claudio, que lo deja decidir acerca de los temas a representar. Cuando Claudio empezó la nueva tendencia de hacer retablos en mates burilados, Tim los aceptó sin preocupación alguna.

Otra forma de influir sobre la decisión del intermediario es cuando el artista establece una empresa. Eleudora y Mabilón Jiménez trabajaban por separado para el mismo intermediario. Una vez que se dieron cuenta de que juntos podían obtener mejores tratos, decidieron unir sus talleres. Efectivamente, esta unión de negocios ha sido beneficiosa para estos dos artistas, pues obtienen mejores precios del intermediario. Ahora ellos han acordado no ofrecer «retablos especiales» al intermediario, sino solo series de temas más comerciales, como por ejemplo los carnavales, vendedores de frutas, tiendas de flores, panaderías, la danza del cóndor, los danzantes de tijeras, etcétera. Esto evita malos entendidos con el intermediario y problemas sobre derechos de propiedad intelectual.

El caso más impresionante es el de Nicario Jiménez, cuya mudanza a Estados Unidos le ha permitido conseguir una nueva audiencia, compuesta por coleccionistas de arte y curadores de museos. Justamente, Nicario es muy cuidadoso al momento de seleccionar el lugar donde habrá de exhibir. Él prefiere los museos, las galerías de las universidades o *colleges*, en lugar de las tiendas de turistas.

Sabe bien que la audiencia es diferente en cada caso; esto, sin duda, influencia su reconocimiento social. Nicario entiende el poderoso reconocimiento que significa exhibir en museos, galerías de universidad o *colleges*. Esto por varias razones: a) debido a que su audiencia se encuentra orientada hacia el plano académico, el prestigio es indudable; b) este tipo de interlocutor le permite al autor combinar sus exhibiciones con charlas en las que discute la historia de los retablos, describe y ejecuta una demostración del proceso de elaboración de su obra. Por lo visto es esta una combinación exitosa que ha trascendido e influenciado a su hermano, hermana, parientes políticos, primos y asistentes. Tal hecho sitúa a Nicario en un rango diferente en la pirámide del reconocimiento social: aunque él ya no necesita tratar con los intermediarios, aún requiere de los patrocinadores.

Hibridez guiada: retablistas e intelectuales

Lima, Marzo de 2002

Llegué al Ministerio de Trabajo en la Avenida Salaverry, y encontré a don Florentino esperándome. Esta tarde iremos a una ONG peruana dedicada al tema de las violaciones de los derechos humanos, luego al Museo de la Cultura Peruana. Quiero tomar fotografías de algunos de los retablos de don Florentino. Llegamos a la ONG pero era la hora del almuerzo. Fuimos a un parque cercano y nos sentamos en un banco. Tomamos un helado mientras hablábamos del retablo de don Florentino “Verdad y Justicia”. Él dice que un asistente de la ONG de derechos humanos visitaba semanalmente su taller mientras hacía este retablo. Don Florentino discutió con aquel los detalles de las torturas que aparecen en el segundo nivel del retablo. El asistente proveyó al artista de fotografías, textos, y algunas entrevistas de familiares de desaparecidos para hacer este retablo.

Notas de campo

Le tomó tres meses a don Florentino Jiménez terminar el pedido de una ONG limeña. Dicho organismo fue creado a principios de los años 1980, con el fin de denunciar la situación de violencia y violaciones masivas a los derechos humanos en Perú. Don Florentino estaba todavía viviendo en la casa de su hijo Claudio, en Zárate. Allí, don Florentino ocupaba una habitación en el tercer piso de la casa. Era un lugar tranquilo. Tenía su mesa cerca de una ventana desde donde se podía ver el taller y galería de Claudio. Don Florentino no tenía asistentes y usualmente trabajaba con la radio encendida. Sus programas preferidos son los de chistes y los de música folclórica andina. Mientras trabajaba en su taller, don Florentino fue visitado por dos personas de la ONG, quienes le preguntaron si podría hacer un retablo acerca de la verdad y la justicia en el Perú (ver figuras 15 y 15a). Acordaron un precio y discutieron los detalles del retablo. Lo que don Florentino no

esperaba era que un «supervisor» de la ONG lo visitaría semanalmente y tendría que negociar con él los detalles del retablo. Para entender esto, transcribo la cita completa de don Florentino:

En el segundo espacio es que hemos demorado bastante. En el primer espacio viene verdad y justicia, todos los derechos para todos. Entonces todos están viniendo con sus costumbres, con sus bailarines bastante. Ellos [ONG] me diseñaron el diseño. Me tenían un encargado. En el segundo espacio es donde demoré bastante. En un pedazo está el cementerio. Entonces familiares están colocando flores, están llorando. En su costado está ya el alcoholismo. Después pidiendo limosna ya harapiento. Después protestando en Palacio de Justicia todas sus esposas. El director de la ONG me encargó. Después las torturas. Hasta me han dado fotostáticas (sic) tenían libro de torturas. En el tercero es cómo viven aquí en Lima en casa de esteras, de cartones, de plásticos. Pero siempre con su banderita... Los retornantes ya están retornando con sus zapatillas, con su mochila. Viniendo sea como sea cargando en su mantita. Casi diario venían. “Mejor esto así. Mejor esto no”. Cómo ponían en un cilindro a un hombre de cabeza. Después cómo lo colgaban. Ellos me han dado fotocopias de un libro de torturas. De los cabellos colgaban a las mujeres. Eso hemos demorado. Después querían detenidos, pero quedamos que no porque nos pueden acusar de terroristas (Zárate, 23 de octubre de 2001).

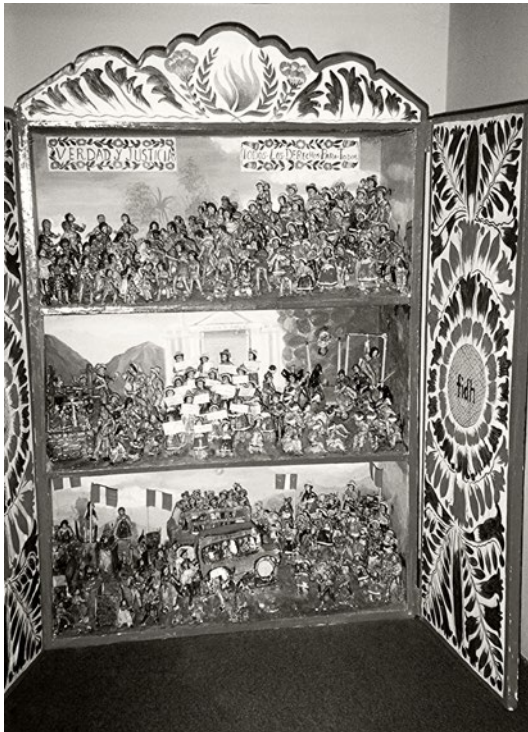


Figura 15: Retablo «Verdad y justicia» de Florentino Jiménez. Fotografía tomada en Lima, marzo de 2002.



Figura 15a: Retablo «Verdad y justicia» (primer piso) de Florentino Jiménez. Fotografía tomada en Lima, marzo de 2002.

El retablo «Verdad y justicia» de Florentino Jiménez es el resultado de una «hibridez guiada». Conuerdo con García Canclini (1989) en su definición de hibridez para el contexto de las sociedades latinoamericanas, en las que la tradición no consiste exactamente en el «pasado» y la modernidad no la constituye el «presente». En tal sentido, García Canclini desarrolla una definición de la hibridez dividida en dos aspectos: como un espacio intermedio que contiene no-lugares de pureza y, al mismo tiempo, un proceso permanente que nos trae una serie de combinaciones heterogéneas de lo cultural, lo masivo (en la forma de interacciones culturales y mediáticas), además de lo popular (García Canclini, 1989). Don Florentino describe el retablo como un proyecto colectivo —«nosotros»—, que involucra tanto su habilidad como la investigación de la ONG. El pedido que se le hizo al artista es un tema específico con el que se muestra la comunión simbólica de diferentes peruanos bajo la misma demanda: «verdad y justicia» e «igualdad de derechos para todos». Fue difícil para don Florentino trabajar bajo la supervisión de una persona de la ONG. A él le gusta bromear acerca de esto, y dice que se sentía bajo «vigilancia» cada vez que el asesor llegaba. Esto empeoraba cuando el supervisor le pedía que modifique las cosas del retablo. Para esto último le traía fotocopias que le permitían que se «empape» con los testimonios de las víctimas de la violencia. Por lo tanto, el artista es compelido a transmitir los sentimientos y vivencias de las víctimas. Esto explica por qué don Florentino

tuvo más problemas con los detalles del segundo piso del retablo, ya que le pidieron que trajera experiencias pasadas al presente. Sin embargo, esta obra no deja de ser una recreación ficticia de múltiples eventos entrelazados en una sola pieza que es organizada en secuencias; sus escenas hablan de la colectividad y de la individualidad.

Michel Foucault (1980) provee un análisis profundo de cómo opera el conocimiento en la forma de una herramienta poderosa para el ejercicio del control, la vigilancia y la dominación. Al igual que el conocimiento, el poder también es descentrado y está encarnado en las instituciones, personas y eventos. Opera articulando sistemas donde los actores cambian de posición y tienen un (unos) acceso desigual al poder. Siguiendo a Bourdieu (1984), el conocimiento como el gusto opera como una categoría cultural que clasifica. La ONG de derechos humanos no es inocente en su acercamiento al artista. Ejercita su autoridad académica, la cual le permite al supervisor hablar desde una posición de superioridad para sugerir cambios en el segundo piso del retablo.

En el proceso de crear las escenas del segundo piso, don Florentino se convierte en el medio de expresión para los afectados, quienes piden justicia; en el catalizador para los objetivos de la ONG, que es denunciar las violaciones de los derechos humanos. Con su cuerpo y su habilidad, el retablista (don Florentino) se convierte así en el intermediario entre las víctimas de la violencia, la ONG de derechos humanos y las personas que verán y habrán de apreciar el retablo. La relación entre el retablista y la ONG opera como si se asemejara a un patronaje—el artista ha sido pagado para representar y transmitir el mensaje que la ONG quiere—. El único espacio libre para la apreciación de don Florentino se encuentra en los detalles del último nivel.

El nivel bajo muestra dos cosas: la conquista por parte de los migrantes andinos del espacio social y cultural limeño, además de la victoria personal de don Florentino. Él hizo lo que se le pidió en el primer y segundo piso. Pero, realizó libremente lo que se halla en el tercer nivel. La bandera peruana brilla por encima de los precarios techos, legitimando esta conquista; se observan migrantes vistiendo jeans, cargando mochilas en sus hombros, llevando radio-casetes u otros aparatos a sus comunidades andinas; casas ubicadas en recientes invasiones como construcciones hechas con cartones, caña y plástico. En el centro hay dos buses llevando a personas a sus comunidades. Ellos son recibidos por sus familiares y amigos, quienes los esperan con tragos, música y esperanza. Desde que conocí a don Florentino, insistió en que yo debía ver y fotografiar este retablo. El día que

fuimos a visitar esta pieza, él estaba complacido por mostrarla a la colectividad. Dejamos las oficinas de la ONG para continuar nuestro viaje hacia el Museo de la Cultura Peruana, un impresionante edificio antiguo de la primera mitad del siglo XX, donde están algunas de las piezas de don Florentino.

La relación entre los retablistas e intelectuales data de los años cuarenta, cuando Alicia Bustamante conoció a Joaquín López Antay. Desde aquellos años, intelectuales —peruanos y extranjeros— han estado entre la clientela de los retablistas. En la actualidad, muchos de estos son compadres de los retablistas. Esta relación espiritual ha ayudado a los artistas a ganar espacios al interior de la sociedad peruana. Esta es una forma de arte cuyas raíces están ligadas a la academia peruana, con todas las intencionalidades y conflictos de interés que este vínculo puede conllevar. A pesar de ello, retablistas como Nicario Jiménez han aprendido de sus compadres y amigos intelectuales a combinar sus exhibiciones con charlas sobre la historia de esta forma de arte y con demostraciones de cómo hacen los retablos.

Produciendo arte

Muchos intelectuales han escrito extensamente acerca de la delgada línea que divide el arte de las artesanías (entre otros ver, Clifford, 1988; Myers, 2001; Price, 2001; Steiner, 1994; Steiner y Phillips, 1999). Las fronteras son flexibles y usualmente superadas. Un objeto puede ser considerado como «arte» por su creador y sin embargo ser visto como artesanía por su comprador. La mayoría de las veces la categorización que se hace depende de si el objeto es una obra maestra, es decir, una pieza de arte única realizada después de una cuidadosa investigación, en oposición a los productos creados en serie. Esta categorización está también asociada al lugar donde la pieza es exhibida. Clifford argumenta que es el sistema arte-cultura el que clasifica a los objetos y determina «los contextos a los que pertenecen apropiadamente y entre los que circulan» (1988: 223). El contexto variará si el objeto de arte es vendido, exhibido en un museo o en una galería de arte, como parte de una colección de privada. Esto, de hecho, distingue al objeto de aquellos considerados no artísticos, objetos de arte etnográfico, como por ejemplo aquellas piezas que tiene alguna función, y de otros hechos meramente para ser mostrados. Los retablistas diferencian sus «retablos de arte» (retablos artísticos) de sus «retablos comerciales». Usualmente, los retablos artísticos y los retablos de comentario social son sinónimos. Los retablistas dicen y cuentan que las piezas artísticas están basadas en las vivencias —individuales y colectivas—, creadas después de una cuidadosa investigación del tema representado.

El problema de categorizar y definir qué es arte y qué no lo es depende más de la relación que se establece entre las personas y las cosas. Así, el valor económico de un objeto de arte se incrementa si la pieza es única (por ejemplo, una obra maestra). Y los potenciales clientes están interesados, muchas veces, en objetos de arte con estas características. La exclusividad del objeto —asociado muchas veces con la idea de «autenticidad»— hace a las piezas más interesantes para la compra. ¿Pero, cuáles o qué condiciones permiten que un trabajo se constituya en una obra artística o en el mejor de los casos, en una obra maestra?

En un cajón mi hermana está pintando ahora pero el siguiente cajón no lo saca igual porque pierde la gracia. ¡Se aburre! A veces en serie sacar aburre. No me gusta. Y, estamos en ese cambio; estamos trabajando en ese cambio. Y, una fecha nos hicieron un pedido de ochocientos fosforitos del mismo tipo, del mismo color. Hemos cumplido. Nos pidieron un taller de instrumentos musicales. Nos pidió que le hagamos igual pero no hemos hecho como ella nos dijo. Nos han rechazado casi la mitad. Pero eso que teníamos con la foto, foto y muestra. No hemos podido hacer igual. No hemos podido porque no somos una máquina. Yo agarré el pedido. Dije, “es fácil” pero después me pregunté, ¿por qué no podemos repetir? (Mabilón Jiménez. Canto Grande, 23 de febrero de 2002).

Mabilón Jiménez no tiene una respuesta a la pregunta acerca de cómo hacer trabajos en serie. Él dice que es aburrido trabajar en el mismo tema. Y se niega a convertirse en una máquina de hacer retablos. Es difícil para los retablistas, así como para otros artistas populares, hacer la misma pieza una y otra vez. Él insiste en argumentar que a pesar de ser el tema el mismo, los colores varían, los personajes y las ropas habrán de ser igual de distintas, con lo cual la obra mostrará su paradójica y genuina condición: será diferente entre sus iguales. Los retablos hechos en grandes cantidades comparten algunos principios básicos con los vistos como «de arte»: pueden expresar el mismo tema pero se distinguirán en el uso de técnica distintos o van a mostrar personajes diferentes. La categoría de «obra de arte» también parece ser una construcción cultural cargada de intereses orientados ideológicamente (Clifford, 1988)³. Aun si el retablo es comercial, comparte los mismos atributos y circula en el mismo mercado que las piezas artísticas. La diferencia entre las piezas comerciales o no-artísticas y piezas artísticas no es intrínseca a los objetos sino agregadas como parte de su historicidad

³ Fred Myers (2004) sostiene que «la materialidad —como una teoría de la calidad del objeto— no es un asunto de importancia sino que es constituida a través de marcos ideológicos». La materialidad del trabajo de arte y su calificación como una pieza original será discutida a partir de constructos culturales con contenido ideológico.

y materialidad. Muchas veces la calidad de las piezas difiere: las obras de arte son consideradas más virtuosas que los retablos comerciales. Aunque Steiner (1999) usa el término «arte turístico», estoy de acuerdo con él cuando señala que la autenticidad de una obra de arte es una condición que se adscribe a la pieza. Es un atributo que legitima la pieza y le otorga más valor.

Cuando se hacen «retablos especiales»

Los «retablos especiales», como lo señala el adjetivo, no son hechos de manera rápida ni con frecuencia en el taller. Yendo más allá, estas obras cuyo comentario social es inequívoco, son consideradas por los retablistas como «trabajos» especiales. A estos se los efectúa durante el tiempo libre o cuando se trata de satisfacer la demanda particular de algún cliente. En el proceso de crear estos retablos, las «vivencias» —experiencias basadas en procesos intencionales de aprehensión e interiorización de conocimiento, memoria, y sentimientos— son uno de los aspectos más importantes⁴. Algunos autores han señalado este aspecto como central en la creación de los retablos sociales, hasta el punto de definirlos como piezas autobiográficas (Stein, s.f.; y Stein en Damian, 2005) y testimoniales (Sordo, 1990). Pero lo que estos autores dejan de lado es que las vivencias son utilizadas, además, como un recurso de naturaleza política. No obstante, es importante destacar que no todos los retablos especiales tienen contenidos políticos.

Las vivencias hacen referencia a diversas series específicas de recuerdos, pero en la mayoría de los casos este trabajo de arte involucra a más de un testimonio individual o colectivo. Las piezas hablan acerca de las experiencias colectivas que han sido interpretadas y sentidas de forma individual. Algunas veces sucede que los temas que los retablos de contenido social presentan no son tomados de la propia vida del creador sino de las experiencias que tuvieron otras personas (con vínculos familiares, de amistad, etcétera). Esto, después de ser apropiado por el pensamiento del artista, es representado y recreado en la obra.

Los Jiménez no se encontraban en Cayara cuando esta fue atacada por las Fuerzas Armadas; tampoco estuvieron en Uchuraccay durante la masacre de los ocho periodistas y el guía, pero aun así los artistas populares pudieron recrear estos eventos en sus retablos. La violencia durante los años 1980 y 1990 fue sobrecogedora y espeluznante. Uno de los escenarios donde se impuso el terror con mayor insania y destrucción fue Ayacucho. Los habitantes por aquellas épocas sufrieron

⁴ Acerca de vivencias véase Dilthey 1988[1923] y Turner 1986.

los ataques tanto de Sendero Luminoso como la represión de los militares. Las imágenes, así como las fotografías, corrieron por la señal de la televisión y por las portadas de los periódicos, dando a luz un constante flujo de imágenes que provee de fuertes influencias a su arte. Los artistas leyeron acerca de estos eventos. Y los eventos les hablaron de una manera muy personal —sintieron como si ellos, también, hubieran sido heridos o estado bajo algún ataque—. En este sentido, estas experiencias alimentan una memoria social colectiva (compartida e intersubjetiva) que va desde la boca (la enunciación, el relato) hacia los ojos (en la forma de representaciones visuales). Pero, en el proceso de crear estos retablos especiales, las vivencias se enriquecen por las reflexiones personales, las lecturas, las observaciones y las conversaciones. En suma, se acrecienta investigando.

El artista invierte su tiempo en llevar a cabo estos proyectos especiales. Esto explica por qué no todos los retablistas trabajan en estos temas especiales. Algunos artistas dicen, por ejemplo, que desearían hacer más de este tipo de arte pero, para hacerlo, han de rechazar pedidos, lo que significa no obtener suficiente dinero para mantener a sus familias. Así, se tiende a asociar la confección de estos retablos especiales con el trabajo de artistas reconocidos, cuyos talleres e inversión son mayores, es decir, que cuentan con la ayuda de muchos asistentes para cumplir con los pedidos del mayorista. Pero veremos que esta no es la norma. Por ejemplo, Silvestre Ataucusi hace retablos con contenido social en su pequeño taller en Ayacucho, a pesar de contar con poca ayuda; al mismo tiempo, cumple con sus obligaciones para con una universidad privada que le solicita cientos de pequeños retablos y cruces para regalar por Navidad a diferentes instituciones y personas. Y Nicario Jiménez hace este tipo de trabajos en su taller de Naples con la ayuda de solo un asistente.

Víctor Vich (2001) ha estudiado la «literacidad» y la oralidad entre los cómicos ambulantes de Lima. Siguiendo los nuevos estudios de literacidad, este autor sugiere considerar la relación entre oralidad y literacidad como de muchas capas, cuyo valor dependerá más en su uso discursivo que en aquellas posiciones esencialistas o naturales. En el arte, la literacidad y la oralidad convergen para producir asociaciones complejas y poderosas. A diferencia de Vich, que estudia cómo los cómicos ambulantes utilizan la oralidad para vender textos escritos, me centraré en cómo la lectura se ha convertido en una importante herramienta en la creación de los retablos de comentario social. Podríamos argumentar que la influencia de la lectura en la producción de los retablos de comentario social o de violencia implica que los retablistas adopten completamente los valores de su educación como los de la modernidad.

Los retablos de comentario social son creados «siguiendo una base», dice Nicario Jiménez. Comenta además que para hacer estos retablos especiales: «Tengo que investigar bien. Tengo que visitar, tengo que palpar, tengo que ver, tengo que ser partícipe de ese tema y tengo que ir a las bibliotecas o consultas con otras personas» (Nicario Jiménez. Naples, 6 de febrero de 2003). Nicario parece comparar el trabajo de los retablistas con el de los antropólogos (y otros científicos sociales) escogiendo un tema y haciendo trabajo de campo.

En ese sentido, el o la artista selecciona un tema, a los informantes y hace trabajo de campo. El retablista se convierte en etnógrafo de la vida social. En los Estados Unidos, Nicario Jiménez ha creado un retablo de tres pisos titulado «Los Años de Lucha» (ver figura 16 y 16a; también ver capítulo siete). Él se impresionó con la figura de Martin Luther King Jr. y por su famoso discurso en el Lincoln Memorial en Washington D. C. Para efectuar la creación de este retablo, Nicario visitó diferentes museos (entre ellos el museo dedicado al doctor King en Memphis, Tennessee —el Museo Nacional de Derechos Civiles—), leyó varios libros acerca de la vida de este líder, así como también lo referido a la discriminación racial contra los afroamericanos en los Estados Unidos. Investigó por dos años consecutivos. La discriminación es un sentimiento familiar para Nicario. Se puede relacionar con la causa de Martin Luther King, pues él mismo ha sufrido discriminación social y racial en Ayacucho y en Lima; y es en los Estados Unidos donde forma parte de un gran conglomerado de artistas folk latinos con quienes continúan creando, como dice él, desde «las márgenes». La investigación le dio realismo a la pieza de Nicario; le proveyó a su retablo de aquellos sentimientos vivenciales comunes «como si él hubiera estado allí». En este retablo la memoria realiza una idea, que es luego sostenida por los *posters* que tienen frases comunes de la famosa marcha contra la guerra de Vietnam que observó en museos y en revistas. El retablista representa un evento que le habla, un sentimiento común contra la discriminación y manifiesta su propia agenda política contra la violencia y la guerra.

La educación ha abierto una puerta a un mundo de imágenes impresas, de textos escritos. Estos artistas populares participan activamente en la modernidad y la incluyen en su propia agenda. Por ejemplo, cuando visité a don Florentino Jiménez en la casa de su hijo Claudio en Zárate, él estaba trabajando en un proyecto especial que iba a presentar al Premio Nacional de Artesanías Inti Raymi. Su trabajo no era precisamente político; era una representación mítica de los orígenes del Imperio inca basada en la narración del arqueólogo Federico Kauffman Doig, cifrada en su *Historia del Perú*. Con sus lentes puestos, don Florentino me mostró



Figura 16: Retablo «Years of struggle» de Nicario Jiménez, fotografía tomada en la galería del artista en Naples, Florida, febrero de 2003.



Figura 16a: Retablo «Years of struggle» (primer piso) de Nicario Jiménez, fotografía tomada en la galería del artista en Naples, Florida, febrero de 2003.

cómo estaba tratando con las diferentes actividades (como el tejido) introducidas por los incas. Cada una ocupaba un compartimento separado. Por ejemplo, en uno titulado «La ley de los incas», Manco Capac y Mama Ocllo (la pareja mítica que fundó el Cusco y dio origen al Imperio inca) están al centro de este retablo (ver figura 16). Su representación sigue el enfoque de Kauffman Doig, pero a la vez se representa a los incas a través de versiones populares similares a aquellas de los textos escolares. Los incas están vestidos con ropas de lana, mientras que los gentiles (ancestros) usan hojas como si fueran descendientes de Adán y Eva. Don Florentino parece seguir imágenes comunes del Imperio inca —por esto quiero decir imágenes impresas en textos escolares—.

El segundo ejemplo muestra una combinación de metodología de la investigación. Desde que conozco a Claudio Jiménez él ha mostrado un interés especial en representar las condiciones sociales al interior de las prisiones de máxima seguridad. De hecho, dos de estos sistemas disciplinarios forzados están localizados cerca de su casa: las prisiones de San Juan de Lurigancho y Miguel Castro Castro, respectivamente. Él tiene un dibujo que esboza el futuro retablo, pero que no ha podido transmitir una experiencia común hasta que fue visitado por la directora de cine Ann Kaneko. Ella, que fue al Perú para compilar información y filmar representaciones artísticas de la violencia, entrevistó a Claudio Jiménez. A cambio Claudio le pidió que lo ayudara a conseguir un permiso especial para

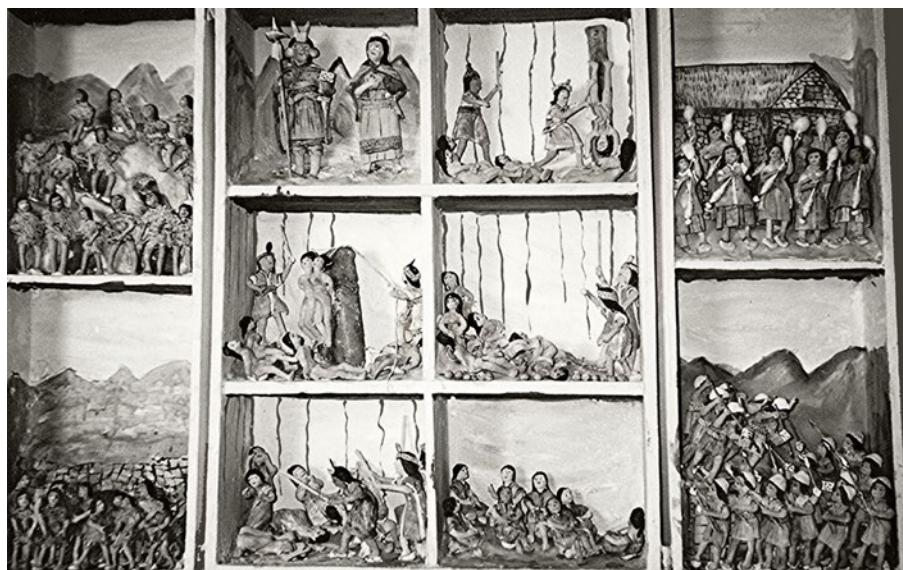


Figura 17: Retablo «Imperio de los incas» de Florentino Jiménez, fotografía tomada en el taller del artista en Zárate, Lima, noviembre de 2002.

visitar la prisión. Dos veces ha podido ingresar al penal de alta seguridad Miguel Castro Castro y así pudo recoger importante evidencia de primera mano sobre la condición social de los internos. Además, ha revisado el libro de José Luis Pérez, *Faites y atorrantes: una etnografía del penal de Lurigancho* (Lima: Centro de Investigaciones Teológicas, 1994). Pero, todavía no ha encontrado el tiempo para hacer su versión de la prisión.

Conuerdo con Gaspar de Alba cuando afirma que la política y el arte no son categorías mutuamente excluyentes (1998: 20). La política se refleja en el proceso de creación; en el cómo y el por qué el retablista decide crear una obra de comentario social o especial. Al mismo tiempo, la política se refleja cuando ciertas galerías deciden no exhibir estas piezas. También hay un fuerte aspecto ideológico presente en la creación de los retablos sociales. El o la retablista quiere mostrar su opinión política acerca de temas como la violencia, migración, discriminación o resistencia, principalmente. Yo entiendo la política de una forma muy amplia como un proceso de negociación (y creación) que no necesariamente implica relaciones igualitarias entre dos personas o grupos sociales. Por tanto, es «preformativa» y tiene un profundo sentido de la intencionalidad. La ideología es un campo simbólico poroso. El ejemplo de Rosaldo muestra que la «ideología puede ser al mismo tiempo convincente, contradictoria, y perniciosa» (1989: 73; la traducción es nuestra). La ideología es política por naturaleza y, precisamente, es esta la razón por la que no es tan coherente como aparenta. Como cualquier crítico, quien asume una posición cuando escribe, el trabajo de los retablistas también sirve para expresar las voces de los otros. En el proceso, los retablos se convierten en «narrativas visuales» —narrativas que son representadas y nos enuncian una afirmación— de experiencias compartidas y memorias colectivas.

Los retablistas son artistas populares que parecen compartir un profunda necesidad de entender la sociedad en la que viven. Sus retablos de comentario social son creados para mostrar una afirmación (sociopolítica). Estas piezas muestran un universo de desigualdades sociales, de experiencias, de memorias y olvidos. Dos preguntas que esperan respuestas son: ¿qué tipo de discurso político se manifiesta en estos retablos sociales? y ¿cómo es representada la memoria? Pero antes continuaremos con una discusión sobre los derechos de autor y las réplicas.

Derechos de autor, réplicas e imitaciones

Los retablos de comentario social son con frecuencia únicos. En el año 2000 Claudio Jiménez realizó una cruz titulada «Sincretismo» (ver figura 18).

La imagen de un hombre sufriendo se divide en dos: una es mitad Jesucristo; la otra el rey inca. En la parte superior de la cruz está una imagen del sol andino fusionado con el Espíritu Santo, que es seguido por un ave que es mitad cóndor y mitad paloma. La historia es representada de abajo hacia arriba, del nivel más bajo hasta los lados superiores de la cruz. En la parte inferior, el mito inca del origen es comparado con Adán y Eva. En ambos casos la creación parte de la influencia de los relatos que de eventos históricos probados. Bajo los brazos del hombre, ritos religiosos incas son representados en contraposición a los de la Iglesia católica. Se muestran hombres ofreciendo ofrendas a la montaña, al sol, a la luna, al arco iris. Este lado se opone al de la pasión de Cristo. Finalmente, se contraponen la conquista española del Imperio inca con la imagen de Jesucristo cargando la cruz. Para Claudio Jiménez, el sincretismo involucra un proceso de imposición y dominación. A su manera de ver, dos mundos que estaban separados se juntan por el uso de la fuerza.

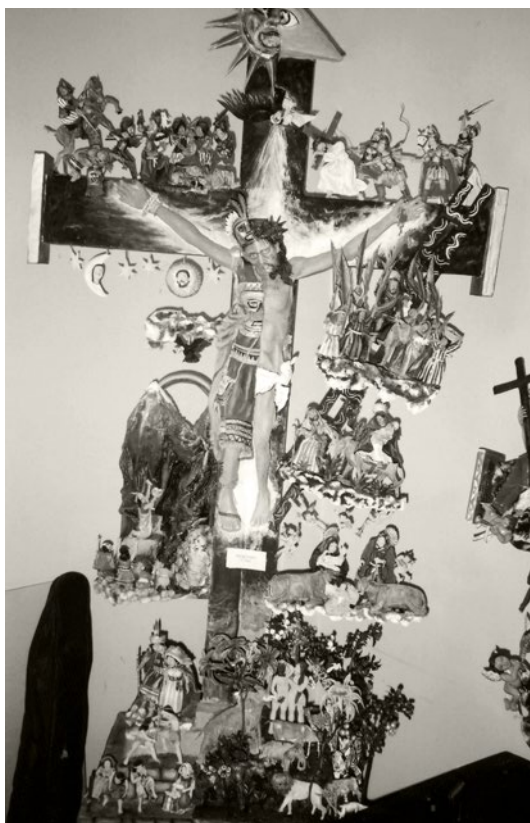


Figura 18: Cruz del sincretismo elaborada por Claudio Jiménez, fotografía tomada en la galería del artista en Zárate, Lima, noviembre de 2001.

La cruz fue exhibida en la Casona de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en el año 2001, pero nunca se vendió. El artista decidió dejar de ofrecer trabajos originales para comenzar a hacer réplicas de sus propias obras. Las piezas originales se muestran en su sala-galería. Los clientes son invitados a ver estas obras y escoger entre ellas; allí pueden llegar a un acuerdo acerca del precio y otras características como el tamaño que la desean. Este fue el caso de una estudiante japonesa, quien visitó el taller de Claudio y encargó una copia de «Sincretismo» pero de la mitad del tamaño que el original, esto para que pudiera llevarlo con ella en el avión. El precio de estas copias es usualmente más alto que el de los retablos comerciales. Los retablos de comentario social no son usualmente comprados por intermediarios o mayoristas sino por los intelectuales o coleccionistas de arte. En todo caso ¿por qué Claudio es cuidadoso de no vender las piezas originales?

Claudio Jiménez reconoce un sentido de propiedad acerca de la idea, del tema sobre el que basó su pieza «Sincretismo». Él toma la decisión de no vender las piezas originales pues le preocupa perderles la pista. Esta situación ha sido muy frecuente en su trabajo desde 1970 hasta el 2000, fecha en la que tomó la firme decisión de mantener las piezas originales en su galería. El que sepa cuándo y a quiénes les ha vendido sus trabajos no significa que tenga la seguridad de ubicarlos: la gran mayoría puede haber pasado por varias manos hasta el punto de haberles perdido la pista de su ubicación actual. Y se preocupa de que algún día tenga que organizar una retrospectiva de su trabajo y no pueda hacerlo. Sus preocupaciones van de la mano con problemas de derecho de propiedad intelectual. La desconfianza es común y han existido casos en los que algunas piezas son firmadas por artistas que no fueron sus creadores. Esta situación ha favorecido la existencia de conflictos e incrementado los celos y la desconfianza entre artistas.

Esta es una preocupación común entre los retablistas. Su celo profesional puede ser confundido con una desconfianza, situación que se halla acrecentada por los malos entendidos y la envidia. Esto dificultó mi investigación de campo al principio. Los retablistas no querían hablar de sus nuevas creaciones, ni de cómo trabajaban para desarrollar sus temas o qué materiales utilizan. Una relación de confianza tuvo que crecer con el tiempo. Tuve que hacer un acuerdo en el que entregaría fotografías de sus piezas solamente a los creadores.

Uniendo sus talleres, Eleudora Jiménez y Mabilón Jiménez están tratando de evitar este tipo de situaciones. En sus contratos con el intermediario dejan en claro que ellos solo ofrecerán piezas comerciales. Por lo tanto, si el intermediario

por algún modo decide firmar sus piezas (o pegar una calcomanía con la marca de la compañía), ellos no se ven afectados ni mucho menos pierden la propiedad de sus obras de arte.

Nicario Jiménez lleva el tema de los derechos de propiedad intelectual un paso más allá. Desde que se mudó a Estados Unidos ha empezado a registrar los derechos de sus obras de arte. Él por lo tanto está ejercitando su derecho a la propiedad intelectual sobre sus creaciones artísticas, lo que asegura su exclusividad.

Fred Myers ha publicado recientemente un ensayo acerca de tres casos legales de fraude o falsificación en el mercado del arte aborígen australiano. El problema de la propiedad intelectual sobre la cultura material es formulado «no tanto como un asunto de importancia sino que es constituida a través de marcos ideológicos» (Myers, 2004: 5; la traducción es nuestra). Myers se refiere por «marcos ideológicos» a los distintos contextos en los que circulan las pinturas aborígenes australianas; es decir, los espacios intrincados donde el sistema cultura-arte de occidente y el concepto occidental de propiedad de encuentran (2004: 6). El autor sugiere que el sistema legal es todavía insuficiente al discutir aquellos temas de propiedad cultural entre grupos indígenas, esto porque la desigualdad persiste. Myers dice además que el tratamiento de los derechos intelectuales de las poblaciones indígenas implica el entendimiento de prácticas de cómo se construye el objeto. Afirma que hay un conflicto de regímenes de valor, en los que los objetos son recontextualizados como una mercancía en un sistema de valor diferente. Sin embargo, los retablos nacieron en una economía de mercado. Estos objetos participan, ampliamente, en la economía y están sujetos a las fuerzas de producción y consumo. La competencia es fuerte entre los retablistas. Su necesidad de crear y desarrollar nuevos temas se ha incrementado incluso entre los artistas de la misma familia. Diversos intelectuales que estudian la economía andina argumentan que la competencia es uno de sus principios más importantes, junto con la reciprocidad y la redistribución (entre otros ver Mayer, 2000). La competencia, dice Nicario Jiménez, es lo que les da a los retablistas el impulso para crear más: «cuando hay competencia es mejor porque uno desarrolla más. Eso es lo que he aprendido en toda mi carrera» (Naples, 5 de febrero de 2003). La competencia también fuerza a los artistas populares a considerar los derechos de propiedad sobre sus piezas.

Al demandar la propiedad sobre la cultura material, Myers escribe: «contribuye a una consideración de la materialidad al interior y alrededor del paradigma de James Clifford del arte como sistema cultural» (2001: 10; la traducción es nuestra).

Este reconocimiento no ubica fácilmente a los retablos en el sistema de las bellas artes. Sin embargo, así como el cubismo y el surrealismo se vieron influenciados por el acercamiento de artistas europeos al arte africano, artistas peruanos están trabajando bajo influencia del arte de los retablos. Por ejemplo, en el 2003 el Instituto de Cultura Peruano-Británico organizó una exhibición en honor a Emilio Mendizábal, el primer intelectual que escribió acerca de los retablos a mediados de los años 1940 e inicios de los 1960 (ver Mendizábal, 2003). Hubo dos pinturas del artista Félix Oliva inspiradas en los retablos entre las piezas de la exhibición. Estos encuentros han dado vida a experimentos interesantes donde las artes populares y las bellas artes se encuentran. De alguna manera, esto habla del futuro de los retablos como forma de arte y es una invitación para consideraciones futuras. Sin embargo, estas prácticas también pueden ser vistas como maneras de apropiación de otras formas de arte, resultando y enfatizando la dominación de diverso tipo. Puede ser que los retablistas no verbalicen la materialización de sus ideas, pero al ejercer su derecho a la propiedad, estos artistas populares están haciendo la diferencia. No hay mucho que se pueda hacer a través del sistema legal peruano. Su necesidad de proteger su creatividad artística les permite a estos retablistas ejercer propiedad sobre las piezas que producen. Cansados de ser utilizados por el gobierno, ONG y otros para promover sus agendas, algunos de estos retablistas están ahora concentrados en reclamar para sí la propiedad intelectual. Enfatizo «algunos», porque los hermanos Nicario y Claudio Jiménez representan una pequeña porción de los retablistas. Ellos son artistas reconocidos, miembros de una familia de retablistas igual de notables, quienes han exhibido su arte en muchas ciudades en el mundo. Sin embargo, estas prácticas pueden ser tomadas como acciones políticas que permiten a los artistas ejercer sus derechos como ciudadanos. Este camino es seguido de cerca e imitado por los retablistas jóvenes como Silvestre Ataucusi, quien se rehusó a hacer un retablo para una institución gubernamental que le pidió que copie un modelo. Se sintió insultado. Él dice «¿Cómo podría hacer algo en que el Estado salga limpio después de todo lo que he vivido [en Ayacucho]? Yo tengo innovación. Yo puedo crear. A la vez hubiera estado bien pagado pero, ¿dónde estaría mi dignidad, mi arte?» (Huamanga, 21 de agosto de 2003).

Para cerrar la primera mitad del libro

El poder de un objeto de arte reside tanto en el proceso simbólico que provoca como en las personas que lo contemplan. Las piezas muestran y manifiestan intenciones por sí mismas; nos hablan directamente y exigen que uno responda

frente a ellos. Estos procesos tienen características particulares, muy independientes de los objetos; estimulan la interrogante del cómo fue creado, intercambiado y apropiado el objeto. Alfred Gell (1992) destaca que el poder de una obra de arte se manifiesta en su proceso de creación: en la «tecnología del encantamiento» y en el «encantamiento de la tecnología» Acerca de este enfoque, Thomas razona que la tecnología para Gell «es el resultado de algunos procesos virtuosos casi incomprensibles, que ejemplifican un ideal de eficacia mágica y que las personas luchan por comprender en otros dominios» (2001: 3; la traducción es nuestra). La virtuosidad se manifiesta en las manos de los retablistas: la mano es la que guía, la que hace y determina la escena al interior de la caja; el trabajo de las manos expresan las intenciones del retablista en cuanto a qué representar, cómo hacerlo, qué colores utilizar y qué expresiones dar a sus rostros.

Sin embargo, la creación de retablos también compromete una serie de transacciones y negociaciones. Estos aspectos son mostrados en la posición que los retablistas tienen cuando tratan con los intermediarios; en cómo los objetos son consumidos y de qué manera aquellos diferentes elementos o «recursos» (por ejemplo las vivencias, investigación, libros, periódicos, etcétera) son utilizados. El trabajo y la obra de arte —en este caso, el retablo— se convierten en agentes de cambio y práctica social.

Como fue descrito en el capítulo anterior, el proceso de hacer retablos involucra más que el modelado de yeso, de harina o goma, del pintado y «plantado» de las figuras, es decir, el pegado de estas al interior de la caja. Hacer los retablos, siguiendo a Gell, involucra un intrincado sistema de demandas y respuestas: «es el resultado de prácticas mediadas en las que agentes y clientes están implicados de maneras complejas. Por un lado la agencia de los artistas es raramente autosuficiente, por otro lado el *index* [e.g. el *retablo*] no es simplemente un “producto” o punto final de la acción, sino una extensión distribuida de un agente» (Thomas, 2001: 5; la traducción es nuestra). Y la agencia también incluye la participación de la clientela, como en el ejemplo de la ONG con el retablo «Verdad y justicia» de don Florentino Jiménez.

El énfasis en esta primera parte del libro se encuentra en la historia de los retablos, la vida de los artistas, en la técnica para hacerlos y en cómo han cambiado a lo largo de los años por causa de las demandas, sugerencias, pedidos, innovación artística personal; la agencia de los artistas como del objeto, se extiende —o en términos de Gell, se distribuye— y se manifiesta en el proceso de comercialización y en la virtuosidad de las manos de los retablistas. Diferentes autores han

estudiado las paradojas que suscita la mercantilización, así como los objetos que emergen durante proceso de comercialización (entre otros ver Appadurai ed., 1986; Myers 2004; y Phillips & Steiner eds., 1999). Por ejemplo, los retablos hechos en mates burilados deben ser tomados como un nuevo producto. Este nuevo objeto es comercializado por los retablistas que participan en el mismo sistema de intercambio y distribución de los retablos.

La tecnología involucra un interesante juego de relaciones sociales y de poder. Muchos de los cambios en la técnica de hacer retablos están relacionados con el mercado, y son parte del éxito de los artistas el renovar su repertorio de productos. Cuando uno de estos ya no vende, nuevos temas y nuevas técnicas son desarrollados para motivar a los clientes. El mercado asume un papel ambiguo: por un lado limita la creatividad de los artistas, y por otro lado, permite al artista expresarse libremente y participar en una economía global que asegura un ingreso para sus hogares.

Una conclusión que sale de esta primera parte del texto es que el arte de los retablos no es un corpus homogéneo de representaciones. El crítico literario Antonio Cornejo Polar ha argumentado que en el Perú han habido muchas maneras de definir la literatura peruana, pero que cada una de estas definiciones excluye el proceso histórico (cfr. Cornejo Polar, 1996, 1994). Igualmente, en el caso de los retablos, a pesar de todos los intentos por consolidar el arte de los retablos bajo el nombre de «arte nacional» se resiste a esta denominación y prefiere permanecer con las artes populares, porque la categoría de «popular» todavía abarca multiplicidad, creatividad, originalidad e historicidad. La segunda parte del libro está dedicada al trabajo de arte y a la representación de la memoria.

PARTE II

REPRESENTACIONES DE LA MEMORIA

Esta segunda parte del libro está dedicada a los temas de la representación de la violencia, la crítica social y la globalización. Para ello trabajo con una selección de retablos que me sirven de base para entender la forma —histórica, popular, colectiva, testimonial— en la que se construye la memoria y de qué modo estas se relacionan, se yuxtaponen y muestran plásticamente. Mi interés por el estudio de la memoria coincide con mi inquietud por el tema de la agencia. Creo que tanto la memoria como la agencia se manifiestan en los retablos, sobre todo en aquellos conocidos como especiales o de comentario social (de contenido político y social)¹.

Los siguientes dos capítulos combinan el material etnográfico con el análisis crítico de algunos trabajos de arte que participan en la producción de la memoria. Digo «algunos trabajos de arte», ya que sería muy difícil prestar atención a todos los retablos producidos entre finales de la década de 1970 y el año 2000 —cuando un número de retablos de contenido político e histórico fueron introducidos en el mercado (véase el segundo capítulo)—. Este periodo de tiempo abarca tanto la guerra interna vivida en el país, los momentos de la peor crisis económica, como las oleadas de migrantes que venían del campo a las ciudades y de las ciudades

¹ No incluyo los retablos creados por los miembros de Sendero Luminoso. Por ejemplo, el periodista Ernesto Toledo Bruckmann (2003) fotografió algunas de estas piezas confiscadas a inicios de los años 1990 por la DINCOTE (Dirección Nacional contra el Terrorismo) y exhibidas en el Museo de la Dirección Nacional Contra el Terrorismo-DIRCOTE. Nelson Manrique menciona que Osmán Morote —segundo al mando después de Abimael Guzmán como líder del PCP-SL— realizó un retablo acerca del acuerdo de paz firmado entre el gobierno y los líderes del PCP-SL y se lo entregó al presidente Alberto Fujimori como un regalo cuando este visitó la prisión de Yanamayo en Puno (2002: 264).

al resto del mundo. Muchas de estas obras de arte son conservadas en museos (como el Museo de la Cultura Peruana y el Museo-Galería de Barranco) o son parte de colecciones privadas propiedad de los mismos retablistas, intelectuales, ONG o coleccionistas de arte.

Marc Augé (1998) sostiene que la memoria y el olvido son interdependientes y que esta situación podría ser comparada con la relación entre la vida y la muerte. Augé agrega, además, que cualquier análisis de la memoria es también un estudio acerca del tiempo, por ende, acerca del cambio, la conciencia histórica y la identidad. Los retablos cambian como lo hacen los recuerdos que tenemos de ciertos eventos. La discusión sobre qué temas trabajar y cómo hacerlo revelará también las tensiones que se suscitan durante el mismo proceso de recordar —o construir una narración—. Los retablos que muestran temas de violencia son obra de un conjunto de acciones que se representan en los pequeños compartimentos en los que se divide la caja. Es una forma de narrar eventos que ocurren en simultáneo, algo así como un cronotopo, donde espacio y tiempo se enlazan para narrar una historia (véase Bakhtin). Uno de estos ejemplos es el retablo «Llanto y dolor de la mujer andina», realizado por el joven retablista Silvestre Ataucusi (véase el capítulo seis), donde la historia de la mujer crucificada sirve de marco para narrar desde esta perspectiva femenina el periodo de violencia política.

En el segundo capítulo desarrollo el estudio de las dislocaciones de los retablistas como productores y agentes de la historia, es decir, sus itinerarios. En los siguientes capítulos, los retablos se constituyen en el centro de la investigación, en la forma de productos y agentes de la conciencia histórica. Pero esta situación es compleja, puesto que los retablistas, como cualquier otro migrante andino, se han convertido en una población en constante movimiento; están aquí y allá, dando lugar a diferentes contextos, a diferentes memorias. En este sentido, la memoria, como las representaciones en los retablos, no es un corpus de temas y tópicos homogéneo. Siguiendo a Paul Connerton (1989) me gustaría preguntar: ¿qué clase de conciencia histórica está «inscrita» o «incorporada» en los retablos?, ¿qué tipo de relación se establece entre la imagen o imágenes que se crea(n) en los retablos con los significados que conllevan?, ¿cómo se materializa la relación pasado-presente en los retablos especiales?

Hace pocos años Pierre Nora completó su magno compendio titulado *Les lieux de mémoire*² (1992). El historiador francés escribe que hay «lugares en los que la

² Nos referiremos aquí a la versión inglesa, *Realms of Memory*, publicada en 1996.

historia es cristalizada, en los que encuentra refugio [...] estos son sitios (*lieux de mémoire*) en los que un sentido residual de continuidad se mantiene. *Lieux de mémoire* existen porque ya no hay más espacios de memoria (*milieux de mémoire*), en los que esta es una parte real de la experiencia cotidiana» (1996: 1; la traducción es nuestra). Pero este argumento, como afirma Huyssen, necesita «ser llevado más allá de su forma binaria (*lieux* contra *milieu*) para poder mostrar que la memoria cambia con los sentimientos, las experiencias y las percepciones [de los individuos]» (2001: 71; la traducción es nuestra).

Los retablos son, efectivamente, uno de esos espacios en los que la memoria es el resultado de las vivencias del retablista, la investigación, la conversación con los familiares, amigos, compadres, vecinos e intelectuales. Es la memoria basada no en las fuentes oficiales, sino en las fuentes orales y escritas: proviene de canciones, cuentos, noticias, interpretaciones de hechos reales, rumores o eventos globales. En los retablos, la memoria colectiva se entremezcla con las creencias populares y los eventos históricos. Para hacer clara esta afirmación, en el capítulo cinco y seis estudio las memorias locales del duelo y la esperanza (suscitadas a raíz de la violencia, el conflicto político y social que afligió al Perú entre 1980 y el año 2000). Aunque resaltantes, no todos los retablos analizados en estos capítulos se refieren a la violencia; algunos de ellos también se refieren a importantes críticas hacia la sociedad peruana. El capítulo siete se centra en los retablos que representan eventos internacionales y temas más comerciales que ilustran el constante movimiento de los artistas.

Estos recuerdos resaltan por su capacidad para reconstruir y evocar una conciencia histórica. Sin embargo, la memoria y la historia no son sinónimas; de hecho, ambas van muy entrelazadas pues, como afirma Nora, «la necesidad por la memoria es una necesidad por historia» (1996: 8; la traducción es nuestra). Esto significa que la memoria también refleja una necesidad por una conciencia histórica. Ahora bien, por conciencia histórica en los retablos entiendo a la capacidad de estos para ser archivos de la memoria popular en la que el pasado reciente del Perú fluye y es construido a través de diversas escenas, diversos personajes, en las narrativas representadas. Existe pues una producción de la historia en los retablos, pero este proceso resulta ser poco claro o nítido; revela un contenido nuevo y muy lejano de la formalidad o de la forma de construcción de un conocimiento hegemónico que parte de lo letrado. En los retablos la memoria, como conocimiento y crítica, se plasma de una forma visual y narrativa en la manera cómo se configuran las escenas y personajes al interior de las cajas. Paul Connerton sostiene que la producción de la memoria comunal o colectiva de los grupos subordinados produce otro tipo

de historia (oral) «una en la que no solo muchos de los detalles serán diferentes, sino que también la forma de construcción de significados obedece un principio distinto» (1989: 19; la traducción es nuestra). Los significados aparecerán en un hogar (caja) narrativo distinto. Estas memorias sociales tienen un ritmo propio, muy particular, que la ordenan de manera diferente. Igualmente, las narrativas visuales representadas en los retablos son múltiples, polifónicas y siguen una temporalidad que relaciona con sucesos de forma diferente. Así, algunos eventos fácticos son mezclados con símbolos religiosos y rituales, combinando emociones con poderosas críticas a la sociedad peruana. Algunas veces estas críticas son sutiles y recubiertas en la imaginería religiosa; otras, en cambio, se manifiestan con un realismo radical.

Nelson Manrique argumenta que durante los años 1980 una serie de crisis convergieron en el Perú: política y social, económica, en el proyecto de modernización, del Estado y aquellas motivadas por una herencia colonial no resuelta (2002: 41-64). En este sentido, aquellos retablos como «Pishtaco» y «Los Condenados» muestran las diversas manifestaciones de estas crisis. Por eso, estoy de acuerdo en que son narrativas visuales en la que las afirmaciones son manifestadas a través del contenido de estos retablos.

Paul Connerton (1989) estudia el recuerdo y la memoria como dos prácticas culturales inscritas en las ceremonias conmemorativas, que luego son integradas en las prácticas corporales. El Grupo de Memoria Popular³ (1982) refiere que la memoria popular es también el dominio de la práctica política, puesto que en la arena pública es donde diferentes memorias y representaciones interactúan y se disputan el espacio —una posición— en la sociedad. En este sentido, la memoria dominante y la memoria popular están en una pulsión constante. Sin embargo, de ninguna forma realizaré el estudio de las representaciones de la memoria en los retablos reproduciendo la dicotomía memoria popular y memoria oficial. Sigo el enfoque de Theidon (2003), quien no ha hecho uso de la oposición binaria oficial-popular en sus estudios de las narrativas campesinas acerca de la guerra en Ayacucho. En su lugar, Theidon sugiere que es importante considerar la polifonía de la memoria y cómo esto puede contribuir a la construcción de la democracia en el Perú. Es más interesante estudiar las interacciones y los diálogos entre las diferentes series de memorias; de qué modo han sido representadas en

³ El Grupo de Memoria Popular fue parte del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos y se reunieron entre octubre de 1979 y junio de 1980.

los retablos y cuáles son las narrativas visuales que se dan a propósito de la ciudadanía, el pasado reciente del Perú y las expectativas para el futuro.

Un ejemplo: «Masa»

A finales de 1992, el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) organizó una exhibición de retablos en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología en Lima, para conmemorar los 500 años del descubrimiento americano (IEP, 1992). La exhibición estuvo abierta al público durante un mes (entre el 10 de noviembre y el 10 de diciembre de 1992), y mostró los retablos hechos por la familia Jiménez. A este respecto, Edilberto Jiménez, inspirado por los versos del poema «Masa» de César Vallejo (1892-1938), representa, en un hermoso retablo, lo siguiente (ver figura 19). El poema lee como sigue,

Masa

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: “¡no mueras, te amo tanto!”
pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
“¡No nos dejes! Valor! ¡Vuelve a la vida!”
pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: “¡Tanto amor y no poder hacer nada contra la muerte!”
pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: “¡Quédate hermano!”
pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar.

César Vallejo (10 de noviembre de 1937)



Figura 19: Retablo «Masa» de Edilberto Jiménez, fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre de 2001.

Me gustaría empezar la segunda parte del libro con este retablo en particular, debido a que llama a una humanidad común, que une a personas de diferentes colores con la muerte, con aquellos que murieron sin saber el porqué. Acerca de este retablo Edilberto dice:

Pero, esta Masa ya está hecho desde un punto de vista que yo lo veo, yo los hago campesinos que se agarran de las manos [...] desde el cadáver vienen. Al final de una fiesta hay una *arasqasqa* donde todo el mundo se agarra y esa es la *arasqasqa*. Pero las personas son de los cinco continentes. Está el peruano, el africano, el americano, el asiático. Al medio de la *redondela* viene el muerto ya con la antorcha que se pone. Esos son los ángeles de la victoria. Están tocando sus cornetas, pero acompañados siempre con el río. Para mí era un papel fundamental el río, aquel río que se viene [...] este es un poco el desastre de la situación de la violencia, de las muertes, tantas batallas. En sí todas las batallas... la corrupción, los del poder que llegan a terminar en una batalla. Después viene un cadáver. Al fondo aparece Vallejo. Ahí está Vallejo. El sol es la antorcha o lo veo como una antorcha es sol. Son dos soles aquí hay un sol y aquí hay otro sol: sol de la muerte, sol del amanecer y sol del mediodía. Después son los tres soles que he hecho. Un poco con la vida por eso viene el agua, el agua al río (Huamanga, 9 de agosto de 2001).

Durante los años de la violencia en el Perú (1980-2000), Edilberto y sus amigos de la Universidad de San Cristóbal de Huamanga leían los poemas de

César Vallejo. En su retablo, el centro es ocupado por un muerto rodeado por personas tomadas de las manos y que bailan la *arasqaqa* —un baile en el que los participantes se toman de las manos y se mueven en zigzag—. El muerto lleva en su mano una antorcha, que indica su último aliento y la esperanza de encontrar una mejor vida. A pesar de esto, el panorama es terrible: el baile se realiza entre campos quemados y cuerpos sin vida y los danzantes avanzan hacia el sol. Debajo de los rayos del mediodía (que aparece en el medio del retablo), Vallejo descansa tranquilamente. El poeta y el retablista también son parte de esta «Masa». En este punto el retablo parece tener dos autores, uno que inspira el tema (el poeta) y el otro que lo representa visualmente en su taller de Ayacucho.

El *arasqaqa* de los campesinos de los cinco continentes se baila alrededor del muerto. Tres soles están asociados con el final del río de sangre, también conocido como *yawar mayu* —río de los muertos y la regeneración—. En efecto, el agua del río no es clara, pues está manchada de sangre. El *yawar mayu* arrastra la sangre de los que murieron peleando «todas las batallas» y la vida que renace en Ayacucho después del periodo de violencia.

El poeta y el retablista establecen un diálogo en el que las narrativas e imágenes producen diferentes discursos. Este no es el primero en su tipo. Edilberto ha utilizado huaynos escritos por el músico ayacuchano Ranulfo Fuentes para crear retablos con comentario social. Además de canciones y poemas, han sido representados en los retablos desde historias de condenados y *pishtacos*, hasta los eventos que suceden a cada momento de la vida.

Lo que es importante acerca de «Masa» de Edilberto Jiménez es que muestra un cambio en el estilo de hacer los retablos. Las puertas están pintadas con imágenes que extienden y explican las escenas creadas en el interior de la caja. El retablo se abre para descubrir en su interior batallas, la danza *arasqaqa* y las personas que «confluyen» para producir diferentes historias que corren paralelamente al río de agua y sangre. Guy Brett escribe que los trabajos de arte (en este caso los retablos) «surgen como parte del acto de defenderse a sí mismo contra la dominación; y afirmar, ya sea implícita o explícitamente, un mundo de valores humanos diferentes. Ellos cambian nuestra percepción no sólo de la realidad sino también del arte —de lo que es y de cuál podría ser su potencial papel [en la sociedad]» (1986: 10; la traducción es nuestra).

Billie Jean Isbell (1998) estudia la producción artística que han hecho las personas andinas desplazadas por la guerra interna en el Perú. La autora analiza las canciones ayacuchanas, sobre todo la letra tanto de aquellas cantadas en quechua

como las de protesta, en donde enfatiza el papel del cantante principal, como si él o ella estuvieran cantando y expresando una experiencia de la que fueron testigos de primera mano o como testimonios que ha recibido por otra fuente (de segunda o tercera mano). Isbell observa que a través del uso de los recursos gramaticales —la primera persona es usada de forma exclusiva para hablar por una colectividad; en cambio, la terminación *-qa* se usa para indicar los eventos de primera mano—, los cantantes resaltan la diferencia entre reportes «oficiales» y los eventos experimentados en la creación de diálogos imaginados con las autoridades del Estado (Isbell, 1998: 285). Por lo tanto, el cantante construye un diálogo entre una mujer y la autoridad del gobierno; utiliza estos recursos gramaticales a su disposición para distinguir entre los rumores y la validez de la experiencia. Hecho esto, el cantante cuestiona el sistema democrático practicado en el Perú. En la región de Ayacucho, las canciones han sido utilizadas para representar y transmitir las memorias de violencia y también las de la esperanza. Canciones de carnaval, cuyo género musical local conocido como *pum pin*, han sido transformadas en herramientas poderosas para recordar lo que sucedió en la provincia de Víctor Fajardo entre las décadas de 1980 y 1990. Sin embargo, las canciones y la poesía no son los únicos registros de la memoria.

«Para una cultura oral, como la andina», escriben William Rowe y Vivian Schelling,

[...] los significados son registrados y transmitidos sin escritura. Esto no significa [...] que el sonido se convierte en el vehículo privilegiado de la información, sino que el código se dispersa en una variedad de acciones y lugares, que incluyen el ritual, el teatro, la música, peregrinaje, artefactos, narrativas y todas las formas en la que la tierra misma es percibida como estampada con líneas y puntos importantes. Este patrón se añade a una multitud de ‘grafías’, o ‘escrituras’ disponibles de ser ‘leídas’, en las que el archivo cultural nativo es guardado (1993: 52-53; la traducción es nuestra).

Tablas pintadas como las de Sarhua, también de la provincia de Víctor Fajardo, han sido utilizados para transmitir sentimientos de desesperación y desarraigo (Isbell, 1998). Los retablos siguen este mismo patrón. En ellos, el recurso como testigo ocular confiere autoridad y poder a los artistas y realismo a la pieza de arte. El retablo se convierte pues en un agente y un producto de una historia. Quizá, y es mejor pensarlo así, representa a todas las voces y las versiones que no son necesariamente las oficiales —las del Estado o los medios; canciones diferentes, historias, ideas acerca del luto, celebraciones, etcétera—. El método de trabajo es acumulativo y genealógico; las capas de los discursos y afirmaciones

necesitan ser leídas, analizadas y combinadas con material etnográfico para revelar algunos aspectos del pasado reciente, un pasado que continúa afectando las vidas de miles de peruanos y que debe ser recordado.

En el retablo, la memoria social es reflexiva en el sentido que el retablista se nutre, para su trabajo del flujo de imágenes que recoge de la TV, los periódicos y libros, esto con el fin de preparar el tema y luego construir la escena en el interior de la caja. Este aspecto está relacionado con el proceso de escoger qué representar y cómo hacerlo. Esta intencionalidad, que interroga por el *qué* recordar o el *qué* olvidar, es política y le provee a la memoria social un aspecto de constante renovación. El retablista describe y da información a las personas brindando con esto una mirada fija del evento, las canciones, los cuentos. Por personas, me refiero no solo a los clientes de los retablistas —por ejemplo los intelectuales, turistas, intermediarios, coleccionistas de arte—, sino también a los trabajadores de los talleres, a los parientes que tienen acceso a las obras, así como aquellos que pueden apreciar estos objetos en museos, galerías y exhibiciones. Aunque pueda ser contradictorio, uso el término popular para referirme a la memoria representada en y por los retablos especiales, obras estas que no son apreciadas por la mayoría de las personas y que además existen pocos ejemplares. Uso el término popular por el origen de los artistas que hacen estos retablos; ellos provienen de los estratos bajos de la sociedad y se identifican con la gran mayoría de la población peruana: la del migrante andino en las ciudades.

En los retablos especiales, la visión del retablista es reveladora. Es una visión que impregna las opiniones, que cuestiona la realidad social y espera respuestas de la audiencia o de aquellos que la contemplan. Es una visión que es distinta de la panóptica, que ejerce poder y penetra en el comportamiento (Foucault, 1980). Como los poemas de César Vallejo, los escritos de José María Arguedas o, en el caso de la violencia, las pinturas de Sarhua, los huaynos y *pum pines*, estos retablos especiales de comentario social son historias del interior. Y como tal, adquieren vida propia.

CAPÍTULO 5

Desde el interior: memorias locales de duelo y esperanza en los retablos de canciones y cuentos

Donde uno habla, varios hablan

Guy Brett (1986: 6).

Son muchos los temas de comentario social y político que se recrean en los retablos, por ello es una tarea casi imposible dar cuenta de este conjunto. Esta vasta y sobrecogedora cantidad de obras constituye una muestra fehaciente de que la cultura no es una totalidad estática y definida. Antes bien, mantiene una vigorosa dinámica, presenta sus propios conflictos, disrupciones y fragmentos. En este capítulo se analiza una pequeña pero significativa muestra de los trabajos que representan el periodo de violencia en el Perú durante las décadas de 1980-2000. Con esto no pretendo una caracterización monotemática de los retablos —que muchas veces han sido asociados con un tema específico, ya sea el folclor, la naturaleza o el paisaje, por el razonamiento prejuicioso de la crítica—. Al contrario, la selección de estas piezas porque sugieren y estimulan el espíritu crítico de los artistas. Lo que intento es introducir un conjunto de temas que pienso que expresan y contribuyen en mucho al entendimiento acerca de la memoria, agencia y las luchas de las personas por ser incluidas en la sociedad peruana, como ya lo vimos en el caso de los artistas populares. La tarea es difícil porque el conocimiento de estos problemas amerita que se confronte nuestro presente con nuestro pasado reciente. Rosaldo (1989) escribe que la subjetividad del etnógrafo no debe ser evitada porque esta acompaña al investigador en el campo y en la escritura. Existen temas que evitamos, existen recuerdos que negamos, pero como

en el caso de la creación artística, en el proceso de escribir estamos expresando nuestros demonios y traumas internos.

La memoria representada en los retablos establece diferentes diálogos discursivos en los que el pasado y el presente se hallan entrelazados. Las imágenes de las piezas de arte que aparecen en este y el siguiente capítulo están organizadas en cuatro áreas principales: canciones, cuentos, el duelo y los acontecimientos. Los primeros dos temas presentan una combinación de elementos en los que lo simbólico, la historia, así como la música producen imágenes discursivas interesantes sobre el Perú. A las canciones y los cuentos que inspiran a los retablistas para el proceso de creación de los retablos especiales se les da, por causa de la obra de arte, nuevos significados a partir de los cuales les es posible entender la situación de violencia, modernidad, cambio y pobreza. El tercer tema, el duelo, muestra cómo el arte también puede ser un ejercicio terapéutico. En efecto, ¿cómo enfrentar la muerte, las desapariciones forzadas, además de la pérdida de personas inocentes? El sujeto, en este caso el artista popular, se distancia de lo que lo oprime e introduce un conjunto cambios para conseguir «la conciencia de que el mundo social está abierto a la transformación a través del conocimiento y la acción» (Rowe & Schelling, 1993: 179; la traducción es nuestra). Al confrontarse el acontecimiento traumático, el sujeto sana en el proceso.

El cuarto tema presenta a los retablistas como un etnógrafo «nativo», donde su arte funciona como un testimonio de memorias comunales y personales. Los eventos son representados con un realismo crudo, donde algunos están embebidos de imaginaria religiosa como si estuvieran tratando de encontrar respuestas a esta situación sobrecogedora. Al respecto, ¿qué tipo de discursos se manifiestan en estos retablos de violencia?, ¿por qué en los retablos ciertos eventos son enfatizados y otros se olvidan?, además, ¿por qué él o la artista crea imágenes que ya no forman parte de su vida cotidiana?; finalmente, ¿de dónde provienen los significados de un retablo? Al parecer, es posible comparar el trabajo del retablista con el de un etnógrafo: como en la etnografía, en el retablo se enfatizan ciertos aspectos de los eventos; unos quedan incorporados en la narración; otros, simplemente, no se toman en cuenta. Pero cuando se trata del tema de la violencia, esta además nos expone frente a situaciones sumamente difíciles, enfrentándonos al dolor y a los sentimientos más profundos. Así, las piezas de arte que representan temas de violencia se interpretan y van adquiriendo significados. Este proceso toma tiempo, así como también arrastra una marcada intencionalidad. Y es esta intencionalidad a la que Jelin (2001) considera como las «luchas políticas»,

porque cualquier proceso que implique recordar y olvidar, especialmente en el contexto de violencia, conlleva una serie de negociaciones además de intersticios de significación —espacios de terror y confrontación— el qué decir, el cómo hacerlo.

La historia reciente del Perú se revela, en estos retablos especiales, en la forma de una representación. Parafraseando a Geertz, diré que cada pieza se convierte en una voz, dentro del grupo de voces en la que está inmersa (1983: 117). Estas voces no son solo constituidas o determinadas por circunstancias del pasado. La agencia de los artistas y sus piezas abre un mundo de improvisaciones, miedos y nuevos diálogos con la audiencia en el que los significados son recreados y releídos. Un archivo de la memoria popular colectiva es una tarea que siempre está en construcción. En este y en los siguientes dos capítulos proveo ejemplos.

Las canciones

Tres retablos expresan mejor la relación que existe entre estas obras y las canciones, a saber: *Flor de retama*, *Hombre* y *Huamanguino*. La lírica de estas canciones sirvió de estímulo a Edilberto Jiménez para crear estos tres retablos nombrados de la misma manera. A propósito de esto, fueron dos distinguidos ayacuchanos, Ricardo Dolorier y Ranulfo Fuentes, los que compusieron los temas musicales, cuyo género se cifra en el comúnmente conocido huayno; género musical de origen local pero que con el tiempo se ha constituido en el más importante de la región andina (Cfr. Romero, 1993; Ulfé, 2004a; y Vásquez & Vergara, 1990). El huayno es una forma musical versátil. Su composición por series de versos terminan en lo que se conoce como fuga —momento donde el sonido se intensifica y el ritmo se acelera—. Usualmente un huayno acompaña a las familias andinas en sus celebraciones anuales del calendario; su temática es polisémica, pero con todo, es el amor la figura más frecuente (Montoya, 1987). En Ayacucho, la mayoría de los huaynos son ejecutados con los sonidos de la guitarra, el arpa y los violines, instrumentos musicales que fueron traídos al Perú por los españoles y que son usados en fiestas y espectáculos populares. En la actualidad los huaynos son tocados por bandas de metales, las orquestas o conjuntos cuyas grabaciones ya forman parte del circuito comercial.

«Flor de retama»¹

La canción «Flor de retama» fue escrita por Ricardo Dolorier después de los eventos ocurridos en Huanta en 1969. La retama es una pequeña flor amarilla que crece bajo condiciones difíciles en los Andes peruanos. Abunda en Ayacucho y su color característico es una muestra de belleza sobre todo en tiempos cuando la lluvia es escasa y el campo está seco.

Fue durante el fin de semana del 21 al 22 de junio de 1969, cuando un numeroso grupo conformado por estudiantes universitarios, de colegios, padres, profesores, salieron a las calles de Huanta y Huamanga para protestar por el decreto que gestó el gobierno en contra de la educación gratuita. Una ley conocida como el Decreto Supremo 006, y que fue aprobada por la dictadura militar del General Juan Velasco Alvarado (1968-1975), marcó sin duda el primer fracaso político del general (Degregori, 1990b: 15-16). Paradójicamente, al tiempo que Velasco nacionalizó el petróleo en contra de los intereses estadounidenses, denegó el acceso gratuito a la educación para las grandes mayorías de peruanos. Esto sin tener en cuenta que para muchas personas la educación era vista y entendida como el único medio para el progreso. Denegándoles este acceso al progreso, el Estado acrecentaba las diferencias sociales entre peruanos ricos y pobres. La respuesta fue violenta y provocó protestas en las calles de Huanta y Ayacucho. El 24 de junio de 1969, Velasco Alvarado fue obligado a abolir esta ley, tamaño acontecimiento habría de ser eclipsado porque ese mismo día el dictador promulgó una de las reformas agrarias más dramáticas en la historia de América Latina. Los miles de indígenas que protestaron durante el fin de semana de junio de 1969 fueron transformados inmediatamente en campesinos por obra de la Ley de Reforma Agraria (de la Cadena, 2000: 193). Tal como fue explicado en el primer capítulo, este proceso fue un mero cambio de etiquetas: de indios a ser campesinos. Sin embargo, esto no significó la salida de la condición de marginalidad en la que esta población vive todavía inmersa.

¹ Esta sección fue parte de una publicación anterior, véase Ulfe (2004c). La letra del huayno *Flor de retama* de Ricardo Dolorier es la siguiente: «Vengan todos a ver / vamos a ver / En la plazuela de Huanta, / amarillito, flor de retama, / amarillito, amarillando, / flor de retama. / Donde la sangre del pueblo / ¡ay!, se derrama, / ahí mismito florece, / amarillito flor de retama... / Por cinco esquinas están / los sinchis entrando están / los sinchis entrando están / van a matar a estudiantes huantinos de corazón / amarillito, amarillando flor de retama / la sangre del pueblo tiene rico perfume / la sangre del pueblo tiene rico perfume / huele a jazmines, violetas, geranios y margaritas, / a pólvora y dinamita / ¡ay, carajo! / a pólvora y dinamita / ¡ay, carajo! / a pólvora y dinamita».

Los eventos de 1969 son considerados por algunos autores como de gran importancia para la formación del Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso (PCP-SL). Por ejemplo, el antropólogo y autor peruano Carlos Iván Degregori (1990b), quien enseñó en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga durante la década de 1970, considera que las protestas en Huanta y Ayacucho provocaron una serie de conflictos regionales. Uno de estos conflictos fue descrito por el autor (1990b) como el encuentro, «potencialmente explosivo», en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, de una elite mestiza con una juventud igual de mestiza proveniente de las provincias. Estos son dos grupos de personas subyugadas por la cultura de la costa y por la predominancia de los mestizos de Lima. Para Degregori, estas protestas ayudan a entender por qué «SL surge *'alli'* (en Ayacucho), *'asi'* (con esas características), y *'entonces'* (en las décadas de 1960 y 1970)» (Degregori, 1990b: 16-19). Este enfoque ha sido criticado por Nelson Manrique, para quien estas protestas por la educación no fueron decisivas en la formación de Sendero Luminoso. Manrique considera que estas protestas fueron importantes, pero en 1975 la participación de Sendero Luminoso se siente más en la UNSCH, cuando este grupo se confrontó a otros partidos políticos en la búsqueda de control estratégico de los Planteles de Aplicación «Guamán Poma de Ayala»² (2002: 349-350). Finalmente, el Informe final de la CVR argumenta que los eventos del 20, 21 y 22 de junio de 1969, en Huanta y Ayacucho, fueron el último suceso que convenció a la facción Bandera Roja del Partido Comunista Peruano de tomar una ruta diferente, aquella de la reconstitución del Partido Comunista (CVR, 2003: 579). La facción de Bandera Roja fue dirigida por Abimael Guzmán, personaje que ya estaba viviendo en la clandestinidad y cambió el nombre de la facción al de «Partido» Comunista del Perú Sendero Luminoso o PCP-SL.

Los eventos de Huanta y Huamanga de 1969 son recordados por muchas personas en Ayacucho. En aquella ocasión algunos estudiantes fueron asesinados. Un número de profesores universitarios, así como de padres de familia fueron encarcelados. En tal sentido y coyuntura, la canción fue escrita para conmemorar estos hechos. El huayno es el género musical de los Andes peruanos más difundido. Este retrata historias de amor, compañía rituales de cosecha, carnavales, fiestas del agua, procesiones religiosas y ofrendas a los *wamani*.

² Los Planteles de Aplicación «Guamán Poma de Ayala» fueron parte de un programa educativo de la UNSCH. Los estudiantes de la facultad de Educación trabajaron como practicantes ofreciendo educación primaria y secundaria a adultos y niños de Huamanga.

Fue este género el elegido para representar, simbólicamente, la regeneración de la vida en Ayacucho. La canción escrita por Ricardo Dolorier habla de la flor de retama que renace en el mismo lugar donde la sangre de los estudiantes fue derramada. La canción y los eventos de 1969 son todavía políticamente importantes en Ayacucho.

En 1991 el joven Edilberto Jiménez, inspirado por la protesta y la canción, realizó su propia versión de «Flor de retama» en un retablo de un solo piso (ver figura 20 y 20a). La imagen central de este retablo lo constituye una mujer que es golpeada de forma violenta por un policía. Ella desfallece en la puerta de la iglesia principal de Huanta, ubicada en la plaza central; detrás de ella, una flor de retama crece alta y brillante (ver figura 19a). La sangre de la mujer forma un río que zigzagueante, avanza hacia la escena central donde los campesinos pelean contra la unidad de fuerzas especiales de la policía, comúnmente conocida como los sinchis. Ellos cargan unos posters que muestran las intenciones del gobierno de militarizar la nación y a la par niegan el acceso al progreso. En uno de estos posters se lee lo siguiente: «¡Las botas se regalan, los libros cuestan caro!».

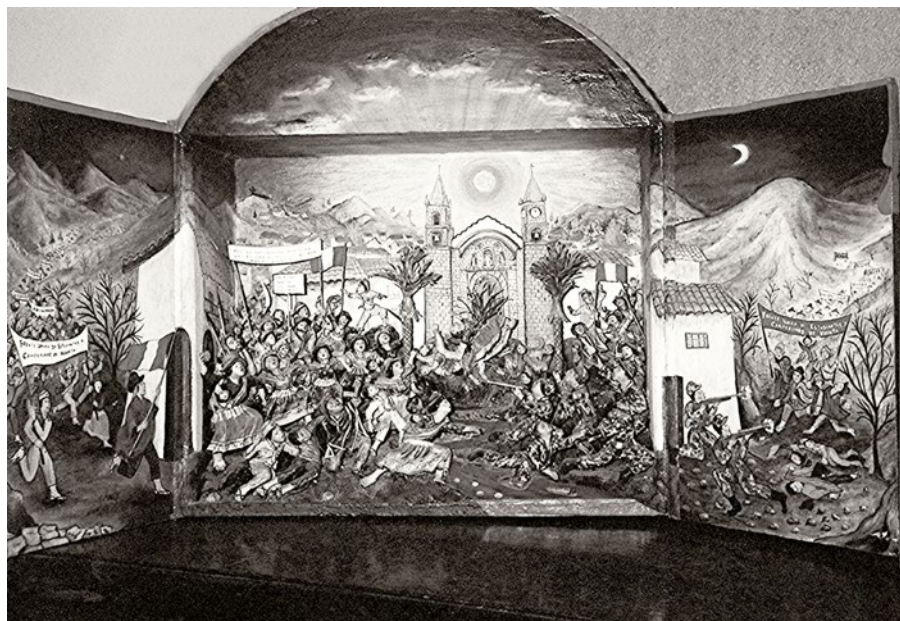


Figura 20: Retablo «Flor de retama» de Edilberto Jiménez, fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre del 2001.



Figura 20a: Retablo «Flor de retama» de Edilberto Jiménez, fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre del 2001.

Acerca de este retablo Edilberto dice:

Flor de retama es el canto, es uno de los cantos. En momentos de la violencia todo el mundo cantaba, cantaba Sendero, cantaban el ejército. ¡Todos! De la universidad cuando salíamos, íbamos en viaje de estudio ¡cantaban! Entonces, pegaba este. Pero es un tema más del Decreto 006, de la nota once, de la gratuidad de la enseñanza, es esa. ¡Cuántos han muerto ahí! ¡Cuánta gente campesinos, campesinas! Acá hay que ganar la plaza principal, y es eso [...] Es la sangre del pueblo, en sí, pidiendo. Pero acá lo que se rescata es el valor de la mujer, es el valor femenino que siempre se enfrentó. Y, aquí, por ejemplo, en uno de los pasajes cuando se hizo una entrevista en Huanta una mujer trató de enfrentarse y le ha logrado. Por ahí que nace la retama, la flor de retama. En sí la flor de retama es la mujer. Aquí está la retama y aquí está la mujer, es eso. Acá la mujer muere. Es eso (Huamanga, 9 de agosto de 2001).

La guerra interna de las décadas de 1980 y 1990, aunada a la debacle económica, provocó una crisis en el ámbito doméstico. Los roles de género cambiaron en el proceso. Steve Stern afirma que durante y después de la violencia en el Perú, las mujeres emergieron como «nuevos sujetos ciudadanos» (1999: 333). Por ejemplo, la participación de las mujeres en las denuncias de las violaciones de derechos humanos es digna de ser mencionada (cfr. Muñoz, 1999; Tamayo, 2003); fueron sujetos importantes en las luchas políticas por la reconstrucción

y la sobrevivencia familiar. Uno de estos ejemplos es la formación de comedores populares en las áreas pobres (Coral, 1999). Por lo tanto, la mujer que aparece en el retablo de Edilberto es la retama que nace de la sangre y el agua, en la lucha por sobrevivir. Como la mujer del mercado en Abancay que aparece protestando en la novela de Arguedas, *Los ríos profundos*, así también en el retablo de Edilberto, la mujer proviene de una ciudad andina —en este caso Huanta— y puede reunir en su protesta un vasto número de la población³. Ejemplos como estos abundan: están las mujeres de la Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú (ANFASEP) y las del Comité de Familiares Detenidos, Desaparecidos —Perú (COFADER) que luchan por mantener viva la memoria de sus familiares fallecidos— (respectivamente, ver Muñoz, 1999; Tamayo, 2003). Su posición es la de confrontación abierta. Esas mujeres son las protagonistas de este retablo.

Como fue mencionado líneas arriba por Edilberto, durante los años ochenta el tema era cantado tanto por los militares, los mismo integrantes de Sendero Luminoso (con diferente letra), como por los habitantes de Ayacucho. Puede decirse que la canción encarna a la población de Ayacucho y, al igual que ellos, era disputada por los militares y Sendero Luminoso. En el proceso, la canción se convirtió en un aspecto importante de un «inconsciente colectivo» (Jameson, 1981). Es objeto y sujeto de una memoria colectiva compartida en Ayacucho, y como tal, es disputada.

Aunque Edilberto no estuvo presente durante los eventos de 1969, su obra, «Flor de retama», estuvo motivada por las experiencias que tuvo como estudiante en la universidad de Ayacucho. Tal y como le pasó con su retablo «Masa», Edilberto sintió que el interior de la caja no era suficiente para representar la complejidad de la protesta por la educación; así utilizó el interior de las puertas para extender el espacio, aumentar la escena en la que se representó a comunidades enteras que llegaban a Huanta para protestar. Edilberto dice:

Si no hubiera cambiado, hubiera seguido pintando florcitas por acá y por allá. Pero aquí no hay. Ya pinto con colores, gano los espacios. ¡Parece que me va a faltar espacio, y eso es lo que entiendo, me va a faltar y no sé dónde ponerlo! Por ahí trato de ponerlo. Ya no hay ese de adorno, y a la vez, por ejemplo, no me va a interesar a pintar la caja externa, afuera. No pinto. No me interesó nunca. Lo que

³ Marisol de la Cadena (2000) y Mary Weismantel (2001) publicaron un interesante estudio acerca de la identidad, el racismo y el papel de las mujeres en el mercado de las ciudades andinas.

más me interesó es pintar el corazón, no afuera. Abrir el corazón y eso era para mí (Edilberto Jiménez. Huamanga, 9 de agosto de 2001).

En el corazón o interior de la caja se representa la confrontación entre la población y la policía en Huanta. El retablo parece ser tanto una demanda por la educación como un deseo por recuperar un huayno popular que fue apropiado por los militares y por Sendero Luminoso, y que tiene un gran significado para los humanguinos y huantinos. Es digno de mencionar que durante los años 1990 la canción fue recuperada por las personas de Ayacucho, pues empezaron a cantarla en su letra original.

El retablo evoca una identidad ayacuchana, que nace de la confrontación con el Estado, y donde la importancia de las mujeres se contrasta con el hecho de que asumen diferentes papeles en la sociedad. «Carajo», que es la palabra repetida en la fuga del huayno, encarna para Edilberto la fuerza y la voluntad que las personas necesitan para seguir con sus vidas.

«Hombre» y «Huamanguino»

Durante los últimos años de la década de los 1980 y los primeros años de los 1990, Edilberto Jiménez realizó tres retablos, todos inspirados en el trabajo del compositor ayacuchano y músico Ranulfo Fuentes, «Hombre», «Huamanguino» y «Lucía» (ver Vásquez & Vergara, 1990: 301-310). Prestaré especial atención a dos de ellos.

El huayno «Hombre»⁴, que describe las luchas de un campesino contra la dominación (por ejemplo la esclavitud, el trabajo en las minas), motiva a Edilberto a crear un retablo en el que la imagen central es ocupada por «un hombre» de dos cabezas (ver figura 21). Este hombre no está separado del mundo; sus manos y pies yacen encadenados a América Latina, que aparece a su espalda, especialmente

⁴ La letra del huayno «Hombre», escrito por Ranulfo Fuentes, aparece en español en Vásquez y Vergara (1990: 172). Para la versión quechua también véase: Vásquez & Vergara (1990: 173). La letra de la canción es: «Yo no quiero ser el hombre / que se ahoga en su llanto / de rodillas hechas llagas / que se postra al tirano. / Yo quiero ser como el viento / que recorre continentes / y arrasar tantos males / y estrellarlos entre rocas / y arrasar tantos males / y estrellarlos entre rocas. / No quiero ser el verdugo / que de sangre mancha el mundo / y arrancar corazones / que amaron la justicia / y arrancar corazones / que buscaron la libertad. / Yo quiero ser el hermano / que da mano al caído / y abrazados férreamente / vencer mundos enemigos. / Y abrazados férreamente / vencer mundos que oprimen. /

Fuga: Por qué vivir de engaños / cholita / de palabras que segregan veneno / acciones que martirizan / al mundo / ¡Ay! Sólo por tus caprichos / dinero, / ¡Ay! Sólo por tus caprichos / riqueza».

el territorio del Perú y el departamento de Ayacucho. Además, el hombre del retablo aparece rodeado de compartimentos en los que el artista, siguiendo los versos de la canción, representa la historia colonial de las comunidades indígenas en Ayacucho y por extensión de América Latina. Ni este hombre ni sus compatriotas se pueden liberar de la dominación. Su historia está subordinada a los «caprichos del dinero y la riqueza», tal y como la letra de la fuga del huayno repite. Este tema también es representado por el hermano de Edilberto, Nicario Jiménez, quien, en lugar de la canción, se inspira en el relato del *pishtaco*.

Varios autores argumentan que una de las causas para entender por qué la violencia empieza en el departamento de Ayacucho en los años 1980 está en la situación de explotación, discriminación social, aislamiento y pobreza que padecen estas personas (entre otros ver Degregori, 1990; Granados, 1999; Manrique, 2002). Durante el periodo colonial, Ayacucho era considerado un centro de comercio y de tránsito importante debido a sus minas y obrajes. La situación cambió durante los primeros años de la República, pues el comercio declinó y el departamento sucumbió a la pobreza y el aislamiento. Esta situación es recordada en el retablo de Edilberto.



Figura 21: Retablo «Hombre» de Edilberto Jiménez, fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre de 2001.

A partir de su conocimiento antropológico, Edilberto crea un retablo de un piso en el que muestra diferentes situaciones de opresión y dominación; por ejemplo: el primer compartimiento muestra cómo las personas indígenas son subyugadas por los hacendados, los cuales son representados sosteniendo látigos en sus manos. La segunda figura muestra las enfermedades traídas por los españoles. Edilberto dice: «se ve al viento que lo va soplando y lo va estrellando a las rocas a todos los males que le hace sufrir al campesino, mientras hay otros hombres con alas de cóndor que están volando viendo al mundo y van acabando a los demonios que son males del sistema» (citado en Vásquez & Vergara, 1990: 305). Edilberto explica su retablo diciendo que la violencia durante los años ochenta no fue un evento aislado. Para él: «a pesar de las protestas, a pesar de todo, es tan difícil siempre el poder está al lado de otro [...] En el campo, de todo, vas a ver la vida real. Conforme lo que pasa y la violencia está permanente. Esa situación de la cultura también está permanente, y es ahí lo que recojo. La situación es permanente. No escojo este voy a hacer. Es un problema yo no tengo tampoco presión de nadie» (Edilberto Jiménez. Huamanga, 9 de agosto de 2001).

Edilberto coincide con las reflexiones sobre las causas de la violencia política que se presentan en el *Informe final* de la CVR. Él considera que este periodo tiene sus raíces en el proceso histórico de la pobreza y marginalidad del departamento de Ayacucho y de otros lugares del Perú. A pesar de esta crítica situación de violencia, el artista pinta la parte exterior de las puertas de este retablo con flores blancas y colibríes como una muestra de su búsqueda de paz.

En el retablo «Huamanguino», Edilberto Jiménez utiliza la canción de carnaval de Ranulfo Fuentes para representar el duelo⁵. El *huamanguino* en el retablo de Edilberto es el mismo compositor, Ranulfo Fuentes, quien participa de la escena (ver figura 22). El carnaval en los Andes peruanos coincide con la estación de lluvias. Muchos rituales propiciatorios son realizados en honor a las montañas y a la *pacha*, la madre tierra; además de diferentes desfiles y concursos que se realizan en las ciudades. Las festividades de carnaval varían de ciudad en ciudad.

⁵ La letra de «Huamanguino» escrita por Ranulfo Fuentes aparece en español en Vásquez y Vergara (1990: 269). Para la versión en quechua ver Vásquez y Vergara (1990: 268). «Un huamanguino ha desaparecido / ¿A qué hora? / A eso de la media noche / de su casa / a la hora del mejor sueño / lo han sacado y se lo han llevado. / Cuando gritaba al ser golpeado / a su madre clamaba llorando / amarrando férreamente sus manos / lo llevaron / vendando sus ojos / lo llevaron arrastrando. / Meses y años han pasado / ¿Dónde estará? / Acaso dentro de los pedregales / volviéndose tierra / o en medio de las espinas / ya brotando como las hierbas./

Remate: Ya volverá / Ya llegará / como la lluvia para el cultivo / para hacer germinar la semilla / como el sol del amanecer / que hará florecer las flores / y reventar los frutos».

Por ejemplo, en Alcamenca, de donde proviene Edilberto, el carnaval ya no es la celebración organizada por las autoridades locales y la música de carnaval ya no se toca con arpas. Ahora, el género musical más difundido en la provincia es el *pum pin*, que cuenta con importantes concursos locales, como también pasa en las zonas altas y los valles interandinos (ver Ulfe, 2002). En el retablo de Edilberto, Ranulfo Fuentes —el autor del huayno— regresa a casa después de celebrar los carnavales en alguna parte de Huamanga. Con su guitarra en mano, le canta su experiencia a la noche. Su rostro todavía muestra los restos del talco y la serpentina, dos elementos comúnmente utilizados en las fiestas de carnaval en el Perú. Durante la celebración, la vida está en juego, así como asume su propia renovación. En los Andes el carnaval es importante, es el tiempo del mundo al revés cuando se renueva la vida. El carnaval conlleva una libertad temporal. La música del carnaval, como el huayno de Ranulfo Fuentes, no es ambivalente; es directa y muestra las contingencias de la historia. Por ejemplo, en algunas comunidades andinas, músicos y profesores de escuela escriben canciones de carnaval, siendo algunas de ellas muy críticas de la sociedad peruana (Ulfe, 2001: 411-414).

La canción de Ranulfo Fuentes está embebida de melancolía, un sentimiento que acompaña a Edilberto en la creación de este retablo. En la obra, los músicos ocupan la escena central con una expresión que denota ira. Edilberto explica esto como sigue:

Es ahí que Ranulfo va cantando el carnaval huamanguino, con su serpentina y talco, con alegría por ser carnaval y con rabia viendo la oscuridad que hace la violencia [...] va caminando por las calles de Huamanga en plena lluvia, cuando los gatos van peleando como presagio de la próxima muerte o de la mala suerte. Los gallos despertados de su desesperación van lanzando sus cantos que anuncian lo que está pasando, es ahí que del mejor sueño lo arrancan a uno y se lo llevan, arrastrando por debajo de las tunas y cabuyas, por encima de espinos y piedras y lo arrojan después al abismo, donde se vuelve tierra y más tarde pues florecerá con la lluvia (Jiménez en Vásquez & Vergara, 1990: 307).

Los malos augurios están presentes en el retablo: peleas de gatos, un gallo que canta a medianoche, un perro que ladra. Estos animales parecen anunciar la muerte, como en una pesadilla, cuando lo peor ocurre:

Es como en medio de una noche había una defunción. Por ejemplo, cuando están descansando rompían la puerta de las casas [...] Bueno, hay unos presagios [...] Bueno, acá lo están sacando con su mujer, y acá lo están llevando al hombre. Se lo están llevando. Lo sacan y la mujer trata de rescatar. Acá lo están arrestando, lo matan y ya lo tiran al barranco. Esta es una vida de un detenido (Edilberto Jiménez. Huamanga, 9 de agosto de 2001).



Figura 22: Retablo «Huamanguino» de Edilberto Jiménez, fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre de 2001.

Todo pasa durante el carnaval. Y, como dice Edilberto: «Por ejemplo, durante el carnaval en Huamanga hay libertad. Incluso durante la violencia había libertad, al menos un poquito de libertad» (Huamanga, 9 de agosto de 2001). Esta libertad le permite a Ranulfo Fuentes poder cantar su protesta y a Edilberto la canción le da la oportunidad de realizar su retablo rastreando la vida de un desconocido detenido, como si hubiera estado allí siendo testigo de su captura.

Los colores en el retablo están combinados para expresar el sufrimiento y duelo. Este es uno de los pocos retablos que Edilberto ha realizado en fondo negro. Sin embargo, se muestran los restos de un color rojo esparcido a los lados del retablo. Las puertas pintadas de lluvia y flores están abiertas, como símbolos de incertidumbre.

Los relatos

En esta sección trabajo principalmente con dos retablos: en el primero Nicario Jiménez representa la historia del *pishtaco*, el personaje andino que extrae la grasa de los humanos para su propio beneficio (ver figura 23)⁶. El segundo retablo está

⁶ El término quechua *pishtaku* o *pishtakuq* proviene del verbo *pishtay*, «degollar», y es utilizado en los Andes del sur y centro, principalmente en los departamentos de Apurímac y Huancavelica. En los Andes del sur también es comúnmente conocido como *ñakaq*, *nak'aq* o *ñak'aq*, que viene del

basado en el cuento de los condenados, seres pecaminosos que matan humanos para alimentarse de su carne, es apropiadamente llamado «Los Condenados» y fue realizado en 1992 por Edilberto Jiménez (ver figuras 24 y 24a). Estos dos retablos reflexionan sobre la situación política con un énfasis en ideas sobre la raza, la identidad y las desigualdades socioeconómicas.

Pero estos son nuevos cuentos. Por ejemplo, Ansión y Sifuentes rastrean los orígenes de la narrativa del *pishtaco* hasta las primeras épocas de la Colonia, sugiriendo así que puede provenir de tiempos prehispánicos (1989: 62). Las historias de los condenados y *pishtacos* son comunes en la región andina de Bolivia, Ecuador y Perú (Weismantel, 2001: xxi). Estas narrativas tienen muchas versiones locales. *Condenados* y *pishtacos* retornan a la escena local cada cierto tiempo indicando su presencia y habilidad para adaptarse a nuevas circunstancias.

No obstante, el *condenado*, así como el *pishtaco* no son los mismos personajes. Hay relatos en donde aparecen como figuras masculinas (Morote Best, 1988); en otros adopta la condición de una mujer vieja (Délétroz Favre, 1993: 11-14). A pesar de las conjeturas, lo cierto es que el condenado —también conocido como *kukuchi* en Cusco— es un humano muerto. En la comunidad de Sonqo (Cusco), el *kukuchi* es un ser pecaminoso, un alma deambulante, cuya *hucha* (pecado) es «una carga que el alma debe rechazar antes de dejar esta vida apropiadamente» (Allen, 2002a: 45; la traducción es nuestra). *Hucha*, como fue explicada por Allen, significa un comportamiento inapropiado como es el adulterio, la convivencia, el fallo al momento de ser recíprocos con la ayuda y, el peor de todos los pecados, el incesto (2002a: 45). En otras palabras, *hucha* se refiere a romper valores o normas sociales válidas para el bienestar de la comunidad. Una vez que el condenado rompe estas leyes, él o ella se transforman en un exiliado, viviendo entre este mundo y el submundo —como veremos en el retablos de Edilberto—. El *condenado* está atrapado en su pútrido cuerpo; necesita carne humana para satisfacer sus instintos animales. Por otro lado, el *pishtaco* es un ser humano —usualmente un hombre foráneo— que no mata a sus víctimas. Con la ayuda de herramientas, como cuchillos, machetes, hoz, etcétera, el *pishtaco* extrae la grasa —la energía vital— de los cuerpos. Sus víctimas mueren a pocos días de haberse realizado la extracción, pero antes se sienten enfermas, débiles, sin apetito.

verbo quechua *ñakay* que significa «degollar». En el sur andino el término aymara es *kharasiri* o *khrakhari*, «el que corta carne» (ver Ansión & Sifuentes, 1989: 62-63). Para los propósitos de este estudio utilizaré el término *pishtaco* como en el nombre del retablo analizado en esta sección y la palabra que prefiere el retablista Nicario Jiménez.

Lo que ambos personajes comparten es el hábitat solitario del paisaje andino: deambulan por los caminos lejanos y asilados, esperando que una víctima inocente aparezca. Pero el *pishtaco*, un personaje común en las historias de horror de los Andes rurales, fue percibido por muchas personas, como alguien que hubiese llegado en forma masiva a las ciudades como Huamanga y Huanta, en Ayacucho, durante los meses de agosto y septiembre de 1987 (Degregori, 1989[1987]; Granda, 1989; Vergara & Ferrúa, 1989). La situación empeoró y el 11 de septiembre de 1987, un hombre joven de Huancayo fue asesinado por un grupo de vecinos de Huamanga acusado de ser un *pishtaco* (Degregori, 1989[1987]; Granda, 1989). Él trató de demostrar su inocencia, pero cuando sus captores le pidieron que hablara en quechua; el hombre no pudo responder apropiadamente (Degregori, 1989[1987]:113).

Meses después, en 1988, el *pishtaco* apareció en un distrito de la ciudad de Lima, esparciendo el miedo en la población —principalmente entre los niños— a ser secuestrados (Portocarrero, Valentín & Irigoyen, 1991; Rojas, 1989; Zapata, 1989). Estos seres míticos intensifican los miedos colectivos, la ansiedad entre las personas ya abatida por la violencia, la incertidumbre política y la profunda crisis económica.

«Pishtaco»⁷

A mediados de 1987, Nicario Jiménez tuvo interés en el tema de relatos andinos. Sus padres y familiares políticos se encontraban todavía en Huamanga. Los llamó no solo para saber cómo estaban, sino también para decirles que los visitaría. Desde que Nicario formó su taller y ganó reputación en el mundo del arte, intelectuales y amigos lo visitan. Y él los lleva a Huamanga. Esta vez su llamada era para anunciar su visita con un amigo danés. Pero, para la sorpresa de Nicario, su familia política así como sus padres le dijeron: «hay muchos *pishtacos*, no vengas». Sin considerar estas advertencias, Nicario viajó con su amigo a Huamanga; desgraciadamente a su llegada, ambos fueron casi linchados por un grupo de

⁷ El retablo «Pishtaco» aparece en por lo menos dos publicaciones: Emma Sordo (1990) lo utiliza para definir una nueva línea de temas en los retablos que ella denomina «testimoniales»; Mary Weismantel utiliza el mismo retablo en su libro *Cholas y Pishtacos* (2001). Sordo y Weismantel no incorporan las reflexiones de Nicario sobre su producción; solo incluyen las fotografías. Asimismo, Weismantel debería haber estado mejor informada acerca de la producción de los retablos. En un caso ella dice que los retablos son hechos de *papier-maché* y en otro menciona que son hechos de papel y pasta de papa (2001: xlii, 208). Desde 1970 las figuras de los retablos son modeladas con una pasta hecha de yeso, harina y goma (véase el capítulo tres; Solari, Jiménez & Villegas, 1986).

hombres. Su amigo no pudo quedarse en la ciudad. De vuelta a Lima y motivado por el regreso de los *pishtacos* a Ayacucho, Nicario creó un retablo de tres cámaras titulado «Pishtaco» (ver figura 23). Acerca de esta obra de arte nos dice:

El *pishtaco* [la representación del cuento en el retablo] lo actualicé. Tiene contexto económico, sociológico, político, todo, por todos lados. Como un levantamiento que se mantiene. El primer piso es muy fácil, el segundo también porque yo estaba trabajando, buscando la información para el último piso. Decían que Alan García había mandado a sus *pishtacos* por la presencia de los militares en Huamanga. Por eso hay una secuencia. Primero, arriba, están vestidos de franciscanos. Esa es la relación con la iglesia. La historia dice que sacan la grasa y con la grasa para fundir campanas. Inclusive hay una leyenda de que el sonido, el tamaño de la campana, dependen del tipo grasa. La segunda es ya en la época actual con la revolución industrial. Ya no son vestidos de franciscanos, son foráneos, son extranjeros. Pero, nunca te van a especificar la nacionalidad [...] Un *pishtaco* es un hombre blanco, alto, con botas. El segundo siguen sacando la grasa para aviones, para maquinarias. Hasta ahora existe cuando hacen caminos, el *pagapu* que está asociado para hacer una carretera, un puente, el *pagapu* a la tierra. *Pagapu* con humanos. Utilizaron eso en la época colonial y la gente te dice específicamente cuantos hombres hay enterrados en un puente. El tercero es la presencia de los militares cuando Alan García dice “con la grasa humana para pagar la deuda externa”. Ahí termina (Nicario Jiménez. Naples 5 de febrero del 2003).

¿Cómo fue posible que la realidad y el relato se conjugaran durante los años más duros de la violencia?, ¿por qué regresaron los *pishtacos* a Huamanga y Huanta a mediados de la década de 1980? Compilaciones de historias de *pishtaco* como las de Ansión (1987) y Morote Best (1988) muestran la habilidad de este personaje de adaptarse bajo nuevas circunstancias, una característica que hace posible su presencia en los tiempos actuales. Pero ¿quiénes son los *pishtacos*? Usualmente son hombres, extranjeros, con ojos verdes o azules además de barba. Lucen tan pálidos como la muerte. Visten botas, casacas, sombreros; tienen cuchillos, machetes y otras armas que utilizan para extraer la grasa de sus víctimas. Sin embargo, el *pishtaco* no es descrito en todos los cuentos como un hombre blanco. Por ejemplo, Morote Best recogió una versión en la que el *pishtaco* aparenta tener un «rostro de color púrpura» (1988: 153-154). Weismantel argumenta que existen otros rasgos que manifiestan la blancura del *pishtaco* (2001: 181), la que incluye rasgos físicos pero también la ropa y los objetos externos usados por la persona (2001: 184). Como una categoría concreta, la autora llega a sugerir que la raza en los Andes es una categoría



Figura 23: Retablo «Pishtaco» de Nicario Jiménez, Museo Galería de Arte Popular Barranco, Lima, fotografía tomada en agosto de 2002.

corporal; la «blancura» está también simbolizada en los objetos personales del *pishtaco*: sus botas, casacas, cuchillos, armas y, como en el retablo de Nicario, las campanas, los aviones, helicópteros, tanques militares, automóviles y camiones. Extendiendo un poco la agencia de la «blancura», puede argumentarse que esta categoría se encuentra también asociada con el Estado y lo que este representa (por ejemplo grupos dominantes)⁸.

⁸ Weismantel también sugiere que la narrativa del *pishtaco* describe una historia de «intercambios desiguales entre hombres blancos o grupos dominantes e indígenas o población marginal» (2001: 136).

De hecho, como fue mencionado líneas arriba, en esta obra, Nicario Jiménez utiliza diferentes versiones de la narrativa del *pishtaco* que corresponden a tres periodos de la historia peruana donde se recrea la construcción del Perú como «una república sin ciudadanos» (Flores Galindo, (1994[1986]). El Estado es, entonces, encarnado por el *pishtaco* caníbal, quien necesita la fuente de energía más preciosa de sus no-ciudadanos: su grasa⁹.

El primer piso (desde arriba) de este retablo corresponde a los procesos forzados de evangelización llevados a cabo durante la colonia por los misioneros españoles. Los *pishtacos* de Nicario están vestidos como monjes franciscanos y la grasa de sus víctimas es utilizada para moldear las campanas¹⁰. Gota por gota, estos *pishtacos* recogen la grasa de sus víctimas, quienes son decapitadas y colgadas de los pies. La representación de Nicario es similar a la versión registrada por Juan Ansión en Ayacucho en 1981. En esta narrativa, los *pishtacos* también están vestidos como monjes franciscanos, asesinan a sus víctimas con un machete curvo. La grasa que se consigue y almacena en recipientes para ser luego utilizada para moldear las campanas (véase Ansión & Sifuentes, 1989: 72-73).

La grasa humana es utilizada de manera diferente en cada escena del retablo «Pishtaco». En el primer piso la grasa se usa para moldear campanas. En el segundo o piso del medio se utiliza para en el transporte y comunicación, por ejemplo, aparecen imágenes de aviones, camiones, caminos y puentes. El segundo piso del retablo muestra —me aventuro— los años de la década de 1940, que corresponden al periodo de modernización en el Perú. Nicario es cuidadoso cuando indica que los *pishtacos* son extranjeros, pero no especifica las nacionalidades. Los *pishtacos* son altos, con cabello largo y barba; usan botas negras y con la grasa de sus víctimas consiguen comprar combustible para sus máquinas.

⁹ En tiempos precolombinos existía una deidad importante llamada *Wiraqocha* (mar de grasa); este mismo término fue utilizado como una señal de respeto para referirse a los españoles y a todo hombre blanco y extranjero que llegaba a las comunidades andinas (Weismantel, 2001: 200). Con el tiempo este término cayó en desuso (Weismantel, 2001: 200). En los Andes, la grasa animal o vegetal está asociada con el bienestar y con procedimientos terapéuticos (ver Morote Best, 1988: 167). La grasa de las llamas es una ofrenda común a los *wamani* y también es utilizada en rituales de sanación.

¹⁰ Morote Best sostiene que los *pishtacos* estaban asociados con la orden religiosa llamada bethlemitas, fundada en Guatemala tras la llegada de los españoles (1988: 168-170). Los bethlemitas eran conocidos por su preocupación por los enfermos y por fundar varios hospitales a lo largo de América. Puesto que la grasa humana está asociada con los procedimientos terapéuticos, esto puede explicar por qué los bethlemitas estuvieron relacionados con la imagen del *pishtaco*, una imagen que se extendió luego a otras ordenes religiosas (también ver Ansión & Sifuentes, 1989).

Estos recipientes presentan nombres escritos que describen el uso de la grasa, verbigracia para pagar la deuda externa.

Durante los años 1980, mientras la ansiedad, la incertidumbre y el miedo aumentaban debido a la violencia política, los *pishtacos* regresaron a la escena local. Esta vez, como se muestra en el tercer piso del retablo, la grasa es usada por el gobierno para pagar la deuda externa. Sin embargo, los funcionarios del gobierno están vestidos como militares y tienen AKM. Nicario utiliza la narrativa del *pishtaco* como un medio para hablar de la inflación económica, la decisión unilateral del presidente Alán García de dejar de pagar la deuda externa y la inestabilidad política sentida en todo el país en aquel momento (cfr. Vergara & Ferrúa, 1989: 129-134). Él explica esto como sigue:

En esa época, el 85-86, las desapariciones, las fosas comunes estaba de moda. Cadáveres decapitados estaban apareciendo en Huamanga mismo, en Puka Cruz, en Santa Ana, en el Huayco. Había ese temor. Algunos no tenían cabeza, otros no tenían brazos. La gente asociaba con *pishtaco*. ¿Te acuerdas del famoso discurso de Alan García de esa época de no pagar la deuda externa? ¿El *balconazo*? Con eso lo asociaron. Habían letreros, en Santa Ana [que] yo he visto: “Se busca *pishtaco* con estas características”. Ya no iba ningún turista [...] Entramos en la casa y mi tía nos cuenta que esa noche habían amanecido dos o tres cuerpos decapitados y que los vecinos estaban buscando a *pishtaco*. La gente ya dormía en esa época en grupo porque no sabe quien no puede amanecer porque los militares hacían los allanamientos de casa y sacaban. Pero la gente asociaba con eso, con *pishtaco* (Nicario Jiménez. Naples, 5 de febrero de 2003).

Durante los años de guerra civil, las redadas y el allanamiento de las casas eran prácticas frecuentes, como lo fueron las desapariciones y las muertes. Los precios de los alimentos se incrementaron dramáticamente debido a la inflación económica causada por las políticas de Alan García. Si en el pasado la colonización española y la evangelización fueron la impronta; en el presente y el futuro lo serían la incertidumbre debido a la situación económica y sociopolítica. No hay duda de que la violencia y la crisis económica afectaban a todos, pero fueron los pobres los que más la padecieron. Sin un pasado, presente y un futuro, las víctimas en el retablo de Nicario mueren todos los días; podría interpretarse el contenido del retablo «Pishtaco» como un mensaje pesimista, en donde la modernidad devora a los marginales, haciéndoles perder todo lo que poseen, incluso su sentido de pertenencia a un grupo social. Como fue explicado por Degregori, el regreso de los *pishtacos* en Ayacucho, a mediados de los años 1980, puede ser visto como un «repliegue étnico», una profunda crisis de las débiles instituciones nacionales

en este departamento, expresando la relación ambivalente que la población andina (en este caso ayacuchana) tiene con el poder —una relación marcada por la esperanza y el terror (Degregori, 1989: 113)—. Los instrumentos que usa el *pishtaco* para asesinar a sus víctimas son afilados; causan daño y matan de «a pocos». En ese sentido, la víctima, el *pishtaco* y el consumidor (la persona que compra, vende o tiene acceso a la grasa) participan en un sistema circulatorio de relaciones desiguales que alimentan la economía global (Weismantel, 2001: 212-213).

La situación de violencia agravó las inseguridades sociales. Pero surge la pregunta acerca de ¿cómo dar sentido a tanta violencia? Creo que con el *pishtaco* sucede un caso de transferencia y negación: hay transferencia de todo lo que simboliza la explotación, lo extranjero y la muerte del personaje del *pishtaco*; hay una negación, por otro lado, de que tanta violencia pueda ser llevada a cabo por seres humanos (compatriotas). Siguiendo este argumento puede asumirse que torturadores y asesinos son seres demoníacos; además deben ser extranjeros. ¿Cómo puede un hermano o un familiar producir tanto dolor y sufrimiento? Esta es tan solo una explicación, pero cuando hurgamos en una investigación profunda nos percatamos que la realidad fue otra y que finalmente en muchas comunidades la violencia y los enfrentamientos se dieron «entre prójimos» (cft. Theidon, 2004).

En 1986 Billie Jean Isbell llevó a cabo una serie de entrevistas en la provincia de San Miguel (Ayacucho) —una zona fronteriza entre los Andes y las tierras bajas donde se decía estaban localizados los campos de entrenamiento de Sendero Luminoso—. Isbell dice que las descripciones provistas por las autoridades de San Miguel acerca de los asesinatos que perpetran los senderistas tienen un gran parecido a las historias del *pistacho*, por ejemplo, en una se señala que los senderistas cortan la piel de las víctimas con cuchillo y se la llevan en sacos (1994: 93). Estas autoridades comunales se ven así mismas como «atrapadas entre *ñaqas* come carne y *extranjeros* que no conocen el miedo, que son más salvajes que los peruanos [...] estas son las nuevas figuras de poder y control —extranjeros temerarios y seres supernaturales caníbales del “otro lado”» (Isbell, 1994: 93; la traducción es nuestra). Ambos, el Ejército (y la Policía) y los senderistas comparten algunas cualidades: son percibidos como extranjeros y *pishtacos*.

La grasa se transformó en ojos y a finales de 1988 en Lima los *pishtacos* se convierten en sacaojos (cfr. Rojas Rimachi, (1989); Sifuentes, (1989); Zapata, (1989); Portocarrero, Valentín & Irigoyen, (1991). Nancy Scheper-Hughes (2002) ha estudiado la divulgación de rumores de robo de órganos en Brasil, India y Sudáfrica. Para Scheper-Hughes:

[...] los rumores expresan las inseguridades existenciales y ontológicas de los pobres viviendo en las márgenes de las economías globales poscoloniales donde su labor, sus cuerpos y sus capacidades reproductivas, son tratados como repuestos a ser comprados, trocados o robados. Subyace a estos rumores una preocupación real por la creciente mercantilización del cuerpo y partes de él en estos intercambios económicos globales (Scheper-Hughes, 2002: 36; la traducción es nuestra).

Esta vez la población más vulnerable eran los niños que residían en las áreas marginales de la capital¹¹. ¿Por qué estos *seres* estaban robando ojos? Rodrigo Montoya sugiere que ir a la escuela en los Andes significa el poder para ver (Ansión, 1989: 13). En quechua, como me lo señaló Catherine Allen, una persona que sabe leer es llamada *ñawiyuq*, que significa «tener ojos». Lo que estos extranjeros están robando, efectivamente, es la posibilidad de los niños a tener o acceder a un futuro; al sacarles los ojos, les quitan también su acceso a la educación (Rojas Rimachi, 1989: 145).

Los ojos, como la grasa extraída por el *pishtaco*, fueron vendidos en procura de una ganancia. Y así también lo eran «Pishtaco(s)» de Nicario —en plural porque el retablista realizó varias copias de esta misma obra—. Este retablo significó un éxito económico personal para Nicario. Él dice: «es el único retablo que ha sido más rentable para mí. Habré repetido seis, siete veces que he vendido a buen precio. Como sacan la grasa, he sacado la *grasa* yo» (Naples, 5 de febrero de 2003; las cursivas son nuestras). Convertido él mismo en un *pishtaco*, Nicario pudo ahorrar el suficiente dinero como para comprar su casa en Barranco.

«Los Condenados»

Este fue uno de los retablos exhibidos por Edilberto Jiménez en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia en Lima, para conmemorar los 500 años del descubrimiento de América (IEP, 1992; ver figuras 24 y 24a).

Como fue mencionado anteriormente, para los quechuahablantes la figura del condenado pertenece a los no muertos —aquellos que al morir sus almas no

¹¹ En el 2001 Claudio Jiménez y Vicenta Flores crearon un crucifijo titulado «Cree en mi poder». En esta pieza, un frágil cuerpo de un niño es crucificado. Ellos dicen que el crucifijo expresa el contexto sociopolítico durante los años del régimen de Alberto Fujimori (1999-2000). El Estado está representado por el presidente, los militares, los jueces, los congresistas, los ministros y abogados que aparecen en la base del crucifijo. Vladimiro Montesinos (el asistente más cercano de Alberto Fujimori y director del Servicio de Inteligencia Nacional) también aparece sobornando a algunos congresistas; por otro lado, se muestran los actos militares como teatros de títeres. En otra escena, Fujimori aparece a punto de dejar el país por Japón con sus maletas llenas de dinero.

dejaron sus cuerpos—. Él o ella fueron dejados para vagar por los caminos aislados, a la espera que aparezca una persona inocente. El *condenado* mata para su propio bienestar; él o ella nunca están satisfechos; necesitan más y más víctimas para satisfacer su insaciable apetito. Como la raíz de sus pecados yace en los deseos de la carne y la libido. Lo interesante es ver cómo estos pecados adquieren una condición de clase y razgos étnicos y en algunos casos el condenado será asociado con la figura local del hacendado opresivo (Weismantel, 2001: 151). Para Weismantel: «los blancos explotadores son condenados pero no al modo de los *condenados*, sino como pishtacos» (2001: 151; la traducción es nuestra). Pero como se hará evidente en el retablo de Edilberto Jiménez, «blancos explotadores» también son potenciales condenados.

Edilberto Jiménez creó este retablo en 1992 después de varios años de investigación. Durante este tiempo, leyó varios libros (uno de estos fue *Aldeas Sumergidas* de Efraín Morote Best publicado en 1988), y debido a su trabajo en la estación de radio de una ONG local ayacuchana, pudo recoger varias versiones de relatos de condenados *in situ*.

El ambiente central que recrea el retablo es la noche. El sol, la luna y las estrellas están atrapados en el interior de un círculo. Varones y mujeres de todas partes de la sierra, provistos de hoz, machetes y picos, pasan a través de un arcoiris (que Edilberto describe como «un arco de triunfo») que se levanta contra lo corruptos o los condenados (en plural). Como explica Edilberto:

Es una historia [...] que te digo [...] lo trabajé en muchos años esto, la idea que salió. Acá hay dos sol [*sic*], la luna y las estrellas dentro de un círculo están. Ellos van a ver a todos los hijos. Aquí están todos los pueblos del Ande, campesinos. Y, aquí viene un arco. Es el arco del triunfo, es el arcoiris. Por ahí pasan. Pero vienen armados; otros vienen con sus machetes, con sus hondas, con sus picos, con sus herramientas de trabajo. Todos vienen alzados. Pero vienen siempre por el borde del río. Eso es lo que yo no me explico, siempre lo pongo al río [...] Entonces, vienen con su bandera (Huamanga, 9 de agosto de 2001).

El arcoiris (*kuychi* en quechua) es un símbolo de buena suerte que viene desde los tiempos precolombinos. Efectivamente, un ejemplo es la del cronista indígena Santacruz Pachacutec Yanqui, quien escribe la historia en la que el Inca Manco Capac ve laal arcoiris como un augurio de buena suerte (Howard-Malverde, 1981: 126). Sin embargo, en relatos actuales uno encuentra que el *kuychi* atrae la mala suerte. Por ejemplo, una pieza de ropa expuesta al arcoiris no puede ser ofrecida como ofrenda (Allen, 2002a: 137). Edilberto parece seguir este enfoque. En su retablo, varones y mujeres que llevan la bandera peruana, pasan a través



Figura 24: Retablo «Los Condenados» de Edilberto Jiménez, fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre del 2001.



Figura 24a: Retablo «Los Condenados» de Edilberto Jiménez, fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, noviembre de 2001.

de un arcoiris y caminan a lo largo de un banco de río. El *kuychi* provee a las personas de la señal para levantarse contra los *condenados* (los corruptos). ¿Pero a quién considera corrupto Edilberto?

Recuerdo que era la tarde del 9 de agosto de 2001. A Huamanga la envolvía un frío aire. Edilberto me estaba esperando en su oficina de la avenida Mariscal Cáceres. Días antes en Lima, tomé unas fotografías de sus retablos en el Instituto de Estudios Peruanos. Mientras no sentábamos empecé a mostrarle las fotos de sus retablos y hablamos extensamente sobre cada una de las piezas. Le dije que su retablo «Los Condenados» me impresionó por su realismo, pero que no pude entender qué era lo que ocurría allí. Él se rió antes de decirme que nunca lo terminó. De hecho, dijo que las puertas necesitaban todavía un poco más de trabajo. Él había utilizado todo el tiempo del que disponía para construir el simbolismo de la escena central —el corazón o interior del cajón—. Describe su retablo de esta manera:

Ellos, ¿qué es lo que hacen? Lo que están botando es a los corruptos en este caso. Los corruptos son, por ejemplo, el cura. El cura es un zorro que está en una mula. No es caballo, es una mula, el zorro, su cruz. Luego viene, este es el parlamentario que siempre ha llegado a los pueblos. Es un loro y está en un burro. Luego, viene el perro. Es el militar que representa a los militares, a las fuerzas armadas en un caballo. Luego, viene, esta es la serpiente. ¡Eh! Son los arrastreros, comodines que va también en un caballo [...] Después viene un ratón. Este son autoridades pequeñas. En este caso, en las comunidades no autoridades grandes, autoridades pequeñas pero que saben robarlo bien de las comunidades. En este caso [...] son los “señores mandones”. Después viene el león, lo puse en un caballo negro, es la justicia. Pero a todo esto lo están botando. Pero, lo está botando a un infierno, el infierno no está dentro de la tierra, sino en sitio donde que está la maldad y ahí tienen que estar (Edilberto Jiménez. Huamanga, 9 de agosto de 2001).

Algunos retablistas utilizan el realismo como un medio para expresar una idea concreta. Otros, en cambio, encuentran el influjo inspirados en los cuentos. Por ejemplo, Nicario Jiménez utiliza en «Pishtaco» personajes ficticios para representar la muerte que desde el periodo colonial hasta el presente, los grupos dominantes perpetúan contra los pobres. Uno también puede ver al «Pishtaco» como una tira cómica política como las que aparecen en los periódicos. La crítica de Nicario al sistema económico peruano es sutil y poderosa. En cambio, las intenciones de Edilberto en su retablo no son tan evidentes. El *condenado* se transforma en diferentes animales que representan a personajes distintivos de la escena política nacional. Esto efectivamente va en la línea de lo que algunos autores

sugieren sobre el *condenado*: esto es, que tiene la habilidad de mostrarse como diferentes animales (Morote, 1988: 138; Délétroz Favre, 1993: 3-6). Por ejemplo, en las recopilaciones de Morote y Délétroz Favre, el condenado se transforma en perro, caballo, burro y cerdo. Y en el retablo de Edilberto, el condenado se transforma en zorro, perro, loro, serpiente y león (véase el cuadro 4). ¿Quiénes son estos animales y qué representan?

Cuadro 4
Retablo «Los Condenados» de Edilberto Jiménez

Animal	Autoridad (o «el corrupto»)	Medio de transporte	Significado
Zorro	Cura	Mula	Timador, mentiroso, hipócrita, soltero pero siempre se enamora; el zorro es también crédulo.
Perro	Militar	Caballo	Muerte, como subordinado, él o ella siguen las órdenes de sus superiores.
Loro	Congresista	Burro	«Conversador», no inteligente; un loro trae mala suerte.
Serpiente	Adulador, timador	Caballo	Falaz, una persona no digna de confianza, ser maligno.
Ratón	Autoridades locales		«Mandón», busca su conveniencia. Un ratón siempre engaña al zorro, roba.
León	Empleado del sistema judicial	Caballo negro	Poder

El primer animal en la narración de Edilberto es el zorro, el cual se moviliza en una mula y se dice que representa al cura. Morote Best menciona que el zorro, el ratón, el cuy, son los animales favoritos en los relatos del sur andino (1988: 78). Este autor sugiere que en la mayoría de las versiones, el zorro y el ratón son personajes masculinos. El zorro es astuto pero también crédulo y usualmente cree en las mentiras del ratón (Morote Best, 1988: 80, 83; Payne, 1984: 73-76, 82-84). Para Morote, el ratón es el símbolo de la malicia, de la astucia y por lo

tanto, tiene la capacidad de mentir y la habilidad de fingir lo que no es (1988: 78). Sin embargo, también se dice que el zorro engaña a los otros animales. Por ejemplo, engaña al perro que fue enviado para matarlo. El zorro sigue al perro y si lo toma por sorpresa por el cuello, lo mata. Esto explica por qué, dice Morote Best, los perros atacan a los zorros por detrás (1988: 88).

En un retablo realizado por don Florentino Jiménez, el zorro aparece con el cóndor. Este animal invita al zorro a asistir a una boda de animales en el cielo; allí el zorro come y bebe tanto que se queda dormido. Sin poder despertarlo, el cóndor deja al animal dormido y regresa a la tierra. El zorro construye una soga para descender a la tierra, pero mientras baja, aparece una bandada de loros. Un loro regresa, corta la cuerda, con lo que el zorro muere —una resolución muy frecuente en la narrativa quechua, debido a las mentiras y engaños de este último— (cfr. Délétroz Favre, 1993: 221-223; Payne, 1984: 73-76). En otras versiones, el zorro con engaños hace que una mujer joven se convierta en su amante. El animal duerme con la joven cuando su esposo no estaba en casa. Ella le pide al zorro no quedarse durante la noche. Una noche, mientras dormían, la mujer corta el pene del zorro. El zorro se marcha en ese momento pero regresa cada noche para clamar por su órgano perdido. La mujer y su esposo no le prestan atención a sus súplicas (Délétroz Favre, 1993: 193-194).

¿Qué condición comparte el zorro con la imagen del cura en los Andes peruanos? El 6 de enero se celebra en Cangallo (Ayacucho) la llegada de los Reyes Magos. Grupos de varones danzan con zuecos; mientras que grupos de mujeres les cantan a los niños manuelitos. En esta festividad el personaje central es el obispo, un personaje liminal que hace bromas. El obispo viste una larga túnica, carga una revista pornográfica a la que se refiere como la *Biblia* y en lugar de una cruz, utiliza un pene de plástico para bendecir a los creyentes con alcohol. Sus sermones están cargados de contenido sexual, así como también sus oraciones en el confesionario (Ulfé, 2001 y 2004a: 23-26).

En los relatos el cura aparece como un mentiroso y se enamora fácilmente de las mujeres bonitas. Con el uso de mentiras y engaños, el cura convence a estas mujeres para que sean sus amantes (Délétroz Favre, 1993: 170-171, 173-178; Payne, 1984: 26-27). Existe una historia recopilada por Délétroz Favre en la que el cura es efectivamente engañado por una osa con la que tiene un hijo de un insaciable apetito por las vacas (1993: 178-183). En otra versión, Payne narra las aventuras de un campesino que quería que su hijo fuera cura, pero en lugar de eso se convierte en ladrón (1984: 66-67). En estos relatos la figura del cura es

asociada con el exceso, la lujuria y los engaños. En otras palabras, es un hipócrita que aparenta ser algo que no es. El cura, en la sátira de Edilberto sobre las autoridades políticas, comparte similares «cualidades» con el zorro.

El segundo animal en la relación de los condenados de Edilberto es el ratón; se dice que él representa a las autoridades locales. Al igual que el zorro, el cura es también engañado por el ratón, quien sabe muy bien qué decir y qué hacer para su propia conveniencia. El ratón además está asociado con el robo —de hecho, una práctica que rompe con los principios comunes de la reciprocidad y confianza en las comunidades andinas—. Por hacer esto, el ratón es expulsado y ha de vagar por el infierno.

La cola del zorro es utilizada en rituales de adivinación. Las personas la guardan con el fin de convencer a otros. Esta es la misma función de la cabeza o lengua de la serpiente (Morote Best, 1988: 87). De hecho, en la compilación de cuentos de Lira, la serpiente se presenta como un hombre joven y bien parecido que atrae a una mujer para que se convierta en su amante. La mujer, con el tiempo, queda embarazada y persiste aún en esconder a su amante en la cocina. Sus padres, intrigados, no saben qué es lo que le pasa a su hija. Para ello consultan a un especialista en rituales, el cual les da respuestas y los guía en lo que deben hacer para liberar a su hija. El padre de la mujer contrata a varios hombres para matar a la serpiente. En el grafor de la escaramuza, la hija aborta miles de serpientes. Los hombres tienen que matar a las pequeñas crías de la mujer; al final, la joven sana en cuerpo y espíritu (Lira, 1990: 40-46). En realidad, se cree que la serpiente —el tercer personaje en el retablo de Edilberto— es un ser maligno. En el retablo, la serpiente (el adulador) no tiene valores morales y por eso está condenada.

El cuarto *condenado* es un loro. El loro es un personaje común en las bromas urbanas, en las canciones. En estos contextos, el loro parece conversador pero no es muy inteligente; tal y como Morote Best señala, el loro siempre tiene un motivo secreto (1988: 90-91). En ese sentido, y siguiendo la representación de Edilberto, el loro luce como cualquier congresista que va a las provincias, haciendo promesas sobre cosas que nunca se llevarán a cabo, todo con el fin de ganar votos. Por esta razón, el loro también es lanzado al infierno.

Un *condenado*, escribe Délétroz Favre, a veces se convierte en un perro; otras veces en caballo (1993: 3). En este sentido, el quinto personaje en el retablo de Edilberto es un perro. Visto como militar, el quinto condenado de Edilberto es un doble *condenado*, pues aparece a caballo. El perro negro es una figura muy común en los Andes; acompaña al fallecido a su morada final en el Qoropuna,

como en la novela de Oscar Colchado, *Rosa Cuchillo*. El perro obedece las órdenes de su maestro, del mismo modo como un subordinado baja la cabeza frente a sus superiores. Esta parece ser la comparación que Edilberto hace entre el perro y el militar —conocidos por obedecer las órdenes de sus superiores y por traer muerte a las comunidades—.

Un magnífico león es el sexto *condenado*. Monta un caballo negro y se dice que representa la justicia. Con su cabellera rubia, lentes y una banda con los colores de la bandera peruana, el león y su caballo están apunto de caer al infierno. Empero, el león no es un personaje común en los relatos quechua. Evidentemente, la metáfora no trata de calzar con la tradición sino con la intención del artista, que es denunciar el desigual acceso a la justicia en el Perú. De hecho, muchos indígenas no creen o confían en el sistema judicial peruano. Una de las metas de las audiencias públicas de la CVR era escuchar los testimonios de las víctimas como una forma de devolverles dignidad, así como fomentar el acercamiento de la población con el sistema judicial. Pero, como se ve en el retablo de Silvestre, «Sollozo y Pena de una Madre Andina» (véase el siguiente capítulo), una demanda común repetida a través de las audiencias públicas era que la reconciliación solo iba a ser posible si aquellos que cometieron crímenes eran llevados a la justicia. La frase «reconciliación sin impunidad» resume esos sentimientos. La justicia parece inaccesible para las personas pobres; y es esta falta de confianza lo que motiva a Edilberto a incluir la justicia entre los corruptos y los condenados, también.

En resumen, el corrupto o los condenados son las diferentes autoridades —locales y nacionales— lanzados por los pobladores andinos a vagar entre la tierra y el infierno. Estas comunidades andinas están fundadas en bases morales sólidas que son transgredidas cada vez que un corrupto miente o engaña. Las poblaciones que atacan a los condenados en el trabajo de Edilberto claman por un mundo de honestidad, reciprocidad, de justicia. Estos cambios empiezan a ser posibles solo después de una gran batalla, una revuelta, en las que el relato y la realidad se entremezclan para producir una sátira de las autoridades políticas peruanas.

M.M. Bakhtin escribe que en la literatura clásica, la memoria es la fuente y el poder para el impulso creativo (1998: 15). Dice esto a propósito de la literatura épica, el género que trata de los héroes culturales y los relatos de origen. Sin embargo, la memoria también estimula la creatividad y originalidad cuando proviene de historias cuya génesis se halla en determinados hechos: relatos que hablan de largos procesos históricos, los eventos que cundieron en un pasado reciente. Los *condenados* y los *pishtacos* serían antihéroes, o mejor, personajes

ficticios que aterrizan a las personas. El uso de estos personajes en los retablos le permite al artista interpretar los eventos a través de su lente cultural. Y como explica Sahlins, «solo cuando [un evento] se hace propio a través de un esquema cultural, adquiere un significado histórico» (1988: 14; la traducción es nuestra). Y esto es precisamente lo que importa: una vez que los eventos tienen significancia histórica —en otras palabras, una vez que los eventos se convierten en significativos para una colectividad dada—, ya que podemos hablar de personas con o desarrollando una conciencia histórica (memoria colectiva).

Los retablistas utilizan las canciones y los relatos para interpretar los eventos; para buscar explicaciones en y a través de su esquema cultural. Retablos, canciones y relatos se convierten en vehículos a través de los cuales las memorias históricas y populares transitan y se recuerdan. En los retablos, la evocación de los eventos no se hace de forma aislada puesto que son secuencias narrativas y compromisos cargados con sentimientos y emociones profundas. Y estos compromisos, como sus representaciones en los retablos, son efectivamente políticos. Los retablistas no ocultan su identificación con la población andina; con su voluntad para ser incluidos en la sociedad —una idea que se hace más evidente en el siguiente capítulo—. Sin embargo, las canciones populares y los personajes míticos no son las únicas fuentes de interpretación y explicación del porqué los retablistas crean piezas de comentario social, especialmente para representar la inestabilidad política del Perú. Estos fragmentos de la memoria continúan en el siguiente capítulo, justamente con los eventos y el duelo, un proceso latente, en el que las mujeres son los personajes centrales.

CAPÍTULO 6

Cuando en los retablos se representan los eventos (históricos) y las memorias del duelo

Los eventos

«El tema surge por la coyuntura», dice Claudio Jiménez. Aquellos temas basados en los eventos son manifestaciones de las «protestas que piden la igualdad en este país injusto» (Zárate, 20 de agosto de 2001). La violencia acontecida durante los años 1980 y 1990, además de la constante circulación de imágenes transmitidas por los medios de comunicación, obligó a un grupo de retablistas a hacer uso de su arte un medio para comunicar sus opiniones. Como se mencionó antes, cuando los retablistas representan eventos o sucesos acontecidos como las masacres (figuras 28, 29), las confrontaciones militares, emboscadas (figura 25), o el éxodo de aquellos ayacuchanos que migran hacia las ciudades (figura 27, 27a), lo hacen a través del filtro de su mirada, de sus «ojos» —de hecho, Jelin señala que la «misma historia», la «misma verdad», toma diversos significados en diferentes contextos en los que es manifestada o representada (2003a: 45)—. Un ejemplo patente lo constituye la masacre de los ocho periodistas en Uchuraccay, hecho que provocó un debate en el que el tema de la raza estaba de por medio. Este evento ha sido explicado e interpretado de forma diferente por los distintos grupos políticos. La masacre de Uchuraccay —uno de los temas más importantes analizados en este capítulo— fue un suceso que también ha sido representado por los retablistas.

Cuando Connerton escribe acerca de la historia oral de los grupos subordinados, enfatiza que estas historias al surgir sacan a la luz las relaciones que tienen con la gran red de narrativas colectivas, esto como si estuvieran «embebidas en la historia de esos grupos de la que los individuos derivan su identidad» (1989: 21;



Figura 25: «Enfrentamiento» de Nicario Jiménez. Propiedad de Catherine Allen. Fotografía tomada en Silver Spring, Maryland, diciembre de 2002.

la traducción es nuestra). Ser parte de una colectividad implica compartir memorias y remembranzas, celebraciones y conmemoraciones, rituales e historias comunes. Además, los retablistas comparten con miles de ayacuchanos el hecho de haber vivido bajo la constante amenaza de violencia. En este sentido, lo verdaderamente importante no es tanto si se es testigo directo del evento, sino las intenciones del retablista cuando produce y representa estos recuerdos, que pasan por revelar las tensiones y los conflictos al interior del país. En su esfuerzo por decir la «verdad» —su testimonio—, los retablistas utilizan el realismo y la imaginaria religiosa para representar el pasado reciente del Perú.

Para esta sección, trabajaré principalmente con cuatro retablos; dos de los cuales, a mí entender, muestran mejor la fractura del tiempo ocasionada por la violencia como son: «No me destruyas» y «Ayacucho: ayer y hoy». Además, en este capítulo también analizo dos retablos que se realizaron sobre dos casos que recibieron la atención pública y por los cuales se formaron comisiones especiales de investigación como fueron la masacre de los ocho periodistas en Uchuraccay («Mártires de Uchuraccay»), y «Cayara», una comunidad destruida por militares. Como mencioné antes, no todas las masacres fueron representadas en los retablos, ni siquiera los casos más notables recibieron la misma atención de parte de los

retablistas. Al igual que los etnógrafos o los historiadores, los retablistas escogen con qué canción trabajan, qué casos los ayudarán a expresar mejor sus opiniones, qué narrativas orales expresan mejor sus sentimientos de desaliento y esperanza.

«No me destruyas»¹ y «Ayacucho: ayer y hoy»

Karl Marx comienza así *El Dieciocho de Brumario de Luis Bonaparte*²:

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando estos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su exilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal.

Como si un gran cataclismo (o *pachakuti*) hubiese caído sobre Ayacucho, en «No me destruyas» (figura 26), Claudio Jiménez representa la fragmentación del tiempo durante los años de la guerra interna y el autoritarismo (1980-2000). Los personajes de yeso, tiza y cola están fuera de la caja; yacen sobre el tronco de un árbol que el artista trajo de Ayacucho. Los símbolos religiosos le sirven para expresar la ruptura del tiempo y el colapso de la vida social en el lugar. Claudio explica esta obra de la siguiente manera:

Lo principal es el problemático social que se vivía en ese momento; es un conflicto. Pero en ese conflicto era basado en el poder del dominio. Por eso los españoles nos dominan con nuestra fe cristiana por eso tienen que destruir para ganarles la batalla. Eso es por esa razón esta cruz es una fractura del tiempo [...] (Claudio Jiménez. Zárate, Lima, 23 de julio de 2001).

La imagen central de esta pieza es una cruz rota y sangrante. En los Andes, la cruz fue incorporada en la vida ritual de las comunidades campesinas. En muchas partes de Ayacucho, por ejemplo, se celebra la fiesta de la cruz el 3 de mayo. Esta fecha coincide con la cosecha, sobre todo del maíz. La cruz protege los campos y

¹ Claudio Jiménez realizó «No me destruyas» a principios del año 2000. Trajo la pieza de madera desde Ayacucho. Para él, un artista necesita innovar. Y agrega: «Un artista tiene que vivir así, pero no aquí quedarse. Yo soy así, viajo. Y aprovecho también de ver qué novedades. Un artista se nutre de esto. Compartimos esos sentimientos» (Claudio Jiménez. Zárate, 23 de Julio de 2001).

² Versión en línea: <<http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/brumaire/brum1.htm>>.

Figura 26: «No me destruyas»
de Claudio Jiménez, fotografía tomada
en el taller del artista, Zárate, Lima,
noviembre de 2001.



los cultivos de la inclemencia del tiempo; las ampara para que «no se enfermen». Sin cruces, la economía del hogar se ve afectada. En la obra de Claudio, la cruz en lo alto que comúnmente tiene una función protectora, se trocará en testigo y víctima de la violencia. Tal cambio de sentido del objeto por obra del artista supone que la violencia se perciba como un tiempo distinto: trae consigo destrucción, pobreza y el abandono de las costumbres y la religión. A los pies de la cruz, arrasando los cultivos y la vida misma, se enfrentan senderistas y militares. Pero los militantes del PCP-SL se muestran como campesinos atrapados por la ideología senderista. Este enfrentamiento mancha todo de sangre. El corazón de Jesús —en medio de la cruz— también sangra; lo mismo que las escaleras que nos comunican con el cielo. La cruz se rompe y con ella se destruyen, al mismo tiempo, las vidas de los campesinos y las aldeas. Sin casas ni cultivos, los campesinos entierran el cadáver de sus seres queridos bajo la triste resignación de

aquellos que no pueden brindar la bendición a los caídos. De una forma confusa, Claudio explica qué lo motivó a realizar este retablo:

En el campo las cruces son como una esperanza para el agricultor pero lo que pasa es que los senderistas han influido con los campesinos. De la universidad [salen] preparados porque ahí se estudia el materialismo y el materialismo dialéctico, es el movimiento del cambio. Pero, con el materialismo dialéctico queda todo estático solo pensar en la religión. A esto para dominar a la masa, a la masa tienen que hacer olvidar a la religión. Entonces las cruces que están pensando hay que destruirle... Por esa razón destruyen a la religión para que en esa lucha para combatir a los militares y los militares dicen: “devuélvanlas a su sitio” y hacen desaparecer a los senderistas. Y, ahora ¿qué va a suceder? La cruz la están recapitulando [*sic*] los campesinos solos. También los militares. Los campesinos, esto es los senderistas, son los que destruyen la cruz. Ellos dicen “creer en Dios, es un engaño”. En una parte de la Biblia dice “no matar”, ellos dicen que no es necesario... Por eso razón [*sic*] ellos matan y ahí están destruyendo a la cruz, dicen es un engaño. Por eso nada de religión (Claudio Jiménez. Zárate, Lima, 23 de julio de 2001).

Este relato me parece interesante, ya que la propuesta marxista del materialismo —dialéctico, histórico— nos muestra un concepto que expresa movimiento y cambio. La concepción materialista de la historia presupone que los medios que sustentan la vida del ser humano, la producción y el intercambio de productos, son la base de la estructura social. La forma cómo una sociedad se divide socialmente depende de lo que esta produce, cómo lo hace y de qué modo lo intercambia. Así, las alteraciones en los modos de producción y en la forma cómo se conducen los intercambios propiciará cambios en una sociedad determinada. Pero para el artista de Alcamenca (Víctor Fajardo, Ayacucho) que estudió en la UNSCH durante la década de 1970, años durante los cuales el marxismo se impartía de forma dogmática (Degregori, 1990), el materialismo es estático. Aquí, el materialismo aparece como una forma de colonización llevada a cabo por el PCP-SL. Justamente atenta contra aquello que se logra con la educación, que es la libertad de aprender y crecer como ser humano y ciudadano.

En esta obra el artista nos presenta una crítica a la ideología senderista, la cual parece también confusa en su argumento. Compara la conquista española con la guerra interna desarrollada por Sendero Luminoso. La conquista tuvo dos ámbitos centrales: evangelizar y civilizar las poblaciones indígenas. Para Claudio Jiménez, la expansión de la ideología senderista es interpretada como una forma de «evangelización» o «reconocimiento político». El proceso de colonización vincula tanto a colonizadores como colonizados en una relación que los transforma.

El pasado nutre las memorias del presente. La conquista española regresa a la escena pública para dar contenido a una nueva forma de colonización: la propaganda senderista en Ayacucho de mediados de los setenta. Pero, también regresa con ella otras formas de conquista, como los malos tratos del gamonal o hacendado con el sirviente o campesino, los abusos de las autoridades y el no contar con accesos básicos a salud y educación.

Una nueva forma de conquista se desarrolla en Ayacucho y trae consigo destrucción, dolor y cambios drásticos. Mi primera impresión cuando vi esta obra fue pensar en aquellos relatos andinos que nos describen cómo tras el cataclismo o *pachakuti*, un nuevo periodo comienza (cf. Allen, 2002a: 46). Pero las palabras de Claudio sugieren que aun cuando Sendero inaugura un periodo de violencia que se caracterizará por las migraciones masivas y los cambios súbitos, se ve imposibilitado de construir un nuevo orden social. El objetivo senderista de transformar las estructuras de poder de la sociedad peruana fracasa. De alguna forma quedan envueltos en la propuesta normalizadora de los grupos de elite y reproducen el sistema de dominación que describe Quijano. Para Claudio la senderista se construye como otra forma de colonización que no considera a los seres humanos. En líneas generales, podemos decir que esta pieza nos habla de una necesidad de recordar el pasado; de reforzar nuestra débil conciencia histórica.

En este retablo también hay un sutil reclamo por reconsiderar la humanidad de aquellos que más sufrieron durante este periodo. Theidon (2002, 2004) analiza la manera en la que la violencia y el contexto de guerra penetran y transforman la vida moral de las comunidades. La autora sugiere que debido a esta, las personas viven y sienten de manera distinta un mismo evento. De un lado, las personas pueden ver a sus parientes y vecinos en los grupos senderistas que los atacaron, pero al mismo tiempo insistir que los senderistas «no son seres humanos» (Theidon, 2002: 146). Por otro lado, la ideología senderista miró a las poblaciones, (fueran estas andinos o selváticas, como una masa amorfa que necesitaba ser guiada; les negaron identidad, no los miraron como seres humanos (*runas, asha-ninka*) —esta ideología les negaba aquello por lo que más habían luchado contra la sociedad mayor: su identidad y el reconocimiento de formar parte de este país—. Vistos como parte de una gran masa, los campesinos sintieron que perdían su condición humana y ciudadana. Por ello es tan importante emprender estudios del periodo de violencia enmarcados en los grandes procesos de la historia local y regional. Y la etnografía provee la información rigurosa y metódica

que nos brinda el acceso directo con los sujetos y actores sociales³. El tema de la memoria y la práctica del recuerdo son aspectos fundamentales en la construcción de las identidades (Connerton, 1989). Al reconocer la imposición de una ideología como otra forma de colonización, los campesinos experimentaron no solo la pérdida de sus cultivos y bienes, representados por la cruz y los campos, sino también la pérdida de su identidad e historia como un grupo étnico distinto.

El hermano de Claudio, Nicario Jiménez, creó «Ayacucho: ayer y hoy», una obra que buscaba mostrar la vida en Ayacucho antes y durante la violencia (véase la figura 27 y 27a). El retablo se divide en tres espacios. Las escenas del primer y el espacio medio están dedicadas al trabajo en el campo. Específicamente, el primer piso muestra a personas que remueven el barro y preparan los campos para la siembra —actividades llevadas a cabo, principalmente, durante los meses de la estación lluviosa (noviembre-febrero)—. Las mujeres y los hombres trabajan conjuntamente en los campos acompañados por los agudos sonidos de los *harawis*, cantados por tres mujeres ubicadas al fondo de la caja. En el segundo piso o piso del medio, el escenario que se nos pinta es el de estos campesinos cosechando papas y otros tubérculos. Pero, paradójicamente, es en el tercer piso donde se muestra a estas mismas personas empacando sus pocas pertenencias, guardando sus sacos de papas y a sus animales, a punto de abandonar sus pueblos. Es una escena sintomática de los años ochenta. Nicario no dice qué es lo que pasó ni representa escenas de violencia o encuentros sangrientos. Él muestra, simplemente, el drama de la partida. La escena central, por otro lado, está ocupada por un camión lleno de personas y cargado de sus pertenencias. Pero si en el primer y segundo piso del retablo los rostros lucían felices, en la tercera escena los campesinos lucen preocupados y tristes. Un hombre se rasca la cabeza como si no entendiera lo que ocurre. A diferencia del retablo de su padre, «Verdad y Justicia», que muestra cómo los migrantes ocupan la tierra y construyen sus casas en las ciudades (véase el capítulo cuarto), Nicario presenta la vida y los momentos de cambio de una comunidad andina antes de la violencia; luego abandonando estas comunidades debido al malestar político. La tristeza que evocan los rostros de los campesinos en la tercera escena (tercer piso) revela una disrupción, un acontecimiento. Justamente, este retablo no muestra necesariamente una ruptura del tiempo, sino más bien el cambio producido por la violencia y el abandono del campo.

³ Para ello se puede revisar la tesis doctoral de Ponciano del Pino sobre las relaciones Estado-comunidad en las zonas altas de Huanta, Ayacucho.



Figura 27: Retablo «Ayacucho: ayer y hoy» de Nicario Jiménez donde se ilustra la migración. Fotografía tomada en el taller del artista, Barranco, Lima, febrero de 2003.



Figura 27a: Escenas del retablo «Ayacucho: ayer y hoy» de Nicario Jiménez donde se ilustra la migración. Fotografía tomada en el taller del artista, Barranco, Lima, febrero de 2003.

En los retablos de Nicario y Claudio el tiempo no se lee de forma lineal. La violencia inaugura un nuevo período, caracterizado por el cambio y las migraciones masivas. Estos retablos hablan de una necesidad de recordar el pasado, como si se tratara de una demanda para reforzar la ya débil conciencia histórica. Esta idea, este motivo, gobierna no solo a estos dos retablos, sino a todos los otros analizados en el libro. El presente parece privilegiar una memoria más instrumental y pragmática, que es exacerbada a través de los medios de comunicación, donde los eventos se convierten en instantes pero solo algunos eventos merecen algo más de tiempo en el aire (cfr. Martín-Barbero, 1998). Este tipo de tiempo construye una memoria que no está basada en la historia, sino en los espectadores de imágenes y narrativas. Por el contrario, los o las retablistas —por lo menos los incluidos en este estudio— privilegian la necesidad de recordar el pasado, especialmente aquellos acontecimientos durante los tiempos de guerra y violencia, momentos cuando las cosas tienden a cambiar rápida y dramáticamente. Y este no es un llamado paternalista al regreso del pasado —como muestran los capítulos anteriores, los retablistas se aproximan al tiempo de una manera admirable—. Y, en efecto, es más bien un llamado a la conciencia histórica y a la precaución. No olvidar implica no repetir los mismos errores como fueron las violaciones de los derechos humanos.

«Mártires de Uchuraccay»

El contexto⁴

Antes de analizar este retablo es necesario describir el proceso histórico y el debate abierto por las numerosas muertes en Uchuraccay. Las comunidades de Uchuraccay y Huaychao son poblados en las alturas de la provincia de Huanta, Ayacucho⁵. La Comisión de la Verdad y Reconciliación considera que Uchuraccay era un importante corredor que conectaba las montañas de Razuwillca (importantes en el área), donde Sendero Luminoso tenía una base militar (2003, vol. V: 123). Ya desde de 1981, foráneos vestidos como mercaderes visitaban la comunidad de Uchuraccay para hablarles a los campesinos acerca de la pobreza. A pesar de esto, Sendero Luminoso no pudo establecer una base en la comunidad. El sistema

⁴ Mucha de la información de esta sección proviene del *Informe final* de la CVR, 2003, vol. V, ch. 2.

⁵ El informe Vargas Llosa argumenta que Uchuraccay y Huaychao son comunidades del «ancestral» grupo étnico Iquicha. Sin embargo, el nombre Iquicha o iquichanos fue originado por grupos de élite de Huanta durante la tercera década del siglo XIX (*Informe final* de la CVR, 2003; T. V, cap. 2: 152). Al respecto, también véase el trabajo de la historiadora Cecilia Méndez (2005).

político tradicional del *alcalde vara*⁶ era fuerte en Uchuraccay, razón por la cual Sendero no pudo subvertir el sistema. Esto creó una tensión en la comunidad al incrementar la oposición entre los comuneros. Poco a poco, Uchuraccay asumió un papel importante al momento de agrupar a las comunidades vecinas con el fin de oponerse a Sendero Luminoso (*Informe final* de la CVR, 2003, vol. V, cap. 2: 123-132).

El 29 de diciembre de 1982, el Presidente de la República, Fernando Belaúnde (1980-1985), anunció por decreto supremo (068-82 IN) la llegada de las Fuerzas Armadas y de la Marina a Ayacucho. Los militares llegaron los primeros días de enero de 1983. El general Roberto Clemente Noel Moral asumió el control militar no solo de la provincia de Huanta, sino de todo el departamento (*Informe final* de la CVR, 2003, vol. V, cap. 2: 172). El 26 de enero de 1983 ocho periodistas y su guía fueron brutalmente asesinados cerca de la comunidad de Uchuraccay⁷. Días antes del 26 de enero, en una comunidad vecina de Uchuraccay, Huaychao, asesinaron a veinticinco senderistas. Las personas estaban asustadas, esperando una respuesta sangrienta de parte de Sendero Luminoso en el momento que el grupo de periodistas llegó a Uchuraccay. Ese mismo día, como reporta la CVR, las autoridades de Uchuraccay capturaron a un joven sospechoso de pertenecer a Sendero Luminoso (2003, vol. V: 133). El hombre, después de recibir una terrible golpiza, fue liberado. La población estaba muy tensa. Después del ataque a los senderistas y de la muerte de los ocho periodistas se sucedieron otras incursiones y asesinatos en el área —más de cien personas de Uchuraccay murieron o «desaparecieron» por los senderistas, por los militares, los miembros de las rondas comunales o los marinos—⁸. Como consecuencia, a mediados de 1984,

⁶ *Alcalde vara* o *envarado* en español y *varayukuna* en quechua, literalmente significa personas portadoras. Este fue y es el sistema político tradicional de las autoridades locales elegidas cada primero de enero por los miembros de una comunidad andina. Muchas comunidades andinas ya no honran a estas autoridades y han incorporado el sistema electoral formal de alcaldes, gobernadores y presidentes de comunidad. Sin embargo, hay comunidades en las que estos dos sistemas coexisten. Por ejemplo, en Alacamenca el sistema de *alcalde vara* funciona para la fiesta del agua y para la limpieza de canales de irrigación. Por otra parte, la comunidad se organiza siguiendo el sistema electoral formal. Hay todavía otras comunidades, como por ejemplo Chuschi y Quispillacta, donde la población está restituyendo el sistema de varas.

⁷ Los periodistas fueron: Eduardo de la Piniella, Pedro Sánchez y Félix Gavilán de *El Diario de Marka*; Jorge Luis Mendivil y Willy Retto del diario local *El Observador*; Jorge Sedano de *La República*; Amador García de la revista *Oiga*; y Octavio Infante del periódico *Noticias de Ayacucho*. El grupo era guiado por Juan Argumedo.

⁸ Ciento treinta y cinco personas de Uchuraccay fueron asesinadas o «desaparecieron» tras la muerte de los periodistas en enero de 1983. En 1981 la población total de la comunidad era de

la comunidad de Uchuraccay fue abandonada por sus habitantes, quienes tuvieron que negar sus orígenes y su identidad (*Informe final* de la CVR, 2003, vol. V, cap. 2.: 145-147). En 1993, los retornantes volvieron a fundar la comunidad con el nuevo nombre de «Nuevo Uchuraccay». Como argumenta Del Pino (2003), los terribles eventos de 1983, como todos aquellos acontecidos durante la década de 1980, fueron alojados en la vida privada y la memoria más íntima, compartidas en el hogar o con las personas de confianza. Así, el pueblo nace nuevamente y su historicidad se renueva.

El caso Uchuraccay, nombre con el que se conoce a esta tragedia, dio inicio a un intenso debate público. Por un lado, el gobierno nombró una comisión dirigida por el escritor Mario Vargas Llosa para investigar el caso. La comisión produjo un informe (conocido como el «Informe Vargas Llosa»), cuyas controversiales conclusiones enfatizaron los ya existentes prejuicios en contra de la población indígena (Cristóbal, 2003; Mayer, 1992; *Informe final* de la CVR, 2003, vol. V, cap. 2.: 149-155). Justamente, se dijo que existía una barrera cultural entre lo que la comisión consideraba el «Perú oficial» (el Estado y la vida en las ciudades) y el «Perú profundo» (indígena, «arcaico», «primitivo», pobre), «separado en espacio y tiempo» (Mayer, 1992: 193; la traducción es nuestra)⁹. El informe Vargas Llosa consideró que el diálogo entre los comuneros y los periodistas fue imposible debido a las barreras culturales existentes¹⁰. Algunos grupos conservadores en Lima y en el gobierno vieron en los resultados de la comisión el apoyo para su visión paternalista: a pesar que —se pensó— los comuneros sí cometieron un crimen, eran ellos «buenas personas», que a causa de su «ignorancia» no podían actuar o pensar por sí mismos (*Informe final* de la CVR, 2003, vol. V, cap. 2.: 155).

Por otro lado, y tomando como experiencia en la incursión de los *sinchis* (fuerzas especiales policiales) en Huaychao y Uchuraccay, durante los primeros días de 1983, la izquierda peruana presentó el argumento de que los comuneros no

cuatrocientos setenta habitantes (*Informe final* de la CVR 2003, vol. V, cap. 2.: 146). La cifra de muertos es escalofriante.

⁹ Al respecto, véase también el interesante estudio de Cecilia Méndez (2005) sobre la república y la rebelión de Huanta.

¹⁰ Este argumento fue refutado cuando un militar, que patrullaba la zona, encontró cerca a Uchuraccay los efectos personales de tres de los ocho periodistas asesinados. Entre las cosas encontradas estaban los rollos de fotografía que mostraban a los periodistas y los comuneros conversando (*Informe final* de la CVR, 2003, vol. V, cap. 2.: 150). Los antropólogos que formaron parte de la comisión Vargas Llosa se concentraron en el tratamiento dado a los cuerpos sin vida de los periodistas. Su análisis congeló a la comunidad de Uchuraccay en el tiempo y apoyó la hipótesis de la profunda división cultural existente entre estas personas y el resto del Perú oficial (véase Mayer, 1992).

podieron llevar a cabo la masacre por sí mismos. La idea que se propuso fue que durante el momento de la masacre, un número de militares encubiertos debió haber estado difundiendo propaganda entre las personas, con el fin de levantarse contra los senderistas. Los sinchis instaron a los comuneros a matar a cualquier foráneo que llegara a pie. La hipótesis de la izquierda fue apoyada además por los medios, especialmente por el periódico *El Diario de Marka (Informe final* de la CVR, 2003, vol. V, cap. 2.: 155- 161).

Esta situación también muestra pues, por un lado, las consecuencias de la visión indigenista, una posición que encarna las diferencias culturales; por otro lado, la inhabilidad de la izquierda para distinguir y entender la complejidad de las acciones de Sendero Luminoso en el Ayacucho rural¹¹. A principios de 1983 nadie, ni militares, ni intelectuales, ni políticos, pudo entender la magnitud de las acciones de Sendero Luminoso, ni las intenciones que tuvieron de asumir el control y gobierno del Perú. Por la magnitud y lo súbito de los hechos se necesitaba un tiempo para comprender esta tragedia.

Tal y como ha sido demostrado por la CVR (*Informe final*, 2003), así como por la investigación del historiador ayacuchano Ponciano del Pino (2003), los comuneros de Uchuraccay efectivamente asesinaron a los periodistas. Luego, una patrulla militar visitó el pueblo pocos días después del ataque en Huaychao, esto para transmitir las felicitaciones personales del Presidente de la República y sugerir a las autoridades de Uchuraccay matar a cualquiera que llegara a pie. Atrapados en el medio de una guerra que no tenía sentido para ellos, estos comuneros vivían días de terror y ansiedad, que se conjugaron para llevar a cabo la muerte de los periodistas. Y como informa la CVR, los comuneros de Uchuraccay no intentaron esconder las muertes de los periodistas; por el contrario, fueron sepultados cerca de la plaza central del pueblo; en cambio, algunos hombres fueron enviados al pueblo vecino de Tambo para informar acerca de la muerte de «ocho terroristas» a las estaciones de policía y a los militares, justo cuando estos llegaban al pueblo en busca de los mismos periodistas (2003, vol. V, cap. 2: 139).

¹¹ A principios de la década de 1980, la izquierda peruana tenía una presencia importante en la escena nacional, sin embargo, no fue capaz de «ver» la enajenada violencia extendida por los senderistas y los militares en las áreas rurales. La autocrítica de Manrique (2002), provee puntos interesantes que ayudan a sistematizar este movimiento.

El retablo

En 1983, con la excepción de Nicario y Odón que se encontraban en Lima, los miembros de la familia Jiménez, asentados aún en Ayacucho, trabajaron en el taller del padre para crear un retablo basado en los eventos de Uchuraccay. Funestos hechos que recibieron la atención de los medios de prensa y que generaron un gran impacto en la sociedad ayacuchana. Don Florentino reunió las noticias de los periódicos, las acompañó de fotografías y con esto les propuso a sus hijos (sobre todo a Claudio y Edilberto) hacer el retablo. Con la idea en mente, ellos realizaron un retablo constituido por cuatro cámaras llamado «Mártires de Uchuraccay» (véase la figura 28) para homenajear así la memoria de los periodistas.



Figura 28: Retablo «Mártires de Uchuraccay» de Florentino Jiménez. Fotografía tomada en el Museo de la Cultura Peruana, Lima, marzo de 2002.

Inspirado en el vía crucis de Jesucristo hacia la cruz, don Florentino y sus hijos recrearon el viaje de estos periodistas hacia la muerte. El primer piso, que es también la corona del retablo, muestra tres escenas de la pasión de Cristo: a la izquierda, Jesús carga la cruz en sus hombros; la imagen central es la crucifixión de Jesús; y a la derecha, el cuerpo de Jesús es enterrado. Don Florentino utiliza su conocimiento de la Biblia, algo que aprendió en los años que trabajó como asistente de la iglesia de Alcamenca. Mientras en Lima, periodistas, intelectuales —conservadores o izquierdistas—, políticos y las familias de las víctimas, buscaban explicaciones y chivos espirotorios. En Ayacucho las personas, simplemente, no entendían por qué «hermanos estaban matando a sus hermanos» (para tomar prestado las palabras de Theidon). Los retablistas mostraron el pánico y la tensión provocada por la violencia; esto gracias a que hablaban desde adentro, desde la perspectiva de aquellos que vivieron bajo el terror violencia; y aunque no se justifican las muertes, estos artistas mostraron las terribles consecuencias de la violencia.

Por otra parte, en el segundo piso del retablo se ve cómo los ocho periodistas, con cámara en mano y junto a su guía, son acompañados por un perro, una forma sutil sin duda de subrayar la tragedia, puesto que perro negro, como otro de pelaje manchado, acompaña el alma de una persona muerta hasta su destino final, según la tradición andina. El perro en el retablo está manchado y algo alejado del grupo. La mayoría de los periodistas van a pie, aunque uno aparece montando un caballo. Esto coincide con la versión compilada por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, que dice que el guía, Juan Argumedo, facilitó una mula al periodista Jorge Sedano (2003, vol. V, cap.2.: 133). En cambio, el tercer piso muestra el encuentro de los periodistas con los comuneros de Uchuraccay, una escena donde no hay diálogo, solo violencia. Es en el último piso donde se muestra a los comuneros enterrando los cuerpos de los periodistas: boca abajo; de dos en dos, en pocas sepulturas.

El uso tanto de una iconografía como del simbolismo religioso nos permite ver aspectos importantes del retablo. Tomada como un acto de fe, la Pasión de Cristo es el aspecto más importante del dogma de la creación y salvación del catolicismo. El mensaje de amor del Nuevo Testamento se expresa por la sangre y el sufrimiento de Jesucristo; un sufrimiento que trae la redención y el perdón de todos los pecados cometidos por la humanidad. Pero, la muerte de Cristo era necesaria para la redención de los cristianos. ¿Qué significó el martirio de los periodistas para la sociedad peruana y para los periodistas en general?

Ni siquiera después de la publicación del *Informe final* de la CVR en el 2003, en el Perú se vio la complejidad del caso. La rabia y el odio contra los uchuraccainos, a quienes no se les resarcó en el juicio por las persecuciones y muertes que sufrieron, muestran el profundo racismo de la sociedad peruana. Por ejemplo, el 26 de enero de 2003, Theidon y Quinteros (2003) participaron del veinte aniversario de la llamada Ruta para la Paz y la Reconciliación Nacional, que conmemora el viaje emprendido por los ocho periodistas y su guía hacia Uchuraccay. La ceremonia, que es organizada anualmente por los familiares de las víctimas y las autoridades de Huanta y Huamanga, se lleva a cabo en las pampas de Nuevo Uchuraccay; y, como escriben Theidon y Quinteros (2003), los familiares de las víctimas y las autoridades llevan su propia comida, que no es compartida con los uchuraccainos. En otro momento, las autoridades obligan a los uchuraccainos a participar en la ceremonia, así como a «oír» los discursos que son narrados en castellano. Sin embargo, esto no tendría nada de «paradójico» sino fuera por el hecho que la mayoría de la comunidad es quechuahablante. Aquí las conmemoraciones solo muestran un aspecto de esta tragedia, la de los periodistas; las muertes de los más de cien uchuraccainos son deliberadamente olvidadas y silenciadas.

Curiosamente, en el año 2003, después del discurso y las plegarias públicas por las víctimas, el antropólogo José Coronel (representante de la CVR en Ayacucho) se dirigió a los comuneros: hablando en quechua, los llamó «hermanas y hermanos». Las palabras de Coronel, que no formaban parte del programa de la ceremonia, hicieron que las personas de Uchuraccay se sintieran, por primera vez, representadas en todo este proceso de reconciliación nacional (Theidon & Quinteros, 2003). No obstante, al siguiente día los rostros de estos comuneros y los nombres de sus muertos no estaban presentes en las noticias. Otra vez, el silencio dice más y se impone a la conmemoración. Lo peculiar de este retablo es que parece pedir la comprensión y redención de aquellos que cometieron el crimen; mientras, al mismo tiempo, rinde un tributo a las víctimas.

«Cayara»

«Mártires de Uchuraccay» es un retablo único. Ha sido exhibido tanto en museos como en las galerías de Lima y el extranjero. Hace algunos años don Florentino entregó este retablo al Museo de la Cultura Peruana, donde estuvo en exhibición, en la oficina de su directora y finalmente pasó a la galería de su hijo Nicario. De otro lado, en el retablo «Cayara» no encontramos ningún uso de imaginiería religiosa; los hechos son retratados con mucho realismo.

El 13 de mayo de 1988 un convoy militar fue atacado por una columna de Sendero Luminoso cerca a la comunidad de Erusco, próxima al pueblo de Cayara, en Ayacucho. Un sargento, un capitán, además de otros reservistas, fueron asesinados en la emboscada. Durante la operación, los senderistas se llevaron el armamento de los militares. Como mencioné antes, esta región de la provincia de Víctor Fajardo estaba bajo el control de Sendero Luminoso desde principios de los años ochenta (véase el segundo capítulo). Fue allí donde los senderistas impusieron su autoridad y consideraron el área como una «zona liberada». Tempranamente en el año 1983, las Fuerzas Armadas empezaron a patrullar estas áreas, dejando en ellas instaladas algunas bases militares. Un día después del ataque al convoy militar, como en los días siguientes, patrullas militares a bordo de helicópteros y convoyes ejecutaron una serie de incursiones en las comunidades de Cayara, Erusco y Mayopampa, asesinando comuneros y posibles testigos cuyos, cuerpos sin vida fueron más tarde «desaparecidos».

El gobierno, el Poder Judicial y los militares nombraron un número de comisiones investigadoras, pero todas incurrieron en una serie de omisiones, malos entendidos, además de negligencias en los datos del caso; por lo tanto, no se sancionó ni responsabilizó a los comandantes destacados a la región (ver CVR, 2003, vol. VII, cap. 2). El caso adquirió notoriedad cuando, en 1992, fue tomado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos y luego por la corte Interamericana de Derechos Humanos. Sin embargo, debido a las múltiples irregularidades del procedimiento, la decisión que tomó la corte fue la archivar el caso (CVR, vol. VII, cap. 2: 285). Antes de hacerlo, la corte determinó que las muertes ocurridas en Cayara el 14 de mayo de 1988 fueron cometidas por los militares que llevaban a cabo el operativo Persecución, como venganza por el ataque del día anterior.

Nicario Jiménez realizó el retablo «Cayara» hacia finales de los años ochenta (figura 29). Basándose en los eventos históricos, Nicario creó un retablo de dos pisos. En el primero, el convoy militar es atacado por una columna de senderistas. Estos, que se esconden tras los tunales y las cabuyas, visten sombreros y se cubren el rostro con capuchas rojas. Dos hombres cargan los rifles que pertenecieron a los militares. El segundo piso, en cambio, muestra a los militares encargados de la operación, amenazando y matando a los comuneros quienes, arrodillados, ruegan por sus vidas. Uno por uno, los comuneros de Cayara, Erusco y Mayobamba son asesinados por los militares. Las imágenes están cargadas de horror y destrucción. La corona del retablo anticipa el ataque: aquí se vislumbra la imagen de una caverna, que cual fosa común abre el interior de dos pisos de la caja.

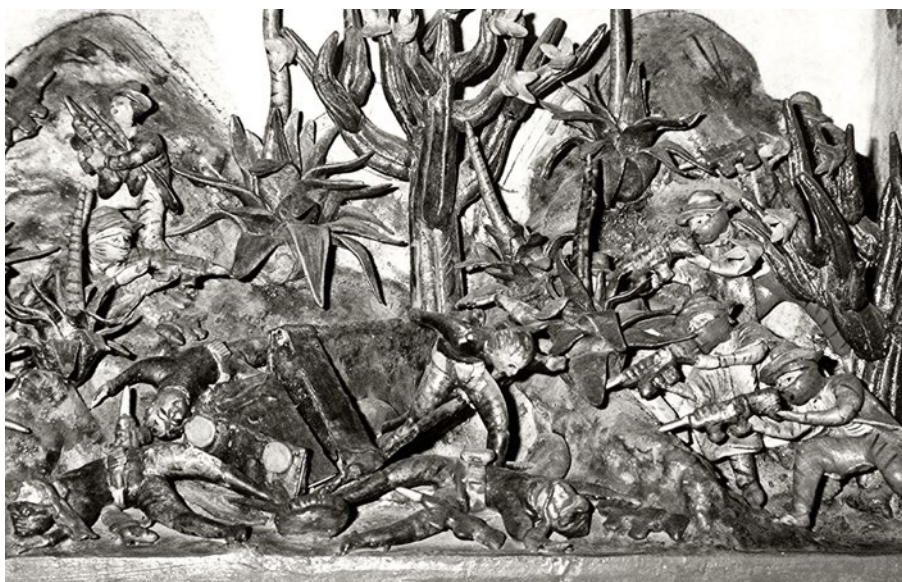


Figura 29: Escenas de «Cayara», realizado por Nicario Jiménez. Museo Galería de Arte Popular, Barranco, Lima.

El retablo «Cayara» fue exhibido en la librería el Portal en Barranco junto con piezas sobre violencia política. Cuando esta pieza fue expuesta recibió el calificativo de retablo «infeliz».

No pude asistir a la exhibición de cruces que Claudio Jiménez realizó en la Casona de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en el 2001. Me perdí ver sus cruces de contenido social y conocer opiniones de los asistentes a la muestra. Algunos meses después almorcé en casa del artista con motivo del traslado de las piezas a la galería a su casa. Después de almorzar, nos sentamos a conversar acerca de estas piezas y cómo fueron recibidas en San Marcos. Claudio me dijo: «Es temor de ver sangre, la gente tiene temor de la sangre. Pero, es la realidad lo que está, lo que ha pasado. Es realidad lo que uno puede palparlo. Eso es lo que ha pasado y es lo que ha pasado» (Claudio Jiménez, Zárate; 23 de julio de 2001).

En otras palabras, Nicario dijo más o menos lo mismo que cuando le pregunté por la respuesta de la gente a su obra «Pishtaco» o «Cayara». Riendo me respondió que a la gente, no le gusta ver la *verdad*. En efecto, Nicario y Claudio creen que la gente de Lima no quiere ver lo que pasa en el campo, y sienten esto como un rechazo y exclusión hacia aquellos que sufrieron. En la frase final de Claudio —repetida cuatro veces en su corta respuesta— se enfatiza la necesidad de utilizar el realismo para hablar de una verdad, *su* verdad. En la reconstrucción

que hace de los eventos, el realismo le da la calidad de testigo ocular. Es como si él dijera: «yo viví todo esto y así fue como ocurrió». La experiencia directa provee de un aspecto testimonial a estos retablos. Al enfatizar la necesidad de la construcción social de una memoria colectiva, una que incluya esas «otras» voces, otras historias y versiones del evento. Esto sin duda, reafirma el compromiso del retablista con la verdad, su comunidad y su país.

Imágenes de duelo y género

Para mediados de los años de la década de 1980, cuando la guerra sucia se intensificaba —en particular después de 1983— y los militares tomaban el control de la región de Ayacucho, algunos retablistas crearon y desarrollaron retablos en donde se hallaba patente las expresiones de duelo, melancolía y luto. Entre estos, «Sueño de una mujer huamanguina» (colección de Edilberto Jiménez en custodia en el IEP) fue un tema que se repitió. El personaje central es una mujer —de Ayacucho o de los Andes— que sufre por sus hijos, su esposo y por sus familiares muertos.

Al respecto, para esta parte me gustaría analizar dos de estos retablos: uno, la versión de Edilberto Jiménez de «Sueño de una mujer huamanguina» (figura 30); y el trabajo de Silvestre Ataucusi, «Llanto y dolor de la madre andina» (figura 31).

El retablo de Edilberto está pintado de negro. La puerta únicamente está adornada con flores blancas y marcadas por un borde rojo. El retablo no lleva sobre sí la frecuente corona triangular; en su lugar yace una estructura semicircular cuyo fondo, de color negro, alberga los dibujos de unas flores blancas. El artista dice que la mujer está dormida. Esta mujer, explica Edilberto, sueña con su familia pérdida por culpa de la muerte. La mujer le pide protección a un *wamani* y, la montaña se la otorga llevándola hacia su corazón. Ella carga a sus dos niños pequeños y se duerme. De su sueño, aunque confuso, participan imágenes reales del arresto de su esposo¹², que fue llevado arrestado una noche de su casa, para ser torturado y luego muerto; más tarde la infamia culmina con sus restos lanzados

¹² Esta es una escena común en los retablos que representan la violencia. En otro retablo llamado «La Muerte», Edilberto Jiménez representa a un par de campesinos —una madre y su hijo— trabajando en su campo de maíz cuando una bandada de loros aparece por el cielo. Los loros son tomados como una señal de mala suerte. Un grupo de militares, que vienen con los loros, están disfrazados de monjes franciscanos. Las túnicas franciscanas son utilizadas para vestir a los muertos para los funerales en el Ayacucho rural. Los militares se llevan al hijo lejos de la madre. La escena continúa cuando la madre encuentra el cuerpo sin vida de su hijo en una fosa común.



Figura 30: Retablo «Sueño de una mujer huamanguina» de Edilberto Jiménez, fotografía tomada en el IEP, Jesús María, Lima, junio de 2001.

en una fosa común para ser devorado por algunos animales. La mujer sueña, llena de esperanza, que el alma de su esposo es salvada por un ángel quien lo lleva al cielo donde habrá de descansar en paz¹³.

¹³ Edilberto dice: «Este es un sueño. La mujer huamanguina está soñando. Bueno, ella ha perdido a todos, a su familia. Está en un cerro, sueña. En su sueño hay unas lluvias. Está el oro, pero está encima de unas sangres. Luego, está ahí su familia. Están deteniéndolo. Está preso, luego está en un barranco y los animales lo están terminando. Luego, a su alma, su alma del muerto se lo está llevando el padre eterno, llevado por un ángel para arriba. Luego en una noche de luna, también la luna está llorando. Pero todo esto es lo que sueña la mujer. Está soñando todo esto» (Huamanga, 9 de agosto de 2001).

Imágenes de montañas y vírgenes también aparecen en los cuadros coloniales. La historiadora de arte Teresa Gisbert estudió la iconografía de las pinturas coloniales en Bolivia y Perú. Hay una famosa pintura boliviana en el Museo de la Moneda en el que Potosí —lugar conocido por sus minas de plata— es utilizada para representar a la imagen de la Virgen María (1994: 17). El cuerpo de la Virgen se une y fusiona con la montaña. Esta identificación abrió un camino en el estudio del catolicismo popular¹⁴, en cómo las creencias y los ritos indígenas fueron enmarcados y escondidos bajo sus contrapartes católicas.

En el retablo de Edilberto, la montaña protectora le sirve de refugio a la mujer que ha perdido a su esposo. Los sueños de ella están mezclados con lo que le pasó a su esposo —o a cualquier inocente detenido durante las levadas militares de los años 1980— y con la esperanza de que su alma sea salvada. Esta mujer muestra una fuerte creencia en la montaña; la concibe como un ser protector; al cielo y a los ángeles católicos los ve como un mejor mundo para la nueva vida de su esposo. Sus memorias de duelo y dolor aparecen como eventos inconcientes. Este retablo presenta al duelo como un estado muy doloroso causado por la muerte de un ser querido. El duelo, escribe Freud, «es un proceso gradual en el que el ser humano necesita eliminar los rastros de sufrimiento de su conciencia» (1957[1915]: 256). La mujer del retablo apela a la religión popular buscando consuelo para su sufrimiento. A esto Edilberto añade la presencia de la luna, que es una entidad femenina. La oscuridad del retablo revela la noche. La luna solloza y su llanto acompaña el llanto de la mujer en el interior de la montaña.

Lucía Galleno argumenta que la inmovilidad es el gesto social más evidente, que de forma activa manifiesta dolor y violencia (2001: 147). Ella habla de los veintiséis actos de la obra *No me toquen ese vals* del grupo cultural *Yuyachkani*, en la que el lento movimiento corporal y la falta de expresión en los rostros de los personajes muestran un enorme sentido de pérdida. Sin embargo, la mujer en el retablo de Edilberto parece estar durmiendo; sin que esto la represente como un sujeto pasivo. Sus sueños constituyen otro nivel de la realidad: es en su sueño donde ella denuncia la injusticia. La mujer construye su memoria en su sueño mientras protege a sus hijos.

¹⁴ Por ejemplo, Gisbert afirma que la identificación de la Virgen María con la idea de una montaña es simultánea a su identificación con la madre tierra (*pachamama*) (1994: 20). La autora sugiere que este tipo de asociaciones eran posibles en áreas donde había un culto extendido a la madre tierra. Basado en años de trabajo de campo en la comunidad de Macha, Bolivia, Platt (1996) sugiere que este tipo de sustituciones religiosas no son remplazos directos o simples, pero sí formas más complejas de la evangelización y de la conversión religiosa.

Las flores blancas que adornan la puerta y la corona del retablo parecen brindar esperanzas al sujeto —la mujer—. «Parece que tengo algo de esperanza con el [color] blanco, las flores blancas», dice Edilberto Jiménez (Huamanga, 9 de agosto de 2001). Esas flores blancas son la exteriorización para el dolor de Edilberto —y de la mujer en el retablo—. Kristeva (1989) escribe que el arte (y la literatura) es terapéutico y ayuda a los dolientes a nombrar, representar, significar lo que él o ella han perdido. De alguna manera, Edilberto es también el doliente en el retablo. Él elabora y crea a partir de la pena, estableciendo la distancia entre él y su obra, con lo cual reflexiona acerca de lo que ocurrió en Ayacucho.

«Llanto y dolor de la mujer andina»

El duelo es un sentimiento que se origina como reacción ante la pérdida de un ser querido, o la pérdida de alguna abstracción que toma la condición de un individuo, como puede ser un ideal, o como la pérdida de la libertad (Freud, 1957[1915]: 243). En uno de sus trabajos más valiosos («Llanto y dolor de la mujer andina»), y por el que alguna vez le ofrecieron una fuerte suma de dinero, Silvestre Ataucusi expresa su pena por la pérdida de las normas y la progresiva descomposición social a la que sucumbió el departamento de Ayacucho durante y después de la guerra interna (véase las figuras 31 y 31a).



Figura 31: Retablo «Llanto y dolor de la mujer andina» de Silvestre Ataucusi, fotografía tomada en el taller del artista, Huamanga, agosto de 2003.

Figura 31a: Escena central de «Llanto y dolor de la mujer andina» de Silvestre Ataucusi.



En este retablo no hay espacios libres. La aglutinación de imágenes y figuras muestra un panorama caótico; todo parece ocurrir al mismo tiempo. La yuxtaposición de los eventos denota la opinión de Silvestre sobre las consecuencias traídas por la guerra a Ayacucho. El artista dice que otro nombre para este retablo pudo ser «Los años de la violencia». Silvestre incluye dos textos que acompañan esta pieza. Se lee en uno:

Llanto y dolor de la madre andina. En la década pasada el departamento de Ayacucho fue asotado [sic] por la violencia social, resultado del llanto y dolor quedaron muchos huérfanos, madres, viudas, muchos desamparados en el olvido.

El personaje central en esta enorme entremezcla de imágenes es una mujer joven que yace crucificada (véase la figura 31a y capítulo 2). Su tamaño es prominente;

es sin duda la imagen más grande entre las otras. La joven, quien viste una falda corta, muestra sus pechos. Silvestre explica la presencia de esta mujer al decir que quería mostrar su parecido a Jesucristo, quien en la mayoría de las películas aparece con un pequeño trozo de tela alrededor de su cintura. Pero ¿qué es lo que el artista quiere transmitir con la crucifixión de una mujer semidesnuda?

Lo que salta a la vista en este retablo es la juventud de la mujer. Leyendo la investigación de Chávez de Paz (1989) sobre las personas condenadas por terrorismo en las prisiones peruanas durante los años 1983 y 1986, me sorprendió encontrar que muchos de ellos eran jóvenes —entre 18 y 25 años de edad—. La mayoría eran hombres, aunque con un grado elevado de presencia de mujeres. Similarmente, estos jóvenes eran solteros, andinos, con un nivel de educación universitaria o empleados en trabajos mal pagados (Chávez de Paz, 1989: 40-55; Sandoval, 2003; *Informe final* de la CVR, 2003). Y es que la educación no es suficiente para asegurar la movilidad social. Con pocas oportunidades en la vida, aparte de querer cambiar el *status quo*, los jóvenes (hombres y mujeres) andinos se enrolaron en las huestes de Sendero Luminoso. Pero como en muchos de los casos, la desilusión aumentó una vez que estos jóvenes descubrieron que la organización era tan jerárquica como la sociedad peruana.

A diferencia de la mujer en el retablo de Edilberto («Sueño de una mujer huamanguina»), la joven mujer en el retablo de Silvestre sufre la pérdida de las normas, costumbres, tradiciones, además de las severas consecuencias políticas y socioeconómicas provocadas por la violencia de Ayacucho. Es una imagen que representa un cataclismo o cambio (*pachakuti*) comúnmente representada en otros retablos, por ejemplo en «No me destruyas» de Claudio Jiménez. Para Silvestre, por el contrario, la violencia empieza en Ayacucho a finales de enero de 1983, cuando los ocho periodistas y su guía fueron asesinados cerca de la comunidad de Uchuraccay. Este evento coincide con la llegada de Silvestre a Huamanga. Él nació en la comunidad de Vinchos (provincia de Huamanga). Pero como la violencia se incrementaba, también lo hizo el temor de su familia por la idea de que sería tomado por los miembros de Sendero Luminoso, quienes por esas épocas se encontraban reclutando jóvenes para su ejército. Su prima, Vicenta Flores, ya estaba trabajando en la casa de don Florentino Jiménez cuando Silvestre llegó para ser un asistente en su taller¹⁵. Silvestre había recibido

¹⁵ Silvestre Ataucusi trabajó por algunos años en el taller de don Florentino Jiménez. Una vez que su hijo, Claudio se casó con Vicenta Flores y abrió su propio taller, Silvestre se mudó a trabajar con ellos, convirtiéndose en su primer asistente. Cuando Claudio y Vicenta se mudaron a Lima,

entrenamiento para hacer cerámica en Vinchos, pero su confrontación con la violencia lo llevó a descubrir el arte.

La versión femenina de Jesucristo aparece mezclada con varias escenas, entre las que hay una que recuerda los eventos de Uchuraccay, mezclada con una de niños que son testigos de la muerte de sus padres en las manos de militares o senderistas. Los cadáveres son lanzados a una fosa común, que ocupa la base del retablo. Esta fosa está llena de cadáveres que son comidos por los perros. Los cuerpos sin vida no tienen dedos; una práctica común entre los militares era cortar los dedos de sus víctimas para desaparecer las huellas digitales y sus identidades, eran doblemente desaparecidos. De la imagen de la fosa común, el artista continúa con escenas de una casa incendiándose y con personas abandonando sus comunidades de origen y mudándose a Huamanga¹⁶.

Desde la captura de Abimael Guzmán en 1992, el Estado llevaba a cabo un plan de desarrollo en las regiones más devastadas por la violencia política. Estos proyectos fueron utilizados, tiempo después, por el gobierno como propaganda política; así, carreteras, energía eléctrica, canales de irrigación y escuelas fueron construidos en Ayacucho. Estos programas, sin embargo, no mejoraron substancialmente la vida ni las condiciones sociales de la región. Para el 2001, el Consejo Transitorio de Administración Regional-Ayacucho (CTAR), llevó a cabo una evaluación sociopolítica y económica del departamento de Ayacucho (llamado Plan Estratégico). Este plan permite ver la situación en la que quedó el departamento después de la violencia. Entre las consecuencias que se resaltan estaban la pobreza, altas tasas de desempleo, falta de confianza en las instituciones políticas, una suma de factores que provocó la fragmentación de la sociedad civil¹⁷. En su retablo Silvestre representa imágenes que recrean esta caótica situación. Para ello se concentró en cuatro temas interrelacionados: la expansión del protestantismo, el alcoholismo, la proliferación de las pandillas y el abandono de las costumbres y festivales. De esta manera Ataucusi explica estas escenas:

Silvestre decidió permanecer en Huamanga para terminar sus estudios. Años después, Silvestre abrió su propio taller.

¹⁶ Entre 1981 y 1998 la población de la ciudad de Huamanga se incrementó en casi 50% debido a la violencia y a las masivas migraciones desde las áreas rurales. Por ejemplo, en 1981 la población total de la ciudad de Huamanga era de 69 533; en 1999 se incrementó hasta 125 654 (Huber, *et al.* 2003: 16).

¹⁷ Véase: <<http://ctarayacucho.sitioperu.com/planestrategico>>. El Plan Estratégico promueve la participación activa de la sociedad en el desarrollo y progreso del departamento; este programa es revisado críticamente por Huber, *et al.*, 2003.

Ya no había mucha fiesta. Un poco que se está valorando menos. [La gente] está valorando más el radio, la televisión, todo eso nos está invadiendo. Aquí está representando la violencia familiar. Existe acá en Ayacucho bastante machismo, todo eso. Acá el cura, el religión representa el cura. En ese tiempo todo tipo de religión nos ha aparecido. Nos ha prometido el dios, el salvador. Hay un sitio por la selva que dice que hay tierra prometida, el señor Ezequiel nos decía que nos iba a llevar gratis. Todo eso había en ese tiempo. Pero no ha podido apaciguar por más que vinieron con diferentes tipos de armamentos con la Biblia. Pero no pudieron [contra la violencia] por eso hago al curita algo pensativo.

En esto la desaparición. Simplemente la viuda está velando la ropa porque no encuentra el cuerpo. Su perrito la acompaña, está extrañando a su amo. Dentro de esto también acá lo vieron los niños, la muerte de su padre. Vieron como le mataron. Ese resentimiento hemos sufrido, el pandillismo, el alcoholismo, todo eso estamos sufriendo. No hay seguridad, salir cualquier momento se te hace de noche y te agarran por ahí dando vueltas. El alcoholismo está perjudicando a los ancianos, a todos. Dentro de esta vida social que se pasó lo que más ha sufrido es la madre todo eso. Por ejemplo, cuando sales a la calle es la madre la que está rezando. De repente estás caminando y no sabes en qué momento la bomba revienta y ahí te agarra. Ya no vuelves nunca más (Silvestre Ataucusi. Huamanga, 21 de agosto de 2003).

Ponciano del Pino escribió acerca de la expansión del protestantismo en el departamento de Ayacucho durante los años 1980 (Degregori *et al.*, 1996: 117-188). Para muchas personas la conversión religiosa fue una manera de encontrar apoyo y una explicación a la inestabilidad política. La Biblia —la palabra escrita— fue aceptada fielmente por miles de ayacuchanos iletrados (Del Pino & Theidon, 1999: 193-194). Estas conversiones religiosas masivas han traído cambios en las comunidades rurales del Perú. Por ejemplo, en Sonqo (Cusco), donde el alcoholismo y la pobreza se habían incrementado, ha habido una importante conversión al protestantismo Maranata que, junto con la presencia de programas de desarrollo, la construcción de caminos, como la tendencia a dejar atrás las festividades y formas de vestir, ha hecho más intensas las divisiones internas de la comunidad (Allen, 2002a: 218-229). Esta situación le preocupa a Silvestre, quien parece no entender por qué los jóvenes no valoran las costumbres de sus padres y prefieren, por el contrario, escuchar música extranjera. La circunstancia se agrava en las ciudades como Huamanga donde, aparte de las conversiones religiosas, la migración y la pobreza, ha habido una proliferación del pandillaje.

En un artículo publicado por el diario *El Comercio* se considera que existen más de cien pandillas operando en Huamanga; estas pandillas están formadas por

aproximadamente 4000 jóvenes entre 13 y 26 años (Rizo Patrón, 2004). Los años de guerra, la pobreza, discriminación social y la pérdida de la identidad cultural se presentan como las razones principales para la expansión de la violencia urbana. Es interesante que la identidad cultural sea mencionada como uno de los factores claves en la emergencia de estas pandillas (cfr. Córdula Strocka, 2008). El informe publicado por la CTAR también explica este fenómeno en relación con la situación de miedo vivida durante los años ochenta. La violencia causó, además, un incremento de los prejuicios sociales contra la población de Ayacucho, la cual era identificada como parte o miembros de Sendero Luminoso. Estas percepciones difundieron el temor, entre los ayacuchanos, a la persecución y discriminación, por lo que y como un mecanismo de defensa, empezaron a negar su origen y sus tradiciones. El caso más emblemático es Uchuraccay (ya analizado en este capítulo).

Silvestre también lamenta lo que considera es la pérdida de la identidad cultural en Ayacucho. La mujer joven crucificada viste una minifalda, en contraposición a cómo lo hace una madre andina, con faldas largas, una blusa manga larga y un chal que cubra sus hombros. Ella ni siquiera usa un sombrero para proteger a su cabeza del frío o el viento. Ella es, definitivamente, la hija de unos campesinos andinos que se mudaron a la ciudad.

Una constelación de imágenes aparecen abajo y a los lados de la mujer crucificada. La visión apocalíptica de la guerra que tiene Silvestre está combinada con una visión de esperanza, representada por la abundante imaginería religiosa como la Sagrada Trinidad, el Cristo Nazareno (santo patrón de Huamanga), ángeles, los diez mandamientos y las tres máximas incaicas (*ama qilla, ama suwa, ama llulla*). Parece como si Silvestre —como muchas otras personas— buscara en la religión una explicación; claro, con poco éxito. Siguiendo el patrón de los viejos sanmarcos (véase la introducción), uno podría decir que Silvestre organizó su retablo en tres mundos: el mundo celestial, el de los santos y ángeles (la Sagrada Trinidad, la mujer crucificada, los ángeles, entre otros); el mundo terrenal del pecado y el castigo —la mezcla de imágenes de pandillas, alcoholismo, protestantismo, entre otros—; y, el inframundo de la muerte y la pérdida —la fosa común—.

A diferencia de Edilberto, quien pinta en el interior de las puertas para extender la imagen central, Silvestre divide el interior de cada puerta en cuatro compartimentos. El retablista en cada compartimiento muestra lo que él considera como la historia de vida de una mujer en los andes peruanos: desde Adán y Eva en el paraíso, hasta las organizaciones de mujeres. Aunque las mujeres ahora participan

más en la sociedad civil (véase la sección «Flor de retama»), todavía hay un sentido de que su participación está confinada a la esfera doméstica, y por lo tanto, subordinada a los hombres. Como se mencionó antes, hay dos textos escritos que acompañan a la mujer crucificada. Uno ya ha sido transcrito. El segundo se refiere a las oraciones de la mujer crucificada, así se lee: «Dios mío porque [*sic*] permitiste desaparecer a mis tantos hijos ayacuchanos y también derramar sangre de inocentes. Por qué Dios mío nos soltaste de tu mano. Bendícenos. La paz. Reconciliación sin impunidad». Esta última frase, «reconciliación sin impunidad», es un llamado a la verdad, a la justicia, a no olvidar las miles de víctimas de los años de violencia. Esta frase fue repetida por cientos de personas que dieron su testimonio a la Comisión de la Verdad y Reconciliación durante las audiencias públicas en el Perú. Se ha convertido en un clamor por las memorias y la reconciliación.

Cuando la memoria se actúa, se realiza

Es imposible recordar todo lo que nos ha pasado. Recordamos fragmentos y solo rastros de la realidad, algunas cosas que experimentamos. A estos eventos los recreamos con símbolos y los contamos con diferentes palabras, diferentes escenas, remembranzas cargadas de sentimientos y narrativas. Los retablos estudiados en este y los capítulos anteriores son fragmentos de las memorias de luto, como de la esperanza en el Perú durante el período de guerra interna (entre 1980 y 2000, aproximadamente). Usando diferentes elementos, como los mitos, canciones, eventos y duelo, estos retablos emergen en la forma de voces poderosas que hablan de un pasado reciente, uno que todavía es sentido y experimentado por los artistas. ¿Cómo se revela la memoria en estos retablos?, ¿qué tipo de memoria es la que se utiliza?

Cuando el hombre toca su guitarra en el retablo «Huamanguino», de Edilberto Jiménez, es testigo de las abducciones y muertes que ocurren en la noche. Él está allí, presenciando en silencio y acompañado por la luna y las estrellas. Los comuneros expulsan a los condenados de los pueblos, de sus vidas y los *pishtacos* decapitan a sus víctimas y les extraen la grasa. Los personajes en este retablo hacen cosas. Siguiendo el enfoque de Alfred Gell en relación con la agencia, podemos argumentar que el retablo no es solo un producto final hecho en un taller, sino también una extensión de su agente que demanda respuestas (véase el capítulo tres). En este retablo la memoria es realizada y actuada: estas piezas hablan de ideas, demandan igualdad, libertas y verdad. Los retablos analizados

en este, como en los capítulos anteriores, están dotados de agencia y esta condición es posible por la virtuosidad de las manos de estos retablistas, que fueron inspirada por aquellos personajes y ficciones como los condenados, los *pishtacos*, las canciones populares como «Flor de retama», «Hombre» y «Huamanguino», y aquellos eventos controversiales como Uchuraccay y Cayara. La agencia sirve a un propósito. Hay un cálculo político en el uso del relato de los testigos oculares o una referencia a las vivencias. El artista no tuvo participación en ninguno de los eventos descritos en este capítulo, pero incluso así los recrea como si hubiera estado allí. Yúdice describe esto como los «usos de la cultura»; la cultura se convierte en un recurso utilizado políticamente (2003: 38).

Parafraseando a Rosaldo diré que todo análisis de la acción debe considerar las intenciones de los sujetos sociales, incluso cuando estas estén revestidas de emociones (1989:103). El mundo subjetivo de un retablista se revela en su obra, en el proceso de creación y en la pieza misma, igual que cuando el pensamiento y el sentimiento se conjugan cada vez que recordamos algo del pasado y lo traemos al presente. Para el contexto latinoamericano, Jelin (2001) afirma que la memoria y el olvido están cargados de emociones profundas y compromisos políticos. Estos sentimientos, sin embargo, no bloquean la capacidad de las personas para la reflexión. Por el contrario, la socióloga argentina dice que estos aspectos se convierten en la «fuente de energía» que alimenta la capacidad analítica de las personas y su habilidad para crear nuevas formas de incorporación del pasado en el presente (Jelin, 2001: 99). Sin embargo, todavía está el problema de la audiencia, del público. Como espectadores, ¿cómo sabemos cuáles son los sentimientos e intenciones de las personas cuando recuerdan?

No hay consenso en relación con el proceso de recordar. El recordar ya está embebido de subjetividad. Los recuerdos cambian en el tiempo, y de persona a persona. De muchas maneras el recordar funciona como cualquier otro tipo de narración. Cada vez que contamos la historia de un evento, cuando lo hacemos por una segunda vez, usualmente agregamos, suprimimos, modificamos, o simplemente olvidamos algunos aspectos. Entonces, el acto de recordar implica un proceso intencional de selección; una que —lo hemos enfatizado— es política en el sentido que negociamos qué recordar, qué olvidar y qué esconder a los otros. Las memorias de la violencia continúan operando en la sociedad aun después que las etiquetas de «emergencia» o «zona roja» fueron abandonadas, las bases militares fueron levantadas y Abimael Guzmán (líder de Sendero Luminoso) fue capturado. Trauma y violencia se convierten en filtros a través de los cuales vemos el presente y esperamos por un mejor futuro (Sanford, 2003: 13). Una pregunta

importante es ¿cómo el pasado nos ayuda a entender y emprender la difícil tarea de construir una sociedad democrática e igualitaria?

A través de estas representaciones, los retablistas construyen un pasado común y se identifican con el sufrimiento y la esperanza de la población andina. Sin embargo, haciendo esto, los retablistas no están construyendo una imagen de *nokayqu*, término quechua que se refiere a un «nosotros» exclusivo, uno que es separado de «ellos». En este sentido, los retablistas están desarrollando una versión mucho más diversa del nosotros, una como *ñoqanchis*, que es inclusiva y pide por una sociedad multicultural y participatoria. Estos retablos son performances y discursos que dicen «aquí estamos», «nosotros también somos miembros de la sociedad» y «esta es nuestra historia y nuestra memoria». Los eventos representados en los retablos analizados en este capítulo pueden ser referidos como «memorias emblemáticas». El historiador Steven Stern (2002) acuñó el término «memorias emblemáticas» para referirse a las memorias colectivas que sirven como referencia para las fechas y los eventos importantes. No hay una homogeneidad en la forma en que el evento es contado, pero al haber sido recordado por diferentes grupos sociales, muestra su importancia y lo describe como «emblemático» para una sociedad dada. Por ejemplo, la muerte de los ocho periodistas en Uchuraccay se ha convertido en un recuerdo emblemático, recordado de forma diferente por los peruanos. Es posible argumentar, luego, que ciertas memorias se convierten en hegemónicas en una sociedad dada, mas la forma en la que son apropiadas, varía de grupo a grupo, así como los usos e intenciones de la memoria varían también. Los casos de Uchuraccay y Cayara muestran, además, la posición del gobierno, la de sociedad civil y la de aquellas personas en la línea de fuego. Cada uno de estos grupos sociales construyó una versión diferente del mismo evento.

Los retablos de los capítulos cinco y seis transmiten las memorias del pasado reciente; historias que hubieron de ser escuchadas antes, pero que solo se conocieron, en mayoría, gracias al trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Al incluir las memorias emblemáticas como aquellos eventos, canciones y cuentos en sus representaciones, los retablistas muestran su disposición a participar en la sociedad civil como ciudadanos completos, con sus propias opiniones. Estos retablos se convirtieron en una forma de protesta social a través de la cual los artistas luchan por ser incluidos en la sociedad.

Sin embargo, no solo el pasado es incorporado e inscrito en retablos. Muchos de los retablos descritos en este capítulo fueron realizados durante los años de violencia —con la excepción de «Llanto y dolor de la mujer andina» de Silvestre

Atacucusi, que fue hecho a inicios del año 2000)—. Los retablos también modifican temas y formas de acuerdo al evento y a las dislocaciones de los artistas. Una vez que Nicario Jiménez se muda a los Estados Unidos, se sintió más cercano a la comunidad latina; así empezó a realizar retablos que representaban la migración y la conquista de los espacios y lugares en los Estados Unidos. Claudio Jiménez, ni bien empezó a viajar por ferias internacionales en América Latina, vio y trabajó nuevos temas inspirados por distintas tradiciones, como las calaveras mexicanas, así como también con personajes de los medios de comunicación, como los luchadores americanos. Él ha hecho uso de otros medios para trabajar, como programas de televisión, revistas y películas. Estos ejemplos son los temas del siguiente capítulo.

CAPÍTULO 7

Cruzando las fronteras: discursos modernos en los retablos peruanos

Los dos capítulos anteriores se centraron en el análisis de los retablos creados durante la década de 1980 y principios de los años 1990, una etapa donde la violencia era el tema común. Este capítulo, en cambio, analiza aquellos retablos creados a finales de la década de 1990 y principios del año 2000, momento donde acontecieron una serie de variaciones en el estilo, el diseño y los discursos con contenido político y social que comenzaron a incorporarse en los retablos. El objetivo de este capítulo es estudiar la forma en la que la memoria se construye a través de subyacentes e intensas relaciones que definen los contextos locales y el mundo global. Para entender esto, presentaré algunos ejemplos tanto de piezas como temas nuevos que han sido elaborados por los artistas en Ayacucho, Lima y Florida. Las preguntas importantes para este capítulo son las siguientes: ¿qué ocurre con la memoria en estos actuales tiempos de intensa interacción entre las personas, los discursos y objetos?, ¿de qué manera han cambiado los retablos por causa de los viajes o los nuevos itinerarios que realizaron los retablistas; y en qué forma la posición del sujeto influencia en la creación de los nuevos temas?, ¿qué tipo de país se está erigiendo después de años de intensa violencia, represión militar-estatal, autoritarismo y corrupción generalizada?

Las respuestas a estas preguntas mostrarán que hay diferentes sentidos de pertenencia, memoria e ideas para concebir al país. Al pasado, por causa del proceso de representación y a través del recordar, se lo dota de significados. Las personas se apropian del presente de diferentes formas, y estas muestran una multiplicidad de imágenes, de objetos en circulación y en constante transformación.

El espíritu creativo de los retablistas se manifiesta en la virtuosidad de sus manos y en su casi insaciable deseo por la innovación. Esto último —la innovación— va más allá, en el análisis de la creación de nuevos diseños, puesto que también es una «manera de distribuir y promocionar el producto» (comentario de Gudeman en Colloredo-Mansfeld, 2002: 128; la traducción es nuestra). Nuevas relaciones suceden, sin duda, a través de los viajes de los retablistas, en el trato con los intermediarios, cuando se consigue el acceso al entrenamiento en organizaciones no gubernamentales y al discurso de los derechos humanos. Los retablos que siguen surgieron a partir de la combinación de imágenes, discursos, finanzas, tecnologías, los medios; y, justamente, los ejemplos muestran el genio creativo de los retablistas.

Narrativas de aquí y de allá

Arjun Appadurai añade el sufijo paisajes (*scapes*) a los vocablos etno, media, tecno, finanza, e ideo, para señalar la fluidez de las transacciones que se llevan a cabo entre las culturas, personas, los países y los nuevos «mundos múltiples e imaginados» que surgen (1996: 33). Vivimos, nos dirá Appadurai, una «modernidad desbordada». Se la percibe como un mundo en donde las cosas están en constante movimiento; un flujo donde las personas, ideas, los objetos y discursos producen espacios de dislocación, esto es, la configuración de paisajes irregulares. Lo interesante de la propuesta de Appadurai es que nos describe un universo fluido, donde los intercambios se suceden en ritmos diferentes, los caminos (que construyen y configuran los distintos paisajes que describe el autor) precipitan problemas y fricciones en los contextos locales (Appadurai, 2001: 5-6). Por ejemplo, el discurso de los derechos humanos y de los programas de desarrollo tienen ahora una gran relevancia en aquellos contextos donde surgieron algunas dictaduras, como ha sido el espacio latinoamericano. Por ejemplo, para el caso peruano, el presidente Alberto Fujimori utilizó políticamente el FONCODES, la institución gubernamental dedicada a la construcción de caminos, escuelas, plantas de electricidad, etcétera, para diseminar sus ideas sobre el progreso, que además, en muchos casos, servirán para eclipsar las demandas por la justicia o los derechos humanos.

Organizaciones no gubernamentales, desarrollo y retablos

La celebración del carnaval de Alcamenca en febrero de 2002 tuvo algunos problemas. El sistema de cargos que organizaba la fiesta no estaba completo, ni las

personas estaban interesadas en realizar las danzas, sino que deseaban participar en el *cortamonte* o *yunza*. Así, la costumbre que los grupos musicales y miembros de la familia del organizador de salir alrededor del pueblo invitando a las personas al carnaval, no prosperó, pues nadie se presentaba. En un momento, un joven migrante se me acercó con su radio casete en la mano y me dijo: «como puedes ver, el problema de la desorganización está en la falta de coordinación». Su retórica parece muy cercana a la del «promotor de desarrollo», una persona entrenada por el gobierno o alguna organización no gubernamental (ONG) en proyectos y programas específicos.

Después de la captura de Abimael Guzmán en 1992 y del consiguiente proceso de pacificación implementado por el gobierno de Fujimori (1990-2000), muchas ONG, instituciones del gobierno, organizaciones europeas y americanas, programas de cooperación y fundaciones, congregaciones religiosas, comedores populares, etcétera, empezaron a funcionar en Ayacucho (Apel, 1998; Huber, *et al.*, 2003). Sus objetivos, que bien podrían suscitar un interesante estudio, han sido distintos, pues van desde el proceso de institucionalización, el ser proveedores de salud, implementar y construir carreteras, brindar electricidad, mejorar los recursos de agua, el sistema educativo, además de realizar estudios acerca de la violencia y sus consecuencias; implementar instituciones que fomenten los derechos humanos, hasta el fomento de la competitividad y promoción de artesanías, de la pequeña empresa, entre otros. Esta suma de discursos sobre el desarrollo se siente en todo Ayacucho¹.

En un mundo donde, como escribe Colloredo-Mansfeld, «se espera que las granjas familiares americanas, como los mercaderes de artesanías ecuatorianos y los exportadores argentinos, se adapten para competir en el mercado global» (2002: 113; la traducción es nuestra), los retablistas han de considerar estas nuevas dificultades para, una vez más, «adaptarse» a las demandas del mercado. Así, no fue una sorpresa, cuando visité Ayacucho en el 2003 —una semana antes de que la Comisión de la Verdad y Reconciliación entregara su *Informe final*—, encontrar a Tiberio Quispe introduciendo en el mercado una nueva línea de retablos llamados «retablos de desarrollo», que en su mayoría consistían en retablos utilitarios.

¹ Catherine Allen nos provee de una interesante argumentación en el capítulo adicional a la segunda edición de su libro *The Hold Life Has* (2002a), que recientemente ha sido traducido por el Centro Bartolomé de las Casas (*La coca sabe*, Lima, 2008). En esta parte del texto, la autora presenta los cambios que la comunidad de Sonqo (Cusco) ha sufrido debido a la conversión al protestantismo, la migración, la construcción de carreteras y a la implementación de varios programas de desarrollo en el área.



Figura 32: Portalapicero de Tiberio Quispe, fotografía tomada en el taller del artista en Huamanga, agosto de 2003.

Desde principios del año 2003, Tiberio ha estado trabajando muy de cerca con el Instituto de Desarrollo del Sector Informal de Ayacucho (IDESI-Ayacucho), una organización no gubernamental dedicada a la promoción, asistencia técnica y financiera de las microempresas. Inicialmente el IDESI-Ayacucho no estaba dedicado a la promoción de las artesanías, puesto que su apoyo más importante se dirigía a la producción de tinte de cochinilla roja, la agricultura local, además de otras pequeñas industrias. Solo después de que las oficinas de IDESI en Lima recibieron asistencia financiera del Banco Interamericano de Desarrollo en el 2003, fue que IDESI-Ayacucho empezó a trabajar exclusivamente con los artesanos ayacuchanos.

Considerado como uno de los nuevos e importantes artistas de Ayacucho, Tiberio Quispe fue seleccionado para recibir entrenamiento del IDESI sobre cómo hacer más competitivos los retablos e incorporar nuevos diseños para mejorar la calidad. Tiberio fue convertido literalmente en un «promotor de desarrollo de las artes». Los dos días de entrenamiento en Lima, con expertos del Perú y de otros países de Latinoamérica, le enseñaron a Tiberio mucho más acerca del mercado y sus demandas. Esto hizo que a su regreso a Ayacucho empezara a entrenar a una nueva generación de artistas. La curiosidad por saber más acerca de las nuevas

tendencias me llevó a preguntarle a Tiberio sobre su experiencia con el IDESI-Ayacucho y la nueva línea de retablos. Él me respondió:

Lo que nos dice que en el mercado cada vez se genera un cambio, algunas veces drástico [...] Nosotros palpamos en los retablos. Esos que mantienen un mismo tema, un mismo estilo necesitan un cambio. Hemos visto también que ya [el público] ya no aprecian el mismo modelo, el mismo tema. Es en base a eso que traen los capacitadores para hacer un cambio. Pero no un cambio total para hacer perder la originalidad que se tiene, solamente unos cuantos toques (Tiberio Quispe. Huamanga, 20 de agosto de 2003).

Le pedí a Tiberio que especificara el tipo de «toques» sugeridos por el IDESI en las sesiones de entrenamiento. Él me dijo que cada región poseía sus propias costumbres, además de una particular influencia arqueológica. Así, el primer cambio que le sugirieron fue que introdujera los antiguos diseños wari (referidos a los textiles y cerámicos) en los retablos, esto en reemplazo de aquellos motivos florales que decoran las puertas. Al parecer se muestra con esto el limitado entendimiento por parte de los «capacitadores» de los intereses que los retablistas tenían por capturar una audiencia más amplia, así como de los cambios introducidos en su arte. El segundo cambio sugerido fue el crear retablos para usos prácticos. Bajo esta nominación, Tiberio agrupa a los objetos que mantienen ciertos rasgos del retablo, pero que al mismo tiempo tienen algún uso práctico. Como ejemplos menciona: las lámparas retablo, un objeto cuya base mantiene aún la figura de la caja de retablo pero donde la punta se convierte en lámpara; las cartucheras y los joyeros con los diseños florales de las puertas de retablos; los camiones que en su interior tienen personajes comunes de los retablos; y, los aros para servilletas. Finalmente, el tercer cambio sugerido fue que se mejoren la calidad de los retablos. En tal sentido, se le sugiere al artista que utilice materiales (maderas y tintes) naturales en lugar de madera barata y temperas².

Tiberio asegura que el mercado de artesanías ayacuchano está en crisis. Justamente, una de sus primeras razones está en que la mayoría de los nuevos artesanos

² Tiberio dice: «Específicamente en Ayacucho podemos hacer un *retablo* con figuras wari. Así que no solamente se puede hacer un retablo sino también figuras o adornos, además en las tapas se pueden hacer muchas cosas. Eso es lo que nos han dado en la introducción para cambiar un poco el diseño. Utilitario porque normalmente se ven retablos decorativos. Algo sufrió un bajón es en la calidad. Anteriormente se hacían retablos de calidad, sobre todo en tema de madera. Se usaban maderas autóctonas, de maderas que existían en las zonas mismas. Algo rústicas pero duraban más. Ahora se usa madera industrial más barato como *triplay*. No dura mucho tiempo porque se pica rápido. Entonces estas nuevas técnicas para que el retablo sea un trabajo de calidad» (Tiberio Quispe. Huamanga, 20 de agosto de 2003).

no investiga o propone temas nuevos; estos hombres y mujeres jóvenes hacen lo más fácil: copiar a otros. Esto ha producido una saturación del mercado con temas recurrentes como la Semana Santa, el nacimiento navideño, los danzantes de tijeras y festivales, ya sea el del cóndor y el toro, también conocida como Yawar Fiesta. Segundo, debido a que estos jóvenes artesanos trabajan con materiales cuya calidad es pobre, disminuyen el costo de producción de las obras, con lo cual el producto final llega al mercado con precios bajos. Por esto, los artistas como Tiberio no pueden cobrar más que el precio promedio por una pieza en la feria de artesanías de Huamanga. Solo cuando un cliente los visita a sus talleres y les pide un tema en particular, los artesanos pueden cobrar más. Para Tiberio, la solución ha este problema está en «educar» a los nuevos artesanos en los tres cambios sugeridos por IDESI. Esto también incluye crear nuevos diseños que correspondan al contexto cultural en el que la pieza es producida, como por ejemplo, adoptar diseños wari en los retablos. Para Tiberio, un retablo de alta calidad es más competitivo; aumenta la demanda y los precios del producto final. Su discurso es muy cercano a lo que afirma IDESI en su página web como uno de sus objetivos:

El objetivo de este componente es desarrollar una cultura de excelencia y calidad de la artesanía. Mediante actividades y basándonos en la información del Estudio de Mercado, orientaremos a los artesanos a realizar nuevos diseños siempre tomando en cuenta que un producto artesanal de calidad no debe perder su identidad cultural.

Conceptos como el de competitividad, alta calidad, innovación artística y hasta identidad cultural parecen estar incorporándose en un discurso acerca del progreso y la economía del mercado. Pero, ¿quién o quiénes se beneficiarán de este progreso?, ¿serán los artesanos locales, los pocos artistas que promueve la ONG o esta misma, que vende los productos de cientos de artesanos peruanos en línea?

Como Rudi Colloredo-Mansfeld argumenta, en la actual fase del capitalismo, la competencia no se predica en términos económicos o de clase, sino como una respuesta creativa, como una estrategia de mercado (2002: 114). Empero, esta visión tiende a pasar por alto el hecho que las grandes diferencias se dan, en países como el Perú, entre los artistas populares ubicados en Lima (el centro) y los artistas de las provincias (las márgenes), cuyas perspectivas de mercado están limitadas a localidades circunscritas y a las ferias regionales. En lo que al Estado se refiere, el Perú trataba de recuperar, en medio del caos provocado por la lucha armada de Sendero Luminoso, su democracia durante la década de 1980; a esto se añade que desde principios de 1990 muchas políticas neoliberales fueron

implementadas por el gobierno de Alberto Fujimori. De hecho, el neoliberalismo se transformó en el discurso hegemónico del gobierno. Entonces, las empresas estatales y los servicios públicos fueron vendidos a capitales extranjeros. Tamaña «reforma estructural» neoliberal solo benefició los bolsillos de Fujimori y sus aliados más cercanos —muchos de los cuales están ahora en prisión por corrupción (Degregori, 2001)—. Esta tendencia, que ganó el apoyo de los países del primer mundo, trajo más desigualdad y pobreza al Perú. También debilitó las estructuras de los partidos políticos y ha alejado una cultura de la colectividad, transformando a los individuos en sujetos con intereses privados.

La competencia, como fue mencionado en el capítulo cuatro, es una característica importante de la economía andina; pero cuando es impuesta como la única forma para participar en el mercado, involucra la innovación y la identidad cultural como otro aspecto más del potencial de mercancía de los objetos. No niego el hecho de que la competencia sea culturalmente beneficiosa; sin embargo, entendida como lo hacen algunas ONG, parece promover una visión monolítica del progreso y el desarrollo —una que no toma en cuenta el logro individual y la creatividad personal—. ¿Por qué el IDESI sugirió que Tiberio incorporara diseños wari en sus retablos, si sus retablos ecológicos ya son un éxito?; además, ¿por qué en su lugar no sugirieron que continuara con esta nueva tendencia? El desarrollo visto de esta manera, como observa Montoya, muestra una actitud etnocéntrica y paternalista —una que trata de incluir o asimilar a aquellos que son diferentes a la llamada sociedad peruana, como si no fueran ya parte de ella (1993: 109-110)—. Son las ONG, así como las instituciones del gobierno, los que deben promover la tolerancia y el respeto hacia las diferencias culturales, por lo cual estas instituciones no deben promover una sola vía hacia el desarrollo y el progreso. Debería haber un reconocimiento, un respeto por las opciones y decisiones de los artistas populares.

Tiberio entiende esto y, mientras continuamos nuestra conversación, él enfatiza que no ha dejado de hacer sus retablos ecológicos, así como los de tipo costumbrista. Además, él es escéptico acerca del futuro de su relación con la ONG. Y dice, «Hay que ver si cuando el financiamiento se termina darán más apoyo o ahí queda la cosa». Quién sabe qué ocurrirá en el futuro. Mientras tanto, los retablistas en Ayacucho están incorporando algunas de las ideas promovidas por las ONG como por el IDESI, con la esperanza de atraer clientes y posibles exportadores. Ahora, lo que es importante para los artesanos es elevar sus ingresos y proveer de dividendos a sus hogares.

«Chungui en blanco y negro»: derechos humanos y pinturas

Fue durante el año 2001 que la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) empezó su trabajo, una labor de la cual los ayacuchanos esperaban paz, verdad y justicia. Para realizar y conducir las entrevistas, la CVR buscó a estudiantes universitarios, antropólogos, sociólogos y otros científicos sociales. Edilberto Jiménez, quien desde 1997 ha viajado a Chungui³, fue escogido para realizar entrevistas, llevar a cabo encuestas y conducir las audiencias públicas en el área⁴.

La provincia de La Mar en Ayacucho limita con la región amazónica. Debido a su ubicación geográfica, fue un bastión importante para Sendero Luminoso, como lo es ahora para el narcotráfico. Es aún la única zona de la provincia de Ayacucho a la que se califica como «zona de emergencia o zona roja», lo que significa que la provincia todavía está bajo el control militar. Desde principios de 1982, Chungui sufrió severamente las incursiones de Sendero Luminoso, la represión de las Fuerzas Armadas, así como la violencia de las rondas campesinas.

Siéndole imposible tolerar el sufrimiento al que estas personas estuvieron expuestas por tantos años, Edilberto utilizó el dibujo como forma de expresión de aquello que lo impactaba y conmovía. Esta no era la primera vez que él, profesionalmente, dibujaba. En efecto, su talento ha ilustrado varias publicaciones, como las del Instituto de Estudios Peruanos (1992) y Vásquez y Vergara (1990). Aún más, ha utilizado los dibujos con frecuencia tanto para preparar los temas de sus retablos como elaborar un libro que los compendie (Jiménez, 2005 y 2009). Pero para representar las experiencias de violencia de la gente de Chungui, esta vez Edilberto utilizó un cuaderno y un lapicero de tinta negra. El artista aún no nos dice si habrá de crear retablos inspirados por estos dibujos, ya que la experiencia y el dolor consubstancial a la violencia fue muy grande.

Dieciocho de estos dibujos fueron exhibidos en Ayacucho. Apropiadamente, la exhibición llevó por título: «Chungui en blanco y negro»; y se desarrolló en el auditorio principal del Centro Cultural de la Universidad San Cristóbal de Huamanga, el 20 de agosto de 2003. La exhibición recibió el apoyo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Ayacucho y de la Comisión de Derechos

³ Chungui es la capital del distrito de mismo nombre, provincia de La Mar (Ayacucho). Forma parte de la región conocida como Oreja de perro.

⁴ Edilberto realizó un importante trabajo para la Comisión de la Verdad y Reconciliación; luego trabajó con la Comisión de Derechos Humanos (COMISEDH), una ONG dedicada a los derechos humanos en Ayacucho.

Humanos (COMISEDH)⁵. Hubo muchos oradores invitados a la ceremonia de apertura, como el antropólogo ayacuchano Abilio Vergara y el presidente de COMISEDH. El evento fue un tema de mucho interés para la prensa escrita; en efecto, el mismo día de la inauguración, una linda entrevista con Edilberto apareció en el periódico local *La Calle* (Camborda, 2005).

Dos días después de la inauguración, fui con Edilberto a la cafetería del centro cultural de la Universidad de Huamanga. No esperaba que llegara con una copia de los dibujos como regalo. Fueron un presente muy importante para mí. Mientras volteaba las páginas y miraba la violencia representada en ellos, Edilberto hablaba de Chungui. Las imágenes, junto con las palabras, trajeron a ese momento el recuerdo de una dramática experiencia. Describe lo que vivió en Ayacucho, sin embargo, como señala, no imaginó el grado de destrucción y aniquilación que ocurrió en el campo. Regiones como Chungui, que «han estado olvidadas por tanto años y todavía lo están por el gobierno», dice Edilberto, «sufrieron más que los lugares cercanos a las ciudades». La primera vez que viajó a Chungui, recuerda, tuvo que caminar más de siete horas desde el pueblo de Anco; allí conoció los reclamos de los comuneros, que hasta el día de hoy solicitan lo mismo: carreteras, escuelas, centros de salud. El haberles negado acceso a estos recursos ha acrecentado el grado de aislamiento que padecen frente al resto del país.

Durante años nadie supo qué ocurría en Chungui; un caso similar al de los asháninkas en la región central del Amazonas, quienes fueron esclavizados por Sendero Luminoso (Villapolo, 2003). Los chunguinos tuvieron que vivir en condiciones infrahumanas; escondiéndose, comiendo lo que encontraran en el campo; sacrificando a sus animales domésticos para subsistir. Algunas veces prefirieron cometer el suicidio, pues sintieron que la muerte era la única forma de escapar de toda esa violencia. Edilberto plasma en sus dibujos estos sentimientos y experiencias. Por ejemplo, parecen evocar cierta tristeza los ojos de los jóvenes chunguinos, quienes en los dibujos danzan la *Llaqta maqta* (véase la figura 33). Esta danza, como él explica, la realizan en su mayoría los jóvenes (varones y mujeres) en aquellos lugares donde el *chuñu* (papa deshidratada) es preparado.

⁵ La COMISEDH y la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) organizaron una serie de eventos previos a la ceremonia en la que la CVR entregaría el informe final (29 de Agosto, 2003). La exhibición de Edilberto Jiménez que formaba parte de estos eventos, recibió una importante cobertura de los medios, de los intelectuales locales y los artesanos ayacuchanos. Yo viajé a Ayacucho para la inauguración y allí me quedé una semana para hablar con Edilberto y otros artistas acerca del informe final de la CVR y el retablo-estrado que se estaba construyendo para la ceremonia principal.



Figura 33: Dibujo «Llaqta maqta» de Edilberto Jiménez.

El problema que estos dibujos sugieren, no obstante, es más complejo: llama la atención que desde que se inició la violencia, cada vez hay menos jóvenes en Chungui⁶.

Trabajar para la CVR ha sido una experiencia importante para Edilberto. Él está vinculado laboralmente con una ONG de derechos humanos (COMISEDH) en Ayacucho. Finalmente, está articulando su lado profesional —la antropología— con su talento artístico. A través de sus dibujos quiere capturar las experiencias y demandas de la gente, a las que él resume en dos palabras: justicia y memoria. En los lugares severamente golpeados por la violencia —por parte del Estado y de los grupos armados—, la memoria, o el acto de recordar, asume un papel de instrumento político. Al narrar sus dramáticas experiencias, las víctimas esperan que sus casos sean recordados, con lo cual el acto se torna justamente político. Así, las víctimas nombran y elaboran situaciones, contextos, variados argumentos sobre la base de su experiencia de sufrimiento e infortunio. «No olvidar» involucra una

⁶ Edilberto Jiménez dice que PROANDE (una ONG de Andahuaylas, Apurímac) en 1982 estimaba que la población total de la región conocida como «Oreja de perro» era de 6500 habitantes, quienes representaban aproximadamente 1500 familias. En 1993-1994 algo de 500 familias retornaron a la región. El último censo contó una población total de 3051. Esto significa que la mitad de la población está todavía desaparecida. (Huamanga, 22 de agosto, 2003).

demanda en dos sentidos: una en la que se aspira a lograr la justicia; la otra para que «no se repitan» los mismos eventos. Por ejemplo, la página web de la CVR se inicia con la siguiente frase: «Un país que olvida su historia está condenado a repetirla» (cfr. <www.cverdad.org.pe>). Al hacer y basar sus dibujos en la experiencia de la violencia, Edilberto asume un papel activo en el proceso de recordar. No solo está condenando las violaciones de los derechos humanos, sino que intenta representar gráficamente lo que no debe ser olvidado. Los comuneros de Chungui le piden al gobierno que no olvide los casos (sus casos) que yacen sin resolver; el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación le pide al país no olvidar a las miles de víctimas durante el período de violencia, y Edilberto, a través de sus dibujos, le pide a su audiencia no olvidar el aislamiento y la pobreza en la que los chunguinos están sumergidos, además de tener en cuenta la progresiva descomposición social de sus familias y comunidades, así como la devastación de sus pueblos.

El proceso de reconstrucción en Ayacucho incorpora una serie de nuevas prácticas donde lo local ya no es un referente estable debido a los abruptos cambios ocasionados por la violencia política (Theidon & Del Pino, 1999: 185; Theidon, 2002: 50). Las nuevas identidades que aparecen son manifestaciones de un complejo panorama donde lo local y lo global aparecen muy interconectados. Huyssen (2001) ha estudiado el tema de la memoria en las culturas contemporáneas, especialmente en relación con la globalización. El autor considera que el espacio y el tiempo, especialmente en la cultura contemporánea, son categorías inextricablemente ligadas de forma compleja a la memoria (Huyssen, 2001: 58). Por lo mismo, el espacio y el tiempo no son categorías inmutables. Están embebidas de historicidad y, por ello, de cambio. «Mientras que los discursos de la memoria aparecen como globales en un registro», escribe Huyssen, «en su origen permanecen ligados a las historias de las naciones y estados particulares» (2001: 63; la traducción es nuestra). Como lo muestran los ejemplos que siguen, aún si los intercambios indicaran algún grado de competencia y estrategia de mercado que obedece a tendencias globales, la práctica de crear retablos es todavía local y su «grafía» muestra una manera diferente de ser «andino».

Cruzando fronteras

En 1989 Renato Rosaldo escribió su libro *Cultura y verdad*. En este trabajo, nos invita a pensar nuevamente en el análisis social, sugiriendo para ello nuevas metodologías, así como nuevos temas de estudio. Dedicó el capítulo final de su

libro al análisis de la cultura chicana, para luego proponerla como un ejemplo etnográfico de estas nuevas zonas o temas de «frontera». Las «cruces» que voy a analizar en esta sección están relacionados con los contactos en las fronteras, con «préstamos» culturales surgidos a partir de las interacciones producto de la globalización y el cosmopolitismo de los retablistas. Para esta sección presentaré tres ejemplos en los que la cultura cruza las fronteras y se convierte en un «recurso», en el terreno en el que las narrativas son legitimadas debido a la intensificación de las interacciones como pretexto para el desarrollo sociopolítico, el crecimiento económico de una región o lugar (Yúdice, 2002). El primer ejemplo describe lo que acontece en la frontera entre México y Estados Unidos: la vida cotidiana, el trabajo y éxito de los migrantes latinos. El segundo ejemplo constituye una utilización de fotografías de mujeres con el fin de crear retablos cargados de contenido sexual. El tercer ejemplo mostrará que al cruzar las fronteras, también suscita una serie de interacciones fluidas que viajan en muchas direcciones: el arte mexicano influenciará en la producción de una nueva línea de retablos de calaveras, que son vendidos en importantes ciudades en los Estados Unidos.

Primer ejemplo: los retablos del «Norte»

Son pocos los retablistas que llegan a distinguirse del conjunto. Uno de ellos es Nicario Jiménez. Su cosmopolitismo parece reflejarse en las muchas vidas que aloja en su interior⁷: si se refiere a Alcamenca, lo hace evocando un pasado distante. Uno puede acompañarlo en ese recuerdo cada vez que vemos sus retablos sobre la fiesta del agua u otras costumbres; en cambio, recuerda a Miami, Chicago o Santa Fe (en los Estados Unidos), como zonas de tránsito, de muchos itinerarios a través de los campus universitarios, las galerías y ferias; habla sobre Lima y su casa museo-galería en Barranco explicando cuáles son sus planes para una nueva exhibición; también habla sobre futuros viajes a Italia, Alemania y otros países europeos en la búsqueda de nuevos mercados. El cosmopolitismo de Nicario, como sus retablos, apelan a una audiencia más amplia (cfr. García Canclini, 2001: 79).

Después de una larga conversación grabada el 5 de febrero de 2003 en su casa de Naples, Nicario me dio un paseo por su galería privada. A diferencia de lo que hay en su casa de Barranco, donde la mayoría de los retablos tratan acerca de la violencia y los festivales en el Perú; en Naples, por el contrario, además de

⁷ Semejante a la explicación de Todorov, como un encuentro personal de diferentes culturas (citado en García Canclini, 2001: 17).

algunos viejos sanmarcos, los retablos tratan en su mayoría sobre la migración, la discriminación racial —cuyo ejemplo lo constituye el retablo «Años de Lucha» (véase capítulo 4, figuras 16 y 16a)—, el acceso a los centros de salud y los problemas relacionados con los Estados Unidos. Hablamos brevemente sobre un pequeño retablo, el primero que hizo tomando elementos de los Estados Unidos. Allí se representa el viejo local de la embajada estadounidense en Lima. El trabajo presenta una larga fila de personas que esperan, desde muy temprano, en la oficina consular; al parecer yacen tras la búsqueda de su sueño: una visa a los Estados Unidos. Sus rostros parecen cansados o tensos, mientras los vendedores ambulantes se acercan para ofrecer café u otra bebida caliente. Nicario realizó este retablo en 1982, después que solicitó por primera vez la visa a los Estados Unidos.



Figura 34: Retablo «Chicago: The Windy City» elaborado por Nicario Jiménez. Fotografía tomada en casa del artista en Naples, Florida, en febrero de 2003.

En su galería de Naples, Nicario mantiene la versión original de «Chicago: The Windy City» —una réplica de este retablo se encuentra en su museo-galería de Barranco (véase la figura 34)—. En un retablo de un solo nivel, Nicario condensa una serie de imágenes representativas de Chicago: Chicago Bulls, el equipo más conocido de básquetbol de la ciudad, el barrio mexicano con la imagen de la Virgen de Guadalupe, murales, personas entrando y saliendo del metro, a Michael Jordan jugando básquetbol en las calles. En lugar de los motivos florales para decorar la corona del retablo se hallan imágenes de pequeños toros pintados en rojos, los cuales representan al equipo de básquetbol de dicha ciudad. Nicario ha visitado esta ciudad en distintas oportunidades: una vez pasó el verano allí, tiempo en el que se ocupó de visitar lugares para plasmarlos en su retablo. Nicario también tiene en su galería un retablo sobre el *Yarqa Aspiy* (la fiesta del agua) de su nativa Alcamenca (véase capítulo 2, figura 7). Otro pequeño retablo muestra un abarrotado bar en una ciudad andina. Lo interesante de este pequeño retablo son sus puertas que están pintadas con motivos geométricos de textiles en lugar de las flores. También hay un gran retablo de tres pisos que asemeja a un hospital y que representa las distintas especialidades (cirugía, odontología, medicina interna), así como las largas filas en la sala de emergencia. La señalización y la información están en español, lo que indica que puede ser un hospital de cualquier ciudad latinoamericana.

Sin embargo, hay un retablo que me gustaría analizar con mayor detenimiento. Es un trabajo que de manera optimista describe la vida de los inmigrantes latinos en los Estados Unidos (véase las figuras 35 y 35a) y que lleva por título «La frontera». La caja de este retablo está modelada en forma de rascacielos. La base, al parecer, yace separada de los cinco pisos superiores; además cuenta con dos puertas que pueden ser cerradas o abiertas y que al mismo tiempo constituyen cajas de retablo. La gran imagen del primer piso, o base, representa la frontera entre México y Estados Unidos (véase la figura 34). El enrejado perímetro es cruzado por muchos hombres y mujeres, quienes llevan agua y limitadas provisiones. Cientos más esperan, en el lado mexicano del Río Grande, a que la policía de migración deje la escena. Un helicóptero busca a los ilegales, mientras que las patrullas policiales tratan de contener a los otros inmigrantes, pero no pueden hacerlo, pues son excedidos en número y habilidad para correr. En el lado derecho de la base (la puerta derecha) los inmigrantes son contratados para trabajar como agricultores en California. Mientras tanto, en el lado izquierdo de la base (puerta izquierda) los inmigrantes van a la ciudad donde establecen «barrios latinos». Allí son empleados, en su mayoría, por pequeños negocios

(por ejemplo, tiendas de abarrotes, mercados, tiendas de regalos) y como conserjes, jardineros, pintores, etcétera. Así, la pirámide social sube. En el segundo piso del retablo, los inmigrantes trabajan en restaurantes como meseros, chefs, cajeros, empleos que son vistos como mejores en términos de salario y horario. En el tercer piso, los inmigrantes trabajan en hoteles como recepcionistas, conserjes y seguridad. El cuarto piso muestra a inmigrantes que tienen la posibilidad de estudiar. Cada uno de los tres compartimentos que forman este nivel muestran a diferentes inmigrantes asistiendo a clases para luego aparecer graduándose en las universidades. El quinto y último piso muestra el éxito de un músico latino, que es reconocido con un premio Grammy. El escenario está montado en lo que sería la corona del retablo. Aquí aparece una cantante recibiendo el Grammy de las manos de su contraparte masculino. El auditorio está lleno de personas que aplauden mientras la mujer camina hacia el centro del escenario. Arriba de este se lee: «Entrega anual de premios Grammy 2001». Esto indica dos cosas: la fecha de creación del retablo (2001), que coincide con el año en que los músicos latinos conquistan a la audiencia americana. Pero cuando le pregunté a Nicario quién era la mujer que estaba recibiendo el premio, me dijo que era la cantante de tex-mex Selena, quien ganó el Grammy en 1993; la que después de su inesperada muerte en 1995, se convirtió en una leyenda para muchos chicanos en los Estados Unidos.



Figura 35: Retablo «La frontera» elaborado por Nicario Jiménez. Fotografía tomada en casa del artista en Naples, Florida, en febrero de 2003.

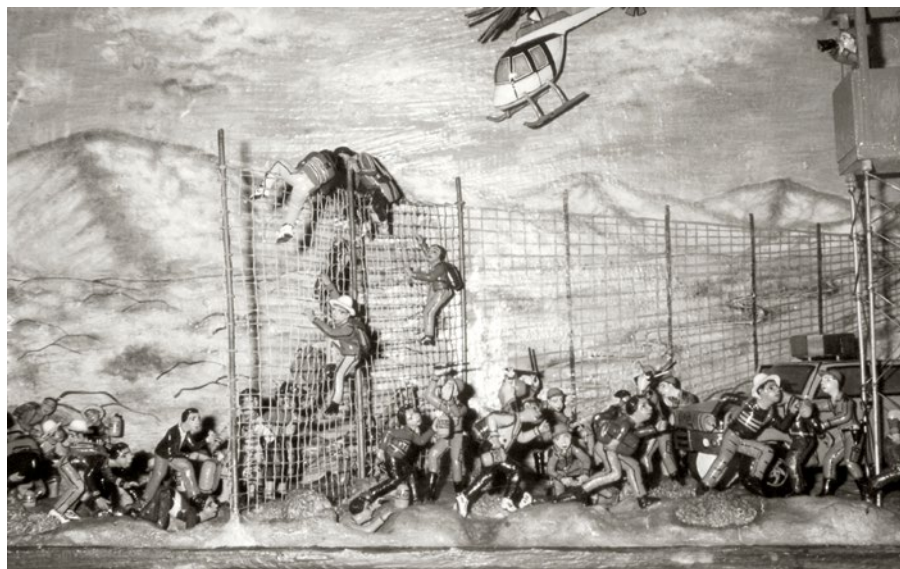


Figura 35a: Detalles de «La frontera», retablo elaborado por Nicario Jiménez. Fotografía tomada en casa del artista en Naples, Florida, en febrero de 2003.

Mientras hablábamos sobre el retablo, Nicario afirmó que le gustaría crear otro sobre la inmigración. No está totalmente satisfecho con esta versión porque no muestra las complejidades de dejar el hogar. Él dice: «La idea es buena pero no refleja lo que quiero hacer». Su nueva versión del tema lo constituirá un retablo de tres cuerpos. En el nivel inferior se mostrará no solo las imágenes de Lima, sino la de otras ciudades sudamericanas. Nicario quiere mostrar el porqué las personas se van, esto en relación con la pobreza, el desempleo, la falta de oportunidades en sus comunidades de nacimiento y la violencia. Luego, para la segunda parte, «re-actualizará» el tema de la frontera, de los inmigrantes trabajando en la agricultura y los «barrios latinos». Y la última sección habrá de presentar los diferentes trabajos que los inmigrantes realizan en Estados Unidos —la fuerza invisible que sostiene y mantiene la economía—. Nicario todavía no está seguro del título de este próximo retablo. Él dice:

Estoy pensando en dos títulos: «Sueños y pesadillas» o «La otra cara de América». Creo que por temática mejor es «Sueños y pesadillas» porque de abajo no es la otra América, es la América. Eso ya tengo pensado hacer. Es un tema que no deja de pasar de moda. Para eso estoy leyendo varios libros; [como por ejemplo,] el que escribe ese periodista Jorge Ramos [de Univisión], *La otra cara de América* (Nicario Jiménez. Naples, 5 de febrero de 2003).

Mientras que el primer retablo sobre la inmigración muestra de manera optimista el éxito de los migrantes latinos en Estado Unidos, la segunda versión tratará de representar las razones que tuvieron estos para dejar sus países. García Canclini afirma que las fronteras son los espacios que se constituyen como laboratorios de los intercambios entre lo global y lo local (2001: 34). Estos laboratorios intensifican el intercambio cultural a gran velocidad entre aquellos que se sienten cercanos pero son diferentes. A pesar del hecho de que los latinos pueden provenir de diferentes países hispano hablantes, con sus historias y problemas, una vez que llegan a la nueva tierra, sus identidades se difuminan y se convierten en parte de este grupo amorfo. Ser parte de tu propio país es tan importante como ser parte de esta gran comunidad de inmigrantes, los inmigrantes comparten la odisea del «viaje», el dejar el hogar, el proceso de adaptación en el nuevo destino, el reto y las luchas por sobrevivir en la nueva tierra. Uno podría decir que el optimismo de Nicario, en la primera versión de su retablo acerca de la inmigración y la frontera, refleja su éxito; su segunda y próxima versión sobre la inmigración, busca comprender la vida actual y el esfuerzo de los inmigrantes ilegales.

Segundo ejemplo: «Las chicas Vargas»

Durante octubre de 2001 me quedé muchas veces en la casa de Alcides Quispe y Ana Chipana en Campoy (San Juan de Lurigancho, Lima). Como fue mencionado en el cuarto capítulo, el mayorista requirió de comisión una serie de retablos sobre lucha libre. Pero este no era el único nuevo tema que Alcides y Ana estaban trabajando en el momento, pues ya empezaban a desarrollar una nueva línea de retablos cuyo tema eran las mujeres voluptuosas tentadas por demonios y hombres. El mayorista le entregó a Alcides el libro de Alberto Vargas, *The Esquire Years* (Oregon: Collectors Press, Inc., 1997). En este libro, el autor presenta a una serie de mujeres de calendario en posturas sugestivas. No hay duda que los calendarios fueron un gran éxito entre las tropas americanas durante la II Guerra Mundial. Es más, aquellas fotografías que fueron tomadas entre 1941 y 1946, ya presentan los retoques hechos bajo la técnica llamada foto-óleo. Alberto Vargas pudo haber aprendido la técnica de su padre, Maximiliano Vargas, quien poseía el más famosos estudio de fotografía de Arequipa a finales del siglo XIX. Vargas era considerado un maestro tanto en la técnica del foto-óleo como en los retratos, cualidades que ayudaron a convertirse en el fotógrafo de la alta sociedad arequipeña. Su influencia en fotógrafos como Juan Manuel Figueroa Aznar de Cusco es notoria (Poole, 1997: 174).

Esta técnica también era conocida como «fotografía iluminada». La «etnografía histórica» de Poole (1997) muestra las intrincadas relaciones entre la visión, las ideas sobre raza y modernidad a través del estudio de la fotografía y el mundo andino plasmado en la imagen. La autora afirma que la técnica del foto-óleo ayudaba en la manipulación de los rasgos de los sujetos, ya que permiten añadir color y brindar más movimiento y efectos especiales a la foto. Por lo mismo, «la foto-óleo proporciona tanto el aura de una original obra de arte, como la fascinación de modernidad propia de la fotografía como tecnología industrial y sobre todo, importada» (Poole, 2000: 212). Esta técnica también puede ser vista «como un recurso a través del cual se podría dar sentimiento y mejorar el indeseable realismo de la fotografía» (Poole, 2000: 215).

Sentado en su mesa, Alcides me explica que es importante modelar el cuerpo. Una vez que tiene el cráneo, procede a rellenar los brazos y las piernas. Las cabezas son hechas por separado, las que después son juntadas al cuerpo por un cable. Esta técnica es nueva para Alcides, pues tuvo que implementarla debido a que el mayorista le devolvió algunos retablos donde a los personajes se les habían caído y roto las cabezas. El cable, que atraviesa el cuerpo y se junta con la cabeza, le da firmeza a la figura femenina pero, al mismo tiempo, disminuye su movimiento. Con el color, especialmente en los retoques finales o el sombreado, se logra en algo recuperar el movimiento de los personajes (véase la figura 36).



Figura 36: Retablo en elaboración de Alcides Quispe inspirado en las chicas Vargas.

Después que Alcides modela una figura, Ana continúa con el segundo paso que consiste en pintar la ropa, el cuerpo (la piel) o el cabello. Ella dice que la primera vez que el mayorista les pidió estos retablos, ella vistió a las figuras femeninas con pequeñas piezas de ropa pero esto no les resultaba económicamente rentable. Además, como no es ella quien les da a las figuras los retoques finales o el sombreado, no puede decidir sobre las acciones que se desea enfatizar en el sombreado. Alcides determina dónde es necesario acentuar un gesto, una arruga, y así, dar movimiento a la mujer. El texto de Vargas les sirve de material de consulta: para copiar las poses más que imitar las imágenes *per se*. Las mujeres de Alcides son «un poco más grandes» que aquellas mostradas en las fotografías de Vargas. Alcides dice que ellas deben ser «bien tetonas y barrigonas». Esta estética femenina se acerca más a la propia que aquellas figuras estilizadas de mujeres rubias y delgadas en posturas sugerentes publicadas en el libro de Vargas. La grasa es utilizada para embellecer a una mujer andina. Este es un cambio estético notablemente reciente en los Andes, en parte a la migración, así como a los medios de comunicación, en el que las hijas jóvenes son más delgadas que sus madres; pero además no sienten vergüenza al decir que no quieren lucir como sus madres. Sin embargo, hay una preferencia por una estética voluptuosa, como el cuerpo de aquellas vedettes que sirven de primera plana de algunos diarios locales. Como hicieron los fotógrafos de foto-óleo antes que él, Alcides también retoca sus retrato-esculturas. Añadiendo más carne a los huesos y piel a las imágenes femeninas de Vargas, Alcides da realismo a sus retablos.

Una vez que estas figuras femeninas han sido terminadas, Alcides se concentra en los demonios. Los demonios siguen una versión más estereotípica de Satán, con dos pequeños cuernos rojos, su tridente y cola. Pintado completamente de rojo, carga un corazón o una flor en una mano. Con sus movimientos sensuales, voz dulce, palabras y frases, engaña a una mujer. La caja del retablo es pequeña (aproximadamente 20 x 15 centímetros) y el material es una madera liviana conocida como triplay. Alcides afirma que el mayorista prefiere este material porque es liviano y disminuye el costo de transporte. Esto es precisamente el tipo de cosas que Tiberio Quispe critica y considera como de «baja calidad». Las cajas no son pintadas con motivos florales, sino con colores pasteles y frases de amor. Estos retablos son exportados a los Estados Unidos.

Néstor García Canclini escribe que la globalización unifica e interconecta a diferentes culturas, pero también se estaciona y desarrolla de manera diferente en cada cultura (2001: 181). La técnica del foto-óleo, introducida a finales del siglo XIX en Europa, fue traída al Perú y utilizada en diferentes estudios fotográficos

en los Andes del sur. El hijo de uno de estos fotógrafos se hizo famoso en los Estados Unidos y sus retratos de chicas de calendario fueron famosos en todo el mundo durante la década de 1940. Después de más de cincuenta años, un retablista utilizó estas imágenes para crear su versión de «las chicas de Vargas». La compleja multi-direccionalidad de la globalización muestra que por un lado, Alcides depende del mercado en Estados Unidos para conseguir nuevos pedidos y comisiones; y, por otro, sus productos muestran sus opiniones sobre la sensualidad y el deseo.

Tercer ejemplo: las calaveras aparecen en los retablos

Desde que empecé a hacer mi investigación de campo en el año 2000 sobre Alcamenca y el tema de los retablistas y sus retablos, observé la producción de esqueletos o calaveras como accesorios individuales; también los encontré en varios tipos de retablos, como por ejemplo, la danza de las calaveras (véase la figura 9), los músicos calaveras, el matrimonio de calaveras con representaciones de diablos y demonios. Algunas calaveras llevan sombreros mexicanos o visten atuendos andinos, de largas y pesadas faldas, así como también tocan instrumentos musicales andinos; algunas calaveras representan figuras femeninas y otras figuras masculinas. Pensé por un momento que se trataba de una tradición mexicana que había influenciado en el arte de los retablos. Y, efectivamente, sí es una tradición mexicana, pero de un tipo diferente. Después de leer el libro de Gaspar de Alba, *Chicano Art Inside/Outside the Master's House* (1998), me di cuenta de que las calaveras son un motivo recurrente en el arte chicano. Estas calaveras son utilizadas, como indica Gaspar de Alba, «tanto en la celebración del día de los muertos del 2 de noviembre como también en la forma de una resistencia irónica a la aniquilación» (1998: 14; la traducción es nuestra). Afirma, además, que esta tradición data de las caricaturas de calaveras del artista mexicano José Guadalupe Posada de quienes los artistas chicanos se apropian (De Alba, 1998: figuras 32 y 38). La autora entiende la cultura chicana como «alter-nativa», esto es como nativa a los Estados Unidos pero excluida de las instituciones que pertenecen a la corriente principal (De Alba, 1998: 16-17). Por lo mismo, el uso de la ironía y el humor para presentar críticas políticas en las calaveras, afirma Gaspar de Alba, «habla a todos, juzga a todos, no respeta a nadie y representa a cada hombre y cada mujer» (1998: 14; la traducción es nuestra). Sin distinciones de clase, raza, género o religión, hay un poder intrínseco de subversión e irreverencia en el uso de calaveras para el comentario político.

Las calaveras no son personajes inspirados en los cuentos, ni en las canciones o eventos andinos. Estas figuras son muy diferentes de aquellas como los *pishtacos* y condenados; las calaveras son personajes ficticios nacidos de diferentes procesos históricos, principalmente de la lucha de los chicanos por el reconocimiento en los Estados Unidos. Así las calaveras peruanas no son utilizadas con propósitos políticos, por el contrario, forman parte de los retablos considerados «comerciales». No he podido rastrear quién fue el primer artista peruano en introducir las calaveras en los retablos, puesto que las he visto en talleres en Lima y en Ayacucho, en tiendas «étnicas» de Filadelfia, Naples, Nueva York y Washington D. C. (Estados Unidos).

El uso de las calaveras en los retablos peruanos responde más a una demanda del mercado que a una iniciativa de los artistas. Esto, sin embargo, no disminuye la habilidad de los retablistas para adoptar el tema. Al mismo tiempo que las calaveras se convierten en un tema común en América del Sur y del Norte); voces «disidentes» y nuevas formas del mismo patrón emergen. El tema ha expandido su influencia espacial, siendo en cada localidad interpretado y representado de formas distintas. Por ejemplo, el catálogo de la exhibición «Raíces antiguas/Visiones nuevas» muestra un pequeño retablo chicano titulado «Amor», creado por Calvin Barajas-Tondre (1977: 39, figura 38). El artista escribe el siguiente texto:

Ollin: palabra Nahuatl para movimiento. *Yolli*: palabra Nahuatl para el corazón físico que late. *Yolli*: palabra Nahuatl para el corazón deificado [...] el trabajo establece una comunicación con prácticas y conocimientos ancestrales y así el pasado participa del presente [...] (*Raíces antiguas/Visiones nuevas*, 1977: 39; la traducción es nuestra).

El artista utiliza términos nahuatl para expresar sus ideas acerca de una comunión entre el pasado y el presente, o lo que él considera una tradición México-Nahuatl con el movimiento chicano. Para este propósito el artista utiliza un altar retablo devocional en el que una pareja de calaveras unen sus manos a un gran corazón rojo. Este retablo chicano se asemeja a uno peruano en el que las calaveras se casan. La diferencia está en que la versión peruana, las figuras (dos calaveras a punto de casarse) se encuentran vestidas: una con un vestido blanco (la novia), el otro (novio) con un traje azul. Descalzos, el novio y la novia cargan flores en sus manos. Por otro lado, en la versión chicana no podemos distinguir el género de las calaveras; en el peruano, la ropa es la que permite distinguir el género de cada personaje. Las dos calaveras están acompañadas por un par de palomas blancas

que sostienen una cinta. En ella está escrita una frase, aunque irónica, que dice: «juntos hasta la muerte».

Hay varios aspectos importantes en este intercambio de imágenes y bienes culturales. Primero, se ha argumentado que la globalización no promueve necesariamente la homogenización. Aparecen formas híbridas que deben ser consideradas diferentes (García Canclini, 1989). Ya sea que por los retablos con calaveras la versión chicana y la peruana puedan parecer iguales en apariencia, existen sutiles diferencias que indican sus diferentes orígenes y procesos históricos. Mientras que el primero está cargado de contenido político, el segundo fue fabricado para fines comerciales. Así, los retablos peruanos con calaveras se convierten en un tipo diferente de bien cultural.

Segundo, aún si la globalización no promueve la igualdad de oportunidades entre los países, al menos contribuye con la posibilidad de generar trabajo en países con altas tasas de desempleo y subempleo como es el caso del Perú. El hecho que los retablistas lleguen a crear estos objetos para el mercado en Estados Unidos les permite incrementar su nivel de ingreso, mantener a sus familias, y algunas veces, contratar a personas en sus talleres. Esto, sin embargo, no significa que los retablistas puedan pasar por encima de los intermediarios limeños y logren exportar sus productos directamente —salvo la única excepción de Nicario Jiménez—. En efecto, siempre existe un intermediario, en la forma de un representante del mayorista, una ONG, o un simple intermediario, en Lima que capitaliza la demanda, llega a realizar los acuerdos con los artistas y consigue exportar los productos a los mercados extranjeros. Esto disminuye los ingresos que el artista recibe por su trabajo.

Finalmente, el ejemplo de las calaveras muestra lo complejo que es el mercado global. Primero, una tradición religiosa mexicana como la de los retablos y los festivales en honor a los muertos, influye en la configuración del movimiento chicano. Segundo, debido al interés de los mayoristas, intermediarios, como a los viajes de los retablistas andinos al extranjero, un objeto de arte chicano se introduce y comienza a reproducirse en los retablos peruanos. Por lo mismo, las calaveras chicanas son ahora producidas en talleres peruanos para ser luego vendidas en tiendas étnicas norteamericanas, ferias, museos, etcétera. Como el ejemplo que se menciona en el artículo de Colloredo-Mansfeld sobre el neoliberalismo, la competencia de mercado busca, por menores salarios, productos que puedan ofrecerse con mayor oportunidad de ganancias y el ejemplo de los retablos de calaveras no es el único. Mientras los retablistas peruanos desarrollan

sus propias versiones de diseños chicanos, ¿cuál será la ganancia que reciban los artistas chicanos?, ¿estos nuevos objetos, producidos por retablistas andinos, influenciarán en la producción de los nuevos diseños y temas en los artistas mexicanos y chicanos? Dejo la pregunta abierta.

Memorias fragmentadas

Andreas Huyssen considera que existe una revitalización de los estudios sobre la memoria desde la década de 1970, «como si hubiera un miedo por el olvido y la desaparición» (2001: 65; la traducción es nuestra). Tal situación coincide con los avances tecnológicos: mientras más pequeño el microchip, más información almacena, además que la transmite con mayor rapidez. Hay un sentimiento de que estamos corriendo del presente y necesitamos constantemente mirar hacia atrás. Hay una necesidad por no confundir la «memoria trivial» con el tipo de memoria registrada por historiadores o «memoria seria» (Huyssen, 2001: 66). La idea es entender cómo estas distintas memorias se juntan en la representación; además de cómo los aspectos subjetivos de la memoria, combinados con la realidad que conlleva, son representados, y añadiría, actuados, realizados.

Lo que este capítulo muestra es que, mientras más retablistas y retablos han cruzado las fronteras, la memoria se ha multiplicado y desterritorializado⁸. Ya no pertenecen a un grupo étnico o a un territorio; las memorias son construidas en el flujo, en los itinerarios de los retablistas y los retablos, y en sus diferentes posiciones en la sociedad. Por ejemplo, los retablistas ahora reflexionan sobre los problemas sociales más allá de su nacionalidad. Una vez que Nicario Jiménez cambió su residencia a los Estados Unidos en los años 1990, su perspectiva y fronteras se extendieron; y así, ahora lo que le interesa a Nicario son los cruces que se dan en la misma frontera entre México y Estados Unidos —no solo los movimientos entre el campo y las ciudades—. Es interesante, pero para el caso mexicano los retablos religiosos también sirvieron de marco para representar las historias personales de sus propios migrantes en los Estados Unidos: los peligros de cruzar la frontera, el viaje y el «milagro» de no ser descubiertos por la «migra» (la policía de inmigraciones) (Durand & Massey, 1995). Los retablos mexicanos acerca de la migración son pintados en pequeñas piezas de madera. Son migrantes los que en su mayoría encomiendan el trabajo a un profesional. Las piezas son acompañadas por largas oraciones y narrativas que cuentan la historia. Un gran número

⁸ Sobre los procesos de desterritorialización, entre otros, Appadurai (1996), Deleuze & Guattari (1987), García Canclini (1995) y Rowe & Schelling (1993).

de estos retablos son dejados en las iglesias, convirtiéndose en una manera importante de agradecer al santo por el favor. El caso es similar al de las calaveras chicanas y a las chicas de Vargas. Pero las preguntas a hacer son: ¿qué hubiese ocurrido si Nicario permanecía en Lima?, ¿estaría interesado en el racismo contra los afroamericanos o la migración internacional?

Algunos años atrás Renato Rosaldo (1989) contribuyó al debate sobre la antropología y el análisis crítico, señalando la posicionalidad del sujeto. El autor afirma que «debe considerarse la posición del sujeto dentro del área de relaciones sociales, para así comprender nuestra experiencia emocional» (Rosaldo, 1991: 15). Es muy difícil estudiar todo el proceso de transformación de la caja sanmarcos hasta su constitución en la caja retablo; como también lo es el cambio que experimentaron esas piezas durante la década de 1980, así como aquellas fabricadas a finales de los años 1990.

La situación sociopolítica cambió y así también la vida y el trabajo de los artistas en el estudio. Algunos retablistas en Ayacucho están tratando de incrementar y extender su mercado, y para ello trabajan para producir retablos de uso práctico. Otros están involucrados en el proceso de reconciliación promovido por la Comisión de la Verdad y Reconciliación, un proceso de reconciliación sin impunidad. En el intermedio la memoria parece fragmentarse. Huysen afirma que la memoria en la arena global —o como él la llama «memoria global»— es «siempre prismática y heterogénea en lugar de holística y universal» (2001: 73; la traducción es nuestra). Aunque hay una esfera en la que la memoria expresa hechos históricos, es subjetiva y transitoria, como lo son los ejemplos que los últimos tres capítulos (incluyendo este) muestran.

Eventos, cuentos, canciones, duelo y mujeres, globalización, discursos sobre los derechos humanos y el desarrollo, son constitutivos y diferentes aspectos que estas pequeñas piezas presentan acerca del pasado reciente como del presente peruano. La forma en la que el presente está siendo apropiado es señal de cómo el pasado es recordado. En todo este proceso, la nación peruana, al parecer, está siendo construida sin un plan o programa específico, bajo distintos «sentidos» de pertenencia.

David Nugent provee un ejemplo estimulante sobre la formación nacional desde abajo, analizando el caso de los chachapoyas en el norte del Perú. Aunque él revisa material de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, es importante mencionar su estudio. Escribe que aunque las identificaciones nacionales y locales pueden ser interdependientes y determinantes, sería un error asumir que

los proyectos nacionales son entendidos solo como proyectos que parten de los grupos de elite y que tienden hacia la homogeneización cultural (Nugent, 2002: 322-323). Nugent dice que lo que importa, como Benedict Anderson también muestra, no es si las comunidades son reales o falsas, sino en qué modo y forma son imaginadas. Este punto de vista enfatiza varias ideas que son recurrentes en mi trabajo: la manera liberadora y *empoderadora* por la que los retablistas han tomado la violencia, su constante lucha por nuevas oportunidades, la forma cómo construyen la memoria y su agencia a través del trabajo; todo lo que contribuye a un entendimiento más activo y dinámico de ciudadanía.

CAPÍTULO 8

Sobre la memoria y los retablos

La memoria y los retablos

El *Informe final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) animó el debate acerca de la memoria en el Perú y lo condujo hacia el centro de la discusión política. Ha transcurrido el tiempo y es muy poco lo que se ha hecho de parte del Estado para implementar las recomendaciones. Esto quizá responde al mero hecho que ni siquiera se ha leído el texto ni se lo ha tomado como fuente para interpretar los sucesos actuales¹. En su último libro, el historiador José Luis Rénique escribe que en el Perú hay una falta de reflexión sobre la política y la cultura (2004: 20). Para el autor se debería entender que la política funciona igualmente desde arriba como desde abajo, esto es, desde los sujetos subalternos de la sociedad, quienes construyen diferentes modelos y siguen distintos caminos para pensar y hacer política. Esta «falta de pensamiento político», sugiere, tiene que ver con el extendido rumor de que la sociedad peruana es «desmemoriada» (Rénique, 2004: 20). El olvido se convierte en un recurso político mayoritariamente utilizado por los regímenes totalitarios para manipular la información (Aguilar, 2002). Para muchos peruanos, por ejemplo, el término «reconciliación», añadido durante el gobierno de Alejandro Toledo al nombre de la Comisión de la Verdad, se hizo para expresar un sentimiento de olvido y dar vida a una página blanca. A pesar de esto, la CVR pudo conciliar estos sentimientos de desconfianza e incertidumbre; en efecto, y siguiendo el

¹ En los últimos años los conflictos sociales han aumentado en número y en intensidad. Véase los boletines mensuales sobre conflictos sociales que emite la Defensoría del Pueblo: <<http://www.defensoria.gob.pe/conflictos-sociales-reportes.php>>.

modelo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación sudafricana, llevó a cabo una serie de audiencias públicas con el objetivo principal de devolver la dignidad a estas personas. Pero el caso peruano se distingue porque las víctimas de la violencia testificaron frente a los comisionados, quienes como representantes del Estado escuchaban sus historias. La responsabilidad de presentarse en público y representar a una colectividad causó mucha tensión entre los testimoniados. Sin duda, no es un acontecimiento sencillo si tenemos en cuenta que el verbalizar un hecho dramático es un proceso complejo y doloroso (Ulfe, 2006). Una vez más la división nacional, como tema y suceso, estaba en el debate. Para aquellas víctimas de la violencia, las audiencias públicas fueron uno de los más esperados momentos para narrar sus verdades. En cambio, para los lejanos al proceso de investigación no era conveniente «recordar» ni desplegar más de diez años de violencia y represión. Efectivamente, asumir las responsabilidades por el pasado no es una tarea frecuente en el Perú; especialmente si tomamos en cuenta que durante los tiempos de Fujimori (1990-2000) la impunidad, amnesia y la distorsión de los eventos fueron comunes.

Andreas Huyssen afirma que el actual «giro hacia la memoria y el pasado acarrea una gran paradoja: con una mayor frecuencia que antes, los críticos acusan a esta misma cultura contemporánea de padecer de amnesia —o de una memoria que yace adormecida. Reprenden la sociedad actual por su poca voluntad para recordar y lamentan la pérdida de conciencia histórica» (2001: 64; la traducción es nuestra). La CVR promueve la idea que para (re)construir una verdadera democracia, nuestro país necesita desarrollar una conciencia histórica. Si olvidamos nuestro pasado, estamos condenados a repetir los mismos errores y horrores. Sin embargo, los medios de comunicación jugaron con la paradoja de Huyssen: repitieron las palabras utilizadas por la CVR acerca de la justicia y memoria y, sin embargo, no daban la misma importancia a todas las audiencias públicas. Así, los medios de comunicación —centralizados en Lima— fomentaron el ya existente rumor de que el Perú es un país «sin memoria», pero ¿por qué?

Lo que este extendido rumor sugiere es extremadamente peligroso. El Perú es todavía un país que vive un incipiente proceso democrático, que trata de promover la (re)construcción de las instituciones y la lucha contra la corrupción. Creo que esta idea proviene, parcialmente, de una herencia colonial medianamente irresuelta —una que valora lo escrito sobre lo oral u otras formas de transmisión de la memoria—. Al decir esto no me refiero a que los peruanos son «herederos» pasivos, sino que para muchas personas, especialmente para los grupos en el poder, es conveniente mantener ciertas ideas como dadas, para así continuar ejerciendo

el control y la discriminación contra los demás. Efectivamente, para muchos peruanos la memoria se encuentra en la prensa escrita, en los debates políticos de la televisión nacional; más no en las narraciones populares, las festividades o el arte. La memoria es así tomada como una entidad concreta como si saliera de un consenso que deja de lado su subjetividad y los aspectos emocionales. Esta visión niega la participación de otros en la sociedad e impide las formas de transmisión del conocimiento, que difieren de los cánones occidentales.

La violencia se diseminó durante las décadas de 1980 y 1990 a través de muchas y distintas prácticas: verbigracia, económicas, social, herencia colonial, representación, etcétera. La crisis todavía se siente en el país. Por la manera como fue diseminada, la violencia se convirtió en un «objeto» evasivo con el que se tiene, necesariamente, que negociar. Algunas personas respondieron a estos hechos, negando lo que estaba ocurriendo en el Perú; otros protestaron; y muchos otros más mostraron su rechazo a cualquier tipo de involucramiento político (Degregori, 2001). Es importante entender que existen otras formas de transmisión de la memoria, y que una de estas es representada y escenificada en las pequeñas cajas hechas por los artistas ayacuchanos, quienes vivieron tiempos extremadamente violentos. Los retablistas negocian con el poder amorfo de la violencia y luego convierten sus retablos en vehículos de memoria que ayudan a la comunicación de sus opiniones. El arte, así, se torna en una herramienta política capaz de transmitir ideas sobre los acontecimientos del pasado y el presente de nuestro fragmentado país. Y, en el proceso de la creación de los retablos de comentario o crítica social, la conciencia histórica presenta un desarrollo basado en las vivencias, los testimonios (individuales y colectivos), las canciones populares, los relatos orales, los eventos históricos, etcétera, y que con el uso de la ironía, la irreverencia, el realismo o el simbolismo religioso, los retablistas convierten sus obras en «una fuente alternativa de representación de la realidad y de modelos de sociedad» (Rowe & Schelling, 1993: 37; la traducción es nuestra).

El problema con estas condiciones analgésicas es que existe poca o ninguna comunicación entre estas formas alternativas de la memoria. La importancia de los retablos recae precisamente en este punto: los retablos pueden ser entendidos como una intersección en las que diferentes formas de la memoria se entrecruzan. A través del estudio de los retablos, las memorias individuales y colectivas, populares, testimoniales, emblemáticas o las memorias históricas son representadas. También, los retablistas hacen uso de diferentes recursos para poder crearlas. Hemos visto cómo durante el segundo gobierno del presidente

Augusto B. Leguía la modernización fue un proceso impuesto desde arriba; y no obstante, también se alimentó desde abajo. Los retablistas acompañan sus creaciones con extensas investigaciones previas (lecturas, visitas, conversaciones); otros utilizan las canciones populares y los cuentos para generar su crítica de la sociedad peruana; otros artistas, en cambio, basan la elaboración de sus retablos en la re-actualización de eventos. En otros casos, especialmente cuando el objeto ha sido comisionado, el retablista sirve como un puente entre las intenciones del cliente y su propia representación.

Las formas de transmisión y representación como los usos de la memoria son múltiples, especialmente su uso político, como Huyssen y Jelin han observado. Monumentos, conmemoraciones, narrativas y retablos sirven a distintos propósitos. Por ejemplo, los eventos que narran y representan violencia en los retablos se concatenan en una polisémica y variada muestra de elementos que va desde los recursos —las canciones, los relatos, los eventos— que inspiran al artistas hasta el uso de materiales orgánicos para dar la sensación de mayor realismo (por ejemplo, el tronco y los tintes naturales en la obra «No me destruyas» de Claudio Jiménez, figura 26).

Pero al parecer existe una gran distancia que separa los eventos de los retablos hechos para usos prácticos. La «utilidad» de un retablo de comentario o crítica social reside en su capacidad para denunciar y transmitir una opinión; el aspecto utilitario de una «retablo de desarrollo» radica en cambio en el hecho que puede ser utilizado para diversos fines: luz si es un retablo lámpara; adorno, para guardar lápices si es una cartuchera.

La violencia deja rastros, heridas que necesitan sanar. Las personas cansadas de no ser escuchadas buscan por otros caminos y maneras de canalizar su dolor y sufrimiento. El arte, la política y la memoria son efectivamente mini-campos que son visitados, cruzados, imaginados, y más seguido olvidados conscientemente (Jelin, 1998). La memoria y sus canales son campos minados, como dice Jelin, ya que son materia de disputa y debate público. Un ejemplo latente de este proceso, por ejemplo, ha sido la discusión sobre cómo incluir el proceso de violencia política en los textos escolares². Es que finalmente se trata de un episodio espinoso, demasiado reciente, que como sociedad no terminamos de comprender.

² Al respecto, véase las noticias que aparecieron en periódicos como *El Comercio*, *La República* o *Perú 21* a fines de agosto de 2008. También el ensayo de Rocío Trinidad, «Solo la verdad nos hará libres», *Revista Quehacer*, Lima, junio-setiembre de 2008, pp. 42-47.

En los casos analizados en los tres capítulos previos, la memoria se manifiesta como diversa y creativa; una expresión subjetiva pero también *performada*. El reto, o uno de los retos, estarían en poder incluir todas estas formas de la memoria en un diálogo, o convocar la «polifonía de las voces históricas» (Theidon, 2003: 84), que estas representaciones manifiestan. En este estudio he tratado de no oponer la memoria oficial con una no-oficial, o de construir una oposición entre la historia y memoria. Por el contrario, he desarrollado mi estudio para evidenciar cómo en los retablos la memoria y la agencia se juntan en la representación, además cómo la agencia de los personajes al interior de los retablos y los retablistas, manifiestan la voluntad de participar en la sociedad.

La CVR trajo el tema de la memoria al centro del debate político acerca de la democracia y el retablo-estrado llevó el arte de los retablos al escenario público. El 29 de agosto de 2003 un retablo fue usado como marco/escenario para que los comisionados entreguen el *Informe final* de la CVR al pueblo de Ayacucho. El retablo escenario estaba dividido en dos pisos: entre ambos niveles habían dos cóndores volando, con sus cabezas hacia abajo como si observaran a los comisionados quienes de pie, yacían en el primer piso. Cuando Salomón Lerner (presidente de la CVR) y los otros miembros se dirigieron a los ayacuchanos, el estrado llevaba a los lados los colores de la bandera peruana; al fondo se hallaban presentes un coro de niños; dos enormes plantas de maíz adornaban los lados del escenario. El coro de niños entonó el Himno Nacional y el de la ciudad. Los comisionados y las personas de Ayacucho, quienes estaban en la plaza central, aunaron sus voces a la de los niños.

Como cualquier otro retablo, el estrado-retablo tenía dos puertas decoradas con flores andinas. Se añadió a estos diseños la escarapela. Como si de un estrado para el teatro se tratara, el escenario del retablo cambió su decoración para el segundo acto. Siguiendo los dibujos del cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala del siglo XVII, quien también era de Ayacucho, una imagen del sol, la luna y la Virgen María fueron localizadas en el nivel superior. El primer piso fue dejado para la performance pública de músicos, cantantes y danzantes que duró hasta bien entrada la tarde. En la plaza central las personas cantaron, bailaron y bebieron. Los ayacuchanos, los comisionados, los miles de muertos, desaparecidos y asesinados, así como las familias de las víctimas, fueron reunidos simbólicamente en el retablo. El gran escenario retablo no estaba —como suele suceder con las obras de estos artistas— decorado con figuras de yeso; estaba habitado por seres humanos vivos, quienes ofrecieron discursos públicos, y por cantantes, músicos y danzantes, quienes actuaron para la audiencia. Fue una celebración a la vida,

a la paz y la verdad. Un retablo fue utilizado para que las personas reclamaran justicia, recuperen su libertad; para que una región valide su presencia en la sociedad. La memoria del pasado fue revivida durante la noche. Fue capturada en los ojos, las risas, el llanto de las personas, en las actuaciones de los músicos, en los discursos de los comisionados como en los testimonios de las víctimas. Este conglomerado de imágenes y sentimientos fueron reunidos en el retablo.

Cultura andina y fragmentos nacionales: «Mi Perú»

«Primero soy alcamenquino, después ayacuchano. Nunca digo que soy limeño» Claudio Jiménez (Zárate, 2 de abril de 2002).

«Yo soy un grindio, un gringo con indio porque vivo en los Estados Unidos (risas)». Nicario Jiménez (conversación telefónica, junio de 2002).

La identidad es un proceso que siempre se está recreando y negociando. Una nación, un país, no deben ser considerados narrativas homogéneas o totalidades compactas. Las voces de las personas y su autoidentificación hablan de la diversidad, de una lucha por la ciudadanía, esto antes que el tema de la identidad cultural se hiciera evidente y cobrara interés. Y la «peruanidad» de los retablistas es una categoría en proceso de hechura que enfatiza esa diferencia.

Algunos años atrás, Carlos Iván Degregori escribió que debido a la débil presencia del Estado en las provincias, y por la falta de integración de todas las diferentes poblaciones étnicas en un solo movimiento (o paradigma de la integración nacional), una vasta mayoría de la población se apropia y, así, provee un sentido diferente al concepto de «Perú» (1993: 127). Como fue mencionado en el capítulo anterior, la nación está compuesta de muchos sentidos amorfos de pertenencia y de diferencia —todas los cuales son producto de nuestra imaginación para pensar y asociarnos con colectividades específicas—. Por ejemplo, Jiménez se considera primero de Alcamenca, en segundo lugar de Ayacucho (el departamento), más nunca de Lima (la capital). Su (auto) referencia es la localidad, el lugar de nacimiento, y luego regional (el departamento). Él no habla de sí mismo como peruano. Probablemente, si estuviera participando en una feria internacional, utilizaría su «peruanidad» como un referente para sí.

El caso de Nicario Jiménez es más *sui generis*. Nicario habla de Alcamenca con mucha nostalgia y la califica como su lugar de nacimiento, más en esta conversación

telefónica se describe a sí mismo como un *grindio*, una vieja broma para representar a los extranjeros; allí admite que este término se lo puso un amigo cercano. El término proviene de una asociación de dos palabras: gringo e indio. Un gringo en los Andes es cualquier persona a la que se considera foránea o extraña a la comunidad. La persona puede ser de un país distinto, de Lima u otra región del Perú. La mayoría de las veces las características de gringo están asociadas con aquellas de «blancura». Puede ser la forma en que luce la persona, sus rasgos faciales o la forma en la que habla y se mueve. Desde la perspectiva peruana, Nicario se ha convertido en un gringo. Durante los años 1980 se mudó de un distrito marginal a un barrio de clase media en Lima, para luego continuar su migración a los Estados Unidos. Sin embargo, en los Estados Unidos, Nicario utiliza el término gringo con un contenido distinto; para él expresa sus sentimientos de ser diferente.

El segundo aspecto de esta composición es el «indio». Encuentro esta connotación particularmente interesante. Como anota Degregori, en el Perú nadie quiere identificarse con la categoría de «indio», pues a lo largo del siglo XIX, y especialmente después de la expansión del latifundismo en los Andes, esta categoría fue muchas veces percibida como sinónimo del campesino pobre o siervo (1993: 120). Pero durante la primera mitad del siglo XX, estas poblaciones llevaron a cabo importantes movimientos por la propiedad de la tierra y educación: aprender español y, con este, los elementos básicos de la cultura nacional (Degregori, 1993: 121). Estas fueron luchas políticas —procesos que son importantes porque muestran prácticas democráticas alternativas—. Utilizando el referente «indio», Nicario construye una identidad opuesta a la de la sociedad en sentido amplio, pero al mismo tiempo, esta autoidentificación lo asocia con todas estas poblaciones indígenas —minorías en Estados Unidos— y más allá.

Tanto en la autoidentificación de Nicario y Claudio, el concepto «Perú» parece estar vacío de contenido. No es mencionado. Es su «andinidad» la que surge primero; Perú, sin embargo, es un referente constante en muchas de sus representaciones. Allí el concepto se llena de imágenes, fragmentos, escenarios y personajes que habitan sus retablos. Como agentes y productos, los retablos no son solo instrumentos a través de los cuales la memoria se comunica o interactúa con otros tipos de memorias; sino que hay todavía otro aspecto presente en los retablos. La caja puede servir como metáfora para una idea más amplia: una que pida por la constitución de un Estado-nación más diverso e igualitario. En «Mi Perú», Nicario construye diferentes comunidades imaginarias —con posibilidades abiertas para cruzar— unidas bajo el marco del mismo retablo —el país, el Estado-nación—. Hay un sutil reclamo por la participación que debemos

entender en un doble sentido: por un lado, el reconocimiento por parte del Estado de estos artistas y sus productos; por otro lado, el Estado debe verse a sí mismo en su diversidad y multiculturalidad.

«Mi Perú»

A mediados de los años 1990, Nicario creó un retablo de tres pisos llamado «Mi Perú» (véase las figuras 37, 37a, 37b, 37c). El retablo aún no había sido terminado: no tiene corona, pues Nicario quiere que sea una réplica de las ruinas incas de Machu Picchu. Y él lo ha venido aplazando. Afirma: «Ese tema es muy interesante. El Perú es muy amplio y pluricultural. Para mí el arte es la comunicación. El arte de las regiones aparece con sus artesanías [figura 37a]. Eso es que para mí a través del arte uno no tiene fronteras» (Nicario Jiménez, conversación telefónica, Ohio, 6 de mayo de 2002).

El primer piso del retablo está dividido en tres escenas organizadas como secuencias. De izquierda a derecha, el artista representa las siguientes imágenes: la primera escena muestra a un curandero de la región amazónica sanando a un paciente. Se encuentran en plena selva, rodeados de coloridas aves, monos y otros animales. La segunda escena muestra una imagen casi bucólica de los Andes, con las montañas y un cóndor volando. Un grupo de comuneros trabaja la tierra mientras algunas mujeres pastan un rebaño de ovejas. La tercera imagen recrea la plaza central del Cusco, donde un grupo de turistas les toman fotografías a algunas mujeres vestidas con sus trajes «tradicionales», al costado de llamas. Otro turista le compra artesanías a una mujer que se esconde bajo un balcón colonial. La iglesia colonial luce magnífica, como también lo está la pared de piedra del inca en el lado izquierdo.

Lo que hace importante a este retablo es que, en este primer piso, así como en los otros dos, existen personajes que cruzan las cámaras. Por ejemplo, un hombre andino camina hacia la izquierda como si estuviera yendo de sus campos en la puna alta a la Amazonía; una oveja comunica la imagen de los comuneros trabajando con la plaza del Cusco o un hombre camina desde la misma plaza hasta el campo de los comuneros. Las divisiones o compartimentos en este retablo están allí para ser cruzados, principalmente; los espacios están para ser apropiados en forma diferente por los personajes representados.

El segundo o piso del medio no tiene divisiones sino tres escenarios distintos. El de la izquierda corresponde a un mercado abierto de cualquier ciudad de la Amazonía. Me aventuraría a decir que la escena recrea un stand de Pucallpa. Mujeres



Figura 37: Retablo «Mi Perú» de Nicario Jiménez. Fotografía tomada en la Casa Galería Barranco, Lima.

y hombres, vistiendo ropa tipo shipibo venden cerámica y textiles con su distintivo estilo geométrico. Ya sea porque el clima de la región amazónica es caliente, el puesto de madera está abierto; no tiene puertas o paredes, solo un techo para proteger a los vendedores del sol y la lluvia. Por allí hay una mujer que camina desde este puesto a la segunda escena. La segunda o imagen central corresponde a una feria de artesanías en Ayacucho o en cualquier lugar en los Andes. Una pareja —un hombre y una mujer vistiendo sombreros y ropa andina— vende retablos, cerámica de Quinua (Ayacucho), textiles, máscaras e instrumentos musicales andinos. Una casa de piedra aparece en el fondo. Su techo de plantas fue cambiado por las calaminas. Esta vez es un retablo el que está entre escenas: conecta el puesto de ventas andino con uno localizado en un barrio de clase media en Lima. Mujeres de características andinas, con largas trenzas, atienden el negocio. Venden pinturas, réplicas de cerámica pre-colombina como cerámica andina moderna. Un grupo de turistas observa las piezas. Hablan pero no sabemos si lo hacen en español o en cualquier otro idioma.



Figura 37a: Detalles de retablo «Mi Perú» de Nicario Jiménez. Destaca la venta de artesanías.

El tercer piso es particularmente interesante. Tres escenas muestran algunas fotos de Lima: la migración, la plaza central y la vida social limeña. Estas escenas están divididas por cámaras que muestran la separación pero también la conquista del espacio y tiempo por parte de los migrantes.

En el lado izquierdo, los migrantes trabajan en equipos para construir sus casas de ladrillos con techos de calamina, en las afueras de la ciudad; mientras otros traen esteras para sus casas. La imagen central la constituye un tanque de agua. Así, un grupo de hombres y mujeres recolectan agua en recipientes mientras que otro grupo recibe lo que parecen ser donaciones de comida (arroz, azúcar). Un hombre camina desde esta invasión hasta la Plaza de Armas de Lima. El impresionante Palacio de Gobierno, también conocido como la Casa de Pizarro, aparece en el fondo. La bandera peruana flamea en la cima. En el suelo, un grupo de protestantes toman el espacio público. Su protesta colectiva parece no estar unificada bajo el mismo reclamo o tema. Las pancartas muestran manifestantes contra la dictadura y el autoritarismo (el retablo fue creado durante los años del régimen de Fujimori); otros contra el desempleo; un manifestante clama por la libertad de expresión, otros muestran su solidaridad para con las víctimas de la violencia; uno pide transferencia en las elecciones (que por aquellas épocas enfrentó a Fujimori con Pérez de Cuellar), por allí un joven dice que la juventud peruana está en contra de la dictadura (figura 37b). Este joven parece caminar desde el Palacio de Justicia hasta Miraflores —el distrito de clase media que es el

tema de la tercera escena. Miraflores—, un distrito localizado al oeste de Lima, cerca al océano Pacífico; y que en efecto está particularmente lejano de la imagen de la invasión, que es más cercana a las montañas.



Figura 37b: Detalles del retablo «Mi Perú» de Nicario Jiménez. Protesta frente a Palacio de Gobierno.



Figura 37c: Detalles del retablo «Mi Perú» de Nicario Jiménez. Aquí se aprecian turistas, pero también la acción de los personajes de cruzar entre los distintos compartimientos del retablo, de los espacios.

La tercera escena muestra, en el centro, la escultura «El Beso», creada por el artista Víctor Delfín. La escultura es un refugio para un grupo de enamorados, quienes se sientan en las bancas para mirar (románticamente) a las palomas y al océano Pacífico a sus espaldas. A los lados de la escultura encontramos el centro de Miraflores con sus altos edificios y concurridas calles. Los anuncios muestran la presencia de McDonald's, KFC, Pizza Hut y Coca Cola. Familias, grupos de hombres y mujeres jóvenes caminan, hablan y se toman de las manos.

Puede que el retablo no tenga una corona, pero sí tiene dos puertas. El interior de las puertas está pintado con imágenes de los Andes. En la puerta izquierda el sol brilla sobre un grupo de hombres que trabajan en un campo. Un hombre ara el terreno mientras una mujer planta semillas de papa. Dos músicos acompañan a estos. Un cóndor vigilante vuela sobre un grupo de hombres quienes preparan una ofrenda al *wamani*. En la puerta derecha está la luna que acompaña a las mujeres. Hay una mujer tejiendo en su telar de cintura; otra lava su ropa en el río; otra cocina cerca de su casa de techo de paja, como otra pasta a sus ovejas en el fondo. También están los turistas tomando fotografías a los «otros» exóticos.

El retablo de Nicario muestra la cara indígena y moderna del Perú. La esfera pública de la cultura peruana se muestra en su materialidad: artesanías, rituales. Vida comunal, actividades cotidianas, protestas políticas, invasiones. La única cosa que mantiene (o articula) estas piezas juntas es el retablo. «Mi Perú» es una metáfora para una compleja totalidad llamada «Perú» —o «Perús», en plural—. El país ya no puede ser visto como un todo estático y homogéneo; es un espacio o lugar capaz de ser irrumpido, cruzado; un lugar para las protestas, los conflictos (sociales y políticos). El reto, sin embargo, es integrar a estas diferentes formas de ser de una manera más democrática, que dé oportunidad y valor a todas las diferentes experiencias de los sujetos; a su derecho de ser diferentes y aceptados como ciudadanos en condiciones iguales.

En este retablo los personajes provienen de las diferentes áreas geográficas; su arte muestra la diversidad que existe en el país. Los tiempos se recrean naturalmente en los compartimientos del retablo. Personas y objetos cruzan fronteras y límites, circulan (figura 37c). Esta pluralidad de imágenes y personajes muestra cómo las diferentes formas de memoria también pueden dialogar. Todos se mueven y hacen algo. Al igual que cualquier retablo creado en la intimidad de un taller, el Perú es un concepto imaginado y reinventado por la virtuosidad del artista andino. En el proceso, la democracia también es construida. «Mi Perú» muestra un país que debiera ser «de todos y para todos». Las personas caminan, cruzan lugares, espacios; adoptan posiciones, y se toman de las manos.

Bibliografía

Fuentes principales

Archivo Departamental Agrario (ADA)
Sección Juzgado de Tierras - Fuero Común, Legajo 41, Cuaderno 1
Dirección Regional Agrario - Área Archivo (DRA-AA)
Expediente comunidad campesina de Alcamenca - tomo I
Registros Públicos -Dependencia Ayacucho (RP-DA)
Títulos de propiedad comunidad campesina de Alcamenca (Víctor Fajardo)

Fuentes secundarias

- ACHA, Elisabeth
1984 Aproximación a la cultura andina a través de una manifestación plástica: Sanmarcos y retablos ayacuchanos. Tesis de bachillerato. Lima: PUCP.
- ADAMS, Norma & Néstor VALDIVIA
1991 *Los otros empresarios. Ética de migrantes y formación de empresas en Lima.* Colección Mínima. Lima: IEP.
- AGUILAR, Paloma
2002 *Memory and Amnesia: the Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy.* Nueva York: Berghahn Books.
- ALLEN, Catherine
2002a *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community.* Segunda edición. Washington D. C.: Smithsonian Institution Press.
2002b «The Incas Have Gone Inside: Pattern and Persistence in Andean Iconography». *Res*, 42 (otoño), pp. 180-203.

- ALLEN, Catherine & Nathan GARNER
1997 *Condor Qatay. Anthropology in Performance*. Prospect Heights: Waveland.
- ALTAMIRANO, Teófilo
1984 *Presencia andina en Lima Metropolitana: Estudio sobre migrantes y clubes provincianos*. Lima: PUCP.
2000 *Liderazgo y organizaciones de provincianos en Lima Metropolitana. Culturas migrantes e imaginarios sobre el desarrollo*. Lima: PROMPERU y PUCP.
- ALTAMIRANO, Teófilo & Lane RYO HIRABAYASHI (eds.)
1997 «Migrants, Regional Identities and Latin American cities». *Society for Latin American Anthropology Publication Series*. vol. 13.
- ALVARADO, María Alicia
2004 «Artesanía peruana: un negocio de exportación». *La República*, Lima, martes 30 de marzo. Edición impresa.
- ANDERSON, Benedict
1998 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- ANSIÓN, Juan
1986 *Anhelos y sinsabores: dos décadas de políticas culturales del Estado peruano*. Lima: GREDES.
1987 *Desde el Rincón de los Muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: GREDES.
1989 «Presentación». En Ansión, Juan (ed.), *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, Asociación de Publicaciones Educativas.
- ANSIÓN, Juan & Eudocio SIFUENTES
1989 «La imagen popular de la violencia, a través de los relatos de degolladores». En ANSIÓN, Juan (ed.), *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, Asociación de Publicaciones Educativas.
- APEL, Karin
1998 *Perfil región sur: Ayacucho-Huancavelica*. Ayacucho: Servicio Holandés de Cooperación al Desarrollo.
- APOYO
2004 «Una ciudad de múltiples caras: Lima». *El Comercio*, Lima, lunes 12 de abril. Edición impresa.
- APPADURAI, Arjun
1996 *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- 2001 «Grassroots Globalization and the Research Imagination». En APPADURAI, Arjun (ed.), *Globalization*. Durham: Duke University Press.
- APPADURAI, Arjun (ed.)
1986 *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- APPADURAI, Arjun & Carol A. BRECKENRIDGE
1995 «Public Modernity in India». En BRECKENRIDGE, Carol A. (ed.), *Consuming Modernity. Public Culture in a South Asian World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ARGUEDAS, José María
1958 «Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga». *Revista del Museo Nacional* XXVII, pp. 140-194.
- AUGÉ, Marc
1998 *Las formas del olvido*. Traducido por Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar. Barcelona: Editorial Gedisa.
- AUSTIN, J. L.
1962 *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- BAKHTIN, Mikhail
1998[1981] *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Michael Holquist (ed.). Traducido por Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press
- BARNES, Monica
1998 «A Soul's Journey: the Cosmology of a Twentieth-Century Peruvian Folk Art Retablo». *Latin American Indian Literatures Journal* 14 (2), pp. 99-114.
- BARTRA, Eli
2003 «Engendering Clay. Las ceramistas of Mata Ortiz». En BARTRA, Eli (ed.), *Crafting Gender. Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*. Durham: Duke University Press.
- BENJAMIN, Walter
1969a «Unpacking my Library. A Talk about Book Collecting». En *Walter Benjamin: Illuminations*. Nueva York: Schocken Books.
1969b «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction». En *Walter Benjamin: Illuminations*. Nueva York: Schocken Books.
- BERG, Ulla
2003 Enframing 'Peruvianness?': Notes on the Poetics and Pragmatics of Public Performance among Peruvian Migrants in New Jersey. Ponencia presentada en LASA, Dallas, Texas, marzo 27-29.

- BERG, Ulla & Karsten PAERRAGAARD (eds.)
2005 *El 5to suyo: transnacionalidad y formaciones diaspóricas en la migración peruana*. Lima: IEP.
- BEVERLY, John
2004 *Testimonio. The Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BOURDIEU, Pierre
1977 *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOURDIEU, Pierre
1984 *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BOYLE, Catherine
2000 «Violence in Memory: Translation, Dramatization and Performance of the Past in Chile». En BROOKSBANK JONES, Amy y Ronaldo MUNCK (eds.), *Cultural Politics in Latin America*. Nueva York: St. Martins Press.
- BRETT, Guy
1986 *Through your own Eyes: Popular Art and Modern History*. Filadelfia: New Society Publishers.
- BUSTAMANTE, Cecilia
1999 «Una evocación de José María Arguedas: testimonio. *Ciberayllu*». Publicado en <www.ciberayllu.org> (este ensayo también aparece en *Revista Eco* XLI/2, n° 248, junio 1982, Bogotá).
- CADENA, Marisol de la
2004 *Indígenas mestizos. Raza y cultura en el Cusco*. Lima: IEP.
- CAMBORDA, Juan
2003 «Edilberto Jiménez, el testigo: Chungui y la barbarie de la violencia en el arte». *Diario La Calle*, año X, n. 3347, Ayacucho, 20 de agosto de 2003.
- CÁNEPA, Gisela
2002 «Poéticas y políticas de identidad: el debate por la autenticidad y la creación de diferencias étnicas y locales». En FULLER, Norma (ed.), *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades*. Lima: PUCP, Universidad del Pacífico e IEP.
- CÁNEPA, Gisela
2003 *Geopolitics and Geopoetics of Dance: Migration, Identity and Place in the Peruvian Imaginary. Fiestas and Devotional Dances in Paucartambo-Cuzco and Lima*. Tesis doctoral en Antropología, Chicago: University of Chicago.

- CARBAJAL, Pedro de
 1586[1965] «Descripción Fecha de la Provincia de Vilcas Guaman por el Ilustre Señor Don Pedro de Carabajal, Corregidor y Justicia Mayor Della, Ante Xpistobal de Gamboa, Escribano de su Juscgado, en el Año de 1586». En Marcos Jiménez de la Espada, *Relaciones Geográficas de Indias*, Tomo I (Perú). Madrid: Atlas.
- CASTRILLÓN, Alfonso
 1976-1977 «¿Arte popular o artesanía?». *Historia y Cultura* 10, pp. 15-21.
- CAVERO, Abel
 1968 Vilcashuamán: esquema del desarrollo de un pueblo andino. Tesis de bachillerato en ciencias sociales, Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- CLIFFORD, James
 1995 *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- CLIFFORD, James
 1997 «Spatial Practices: Fieldwork, Travel, and the Disciplining of Anthropology». En GUPTA, Akhil y James FERGUSON (eds.), *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkeley: University of California Press.
- COLLOREDO-MANSFELD, Rudi
 1999 *The Native Leisure Class: Consumption and Cultural Creativity in the Andes*. Chicago: University of Chicago Press.
 2002 «An Ethnography of Neoliberalism. Understanding Competition in Artisan Economies». *Current Anthropology* 4(1), pp. 113-137.
- COMAROFF, Jean & John COMAROFF
 1991 «Introduction». En COMAROFF, Jean y John COMAROFF; *Of Revelation and Revolution. Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa*. Chicago: University of Chicago Press.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN
 2003 *Informe final*. Disponible en: <<http://www.cverdad.org.pe>>.
- CONNERTON, Paul
 1989 *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CORAL, Isabel
 1999 «Las mujeres en la guerra: impacto y respuestas». En STERN, Steve (ed.), *Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995*. Lima: IEP y Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

CORDERO, Jaime

2004 «Lima este y sur albergan al 55.4% de los pobres extremos». *El Comercio*, Lima, viernes 16 de abril. Edición impresa.

CORNEJO POLAR, Antonio

1996 «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno». *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), (julio-diciembre), pp. 837-844.

1994 *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.

CRISTÓBAL, Juan

2003 *Uchuraccay o el rostro de la barbarie*. Lima: Editorial San Marcos.

CUMMINS, Thomas

2004 *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los Queros*. Lima: Serie Coediciones. Fondo Editorial; UNMSM; Embajada de los Estados Unidos de América; Universidad Mayor de San Andrés.

DAMIAN, Carol, *et al.*

2005 *Popular Art and Social Change in the Retablos of Nicario Jiménez*. Nueva York: Edwin Mellen Press

DEGREGORI, Carlos Iván

1986 «Del mito de Inkarrí al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional». *Socialismo y Participación* 36, pp. 49-56.

1989[1987] «Entre los fuegos de Sendero y el ejército: regreso de los 'Pishtacos'». En: ANSIÓN, Juan (ed.). *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, Asociación de Publicaciones Educativas.

1990a «La revolución de los manuales. La expansión del marxismo-leninismo en las Ciencias Sociales y la génesis de Sendero Luminoso». *Revista Peruana de Ciencias Sociales* 2(3), pp. 103-126.

1990b *Ayacucho 1969-1979: El surgimiento de Sendero Luminoso*. Lima: IEP.

1993 Identidad étnica, movimientos sociales y participación política en el Perú. En *Democracia, etnicidad y violencia política en los países andinos*. Alberto Adriansén, *et al.* Lima: IFEA y IEP.

1995 «El estudio del otro: cambios en los análisis sobre etnicidad en el Perú». En COTLER, Julio (ed.), *Perú 1964-1994*. Lima: IEP.

2001 *La década de la antipolítica. Auge y caída de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Lima: IEP.

2003 «Introducción. Jamás tan cerca arremetió lo lejos». En DEGREGORI, Carlos Iván (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos*. Lima: IEP.

- DEGREGORI, Carlos IvÁN (ed.)
 2003 *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú.*
 Lima: IEP y Social Science Research Council.
- DEGREGORI, Carlos Iván, José CORONEL, Ponciano DEL PINO & Orin STARN
 1996 *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso.* Segunda edición.
 Lima: IEP.
- DEGREGORI, Carlos Iván, Cecilia BLONDET & Nicolás LYNCH
 1986 *Conquistadores de un nuevo mundo. De invasores a ciudadanos en San Martín de Porres.* Lima: IEP.
- DÉLÉTROZ FAVRE, Alain
 1993 *Huk Kutis Kaq Kasqa. Relatos del distrito de Coaza (Carabaya- Puno).*
 Cusco: Instituto de Pastoral Andina.
- DELEUZE, Gilles & Félix GUATTARI
 1987 *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* Traducción al inglés
 de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELGADO, Washington & Carlos MILLA BATRES (eds.)
 1969 «Homenaje internacional a César Vallejo». *Revista de Cultura*, 4. Lima:
 Visión del Perú.
- DILTHEY, William
 1988[1923] *Introduction to the Human Sciences: An Attempt to Lay a Foundation for
 the Study of Society and History.* Detroit: Wayne State University Press.
- DIRKS, Nicholas, Geoff ELEY & Sherry ORTNER
 1994 «Introduction». En DIRKS, Nicholas, Geoff ELEY y Sherry ORTNER
 (eds.) *Culture/Power/History: A Reader in Contemporary Social Theory.*
 Princeton: Princeton University Press.
- DURAND, Jorge & Douglas S. MASSEY
 1995 *Miracles on the Borders. Retablos of Mexican Migrants to the United States.*
 Tucson: University of Arizona Press.
 «El retablo ayacuchano» (2001). Video documental producido por Car-
 men del Prado para el programa *Hecho a mano*, Canal 7 RTP, Lima.
- FEMENÍAS, Blenda
 1997 *Ambiguous Emblems: Gender, Clothing and Representation in Con-
 temporary Peru.* Tesis doctoral, Madison: University of Wisconsin.
- FLORES GALINDO, Alberto
 1989 *La agonía de Mariátegui.* Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

1994[1986] *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. Cuarta edición. Lima: Editorial Horizonte.

FOUCAULT, Michel

1977 «What is an author?». En BOUCHARD, Donald F. (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*. Ithaca: Cornell University Press.

1980 «The Eye of Power». En GORDON, Colin (ed.), *Power/Knowledge: Selected Interviews and other Writings, 1972-1977*. Nueva York: Pantheon books.

FRASER, Nancy

1997 *Iustitia interrupta: reflexiones desde la posición postcolonialista*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Derecho.

FUJII, Taksuhiko

1998 «Del arte folklórico al arte nacional: El caso del retablo ayacuchano». *Senri Ethnological Reports* 9, pp. 161-173.

GALLENO, Lucía

2001 Los «años de la violencia» en el Perú: cultura y representación. Tesis doctoral. Berkeley: University of California.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1989 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: Grijalbo.

1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D. F.: Grijalbo.

2001 *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós.

GASPAR DE ALBA, Alicia

1998 *Chicano Art Inside/Outside the Master's House. Cultural Politics and the CARA Exhibition*. Austin: University of Texas Press.

GEERTZ, Clifford

1994 *Conocimiento local*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica

GELL, Alfred

1992 «The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology». En COOTE, Jeremy y Anthony SHELTON (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.

1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.

GELLES, Paul & Wilton MARTÍNEZ

1993 «Transnational Fiesta: 1992». Video documental. Distribuido por la Oficina de Extensión de la Universidad de California.

- GISBERT, Teresa
1994 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz: Línea editorial, Fundación BhN y Editorial Gisbert & Cía.
- GOLTE, Jurgen & Norma ADAMS
1986 *Los caballos de Troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la Gran Lima*. Lima: IEP.
- GONZÁLES CARRÉ, Enrique, Jaime URRUTIA & Jorge LÉVANO
1997 *Ayacucho: San Juan de la Frontera de Huamanga*. Lima: Banco de Crédito.
- GONZÁLEZ VÍGIL, Ricardo
1998 «Vida y obra de Arguedas: consideraciones generales». En ARGUEDAS, José María, *Los ríos profundos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GRABURN, Nelson (ed.)
1976 *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkeley: University of California Press.
- GRANADOS, Manuel
1999 *El PCP Sendero Luminoso y su ideología*. Lima: El Huerto de Gethsemanhi.
- GRANDA ORÉ, Juan
1989 «El Nakaq o la recreación de la conciencia étnica». En ANSIÓN, Juan (ed.), *Pishtacos: de verdugos a sacaños*. Lima: TAREA.
- GUPTA, Akhil & James FERGUSON
1997 «Discipline and Practice: "The Field" as Site, Method, and Location in Anthropology». En GUPTA, Akhil y James FERGUSON (eds.), *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*. Berkeley: University of California Press.
- HABERMAS, Jurgen
1989 *The Structural Transformation of the Public Sphere: an Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press.
- HALL, Stuart
1995 «The Work of Representation». En HALL, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications.
- HAMANN, Marita, Santiago LÓPEZ MAGUIÑA, Gonzalo PORTOCARRERO & Víctor VICH (eds.)
2003 *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: IEP, PUCP, UP.

- HINOJOSA, Iván
1999 «Sobre parientes pobres y nuevos ricos: las relaciones entre Sendero Luminoso y la Izquierda Radical Peruana». En STERN, Steve (ed.), *Los senderos insólitos del Perú*. Lima: IEP y Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- HOWARD-MALVERDE, Rosaleen
1981 «Dioses y diablos: tradición oral de Cañar Ecuador». *Amerindia, Revue d'Ethnolinguistique Amerindienne*, 1, edición especial.
- HUBER, Ludwig
2002 *Consumo, cultura e identidad en el mundo globalizado. Estudios de caso en los Andes*. Colección mínima. Lima: IEP.
- HUBER, Ludwig *et al.*
2003 «Centralismo y descentralización en Ayacucho». En HUBER, Ludwig (ed.), *Ayacucho: centralismo y descentralización*. Lima: IEP.
- HUERTAS, Edilberto
1987 *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma*. Ayacucho: Centro de Desarrollo Agropecuario.
- HUYSEN, Andreas
1995 *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nueva York: Routledge.
- HUYSEN, Andreas
2001 «Present Pasts: Media, Politics, Amnesia». En APPADURAI, Arjun (ed.), *Globalization*. Durham: Duke University Press.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMÁTICA (INEI)
1994 *IX Censo de Población y IV de Vivienda, 1993*. Lima: INEI.
- INSTITUTO CULTURAL PERUANO NORTEAMERICANO Y UNIVERSIDAD RICARDO PALMA
2003 *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano: Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano. Emilio Mendizábal Losack*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano y Universidad Ricardo Palma
- INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS (IEP)
1965 *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las Sangres*. Lima: IEP.
1992 *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*. Catálogo de la exhibición. Lima: IEP.
- ISELL, Billie Jean
1985 *To Defend Ourselves. Ecology and Ritual in an Andean Village*. Segunda edición. Prospect Heights: Waveland Press

- 1994 «Shining Path and Peasant Responses in Rural Ayacucho». En PALMER, David Scott (ed.), *Shining Path of Peru*. Segunda edición. Nueva York: St. Martins Press.
- 1998 «Violence in Peru: Performances and Dialogues». *American Anthropologist* 100 (2), pp. 282-292.
- JAMESON, Friedric
 1981 *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- JELIN, Elizabeth
 1998 «The Minefields of Memory». *NACLA Report on the Americas* XXXII (2), pp. 23-32.
- 2001 «Exclusión, memorias y luchas políticas». En MATO, Daniel (ed.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización I*. Buenos Aires: CLACSO.
- 2003a «Memorias y luchas políticas». En DEGREGORI, Carlos Iván (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos*. Lima: IEP.
- 2003b *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JELIN, Elizabeth & Victoria LANGLAND (eds.)
 2003 *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI.
- JIMÉNEZ, Edilberto & Hugo DELGADO
 1988 «Protección y castigo del dios andino. Mi amor entre las pastoras de Alcamenca. Ideología, rituales y tecnología andina». Serie *Cuadernos de Investigación*, n° 2. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- JIMÉNEZ, Edilberto
 2005 *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: COMISEDH.
- 2009 *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Segunda edición. Lima: IEP, COMISEDH, DEED.
- JIMÉNEZ, Nicario
 2000 *Museo-Galería Arte Popular de Ayacucho*. Lima: Didi de Arteta S. A.
- JOYO, Haydee
 1989 Conflictos por linderos de tierra entre tres comunidades de la provincia de Víctor Fajardo: Alcamenca, Pitahua y Llusita, 1944-1964. Tesis de bachillerato, Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

- JULES-ROSSETTE, Bennetta
1984 *The Message of Tourist Art. An African Semiotic System in Comparative Perspective.* Nueva York: Plenum Press.
- KOSHAR, Rudy
1998 *Germany's Transient Pasts. Preservation and National Memory in the Twentieth Century.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- KRAMER, Jane
1996 *The Politics of Memory. Looking for Germany in the New Germany.* Nueva York: Random House.
- KRISTEVA, Julia
1982 *Powers of Horror. An Essay on Abjection.* Nueva York: Columbia University Press.
- LAUER, Mirko
1982 *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos.* Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- LIRA, Jorge
1990 *Cuentos del Alto Urubamba.* Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos, Bartolomé de las Casas.
- LLORENS, José Antonio
1991 «Andean Voices on Lima Airwaves: Highland Migrants and Radio Broadcasting in Peru». *Studies in Latin American Popular Culture* 10, pp. 177-189.
- MACERA, Pablo
1981 «Retablos andinos». *Historia y Cultura* 4, pp. 1-26.
1982 «Los retablos andinos y don Joaquín López Antay». *Boletín de Lima*, 19, pp. 15-35.
- MAHLER, Sarah
1995 *American Dreaming. Immigrant Life on the Margins.* Princeton: Princeton University Press.
- MALLON, Florencia
1996 «Constructing Mestizaje in Latin America: Authenticity, Marginality and Gender in the Claiming of Ethnic Identities». *Journal of Latin American Anthropology* 2(1), pp. 170-181.
1999 «¿Crónica de un Sendero anunciado? Velasco, Vanguardia Revolucionaria y 'Presagios Luminosos' en las comunidades indígenas de Andahuaylas». En STERN, Steve (ed.), *Los senderos insólitos del Perú.* Lima: IEP y Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

- MANRIQUE, Nelson
 2002 *El tiempo del miedo*. Lima: Fondo Editorial Congreso de la República.
- MARIÁTEGUI, José Carlos
 1995[1928] *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 62a edición. Lima: Biblioteca Amauta.
- MARCUS, George & Fred MYERS
 1995 «The Traffic in Art and Culture: An Introduction». En MARCUS, George y Fred MYERS (eds.), *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- MARCUS, George
 1998 *Ethnography through Thick & Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- MARCUS, George & Michael FISCHER
 1999[1986] *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. Segunda edición. Chicago: Chicago University Press.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús
 1987 *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A.
- 1991 «Dinámicas urbanas de la cultura». *Revista Gaceta de Colcultura* 12, diciembre.
- 1998 «Medios: olvidos y desmemorias». *Revista Número* 24, Bogotá.
- MATA PERALTA, Juan de
 1970 *Tradiciones de Huamanga*, tomo 5. Ayacucho: González.
- MATOS MAR, José
 2004 *Desborde popular y crisis del Estado: veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- MAYER, Enrique
 1992 «Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's "Inquest in the Andes" Reexamined». En MARCUS, George (ed.), *Rereading Cultural Anthropology*. Durham: Duke University Press.
- 2002 *The Articulated Peasant. Household Economies in the Andes*. Boulder: Westview Press.
- MAYER, Enrique & Ralph BOLTON (eds.)
 1977 *Andean Kinship and Marriage*. Washington, D. C.: American Anthropologist Association

MEISCH, Lynn

2002 *Andean Entrepreneurs. Otavalo Merchants and Musicians in the Global Arena*. Austin: University of Texas Press.

MÉNDEZ, Cecilia

2000 *Incas sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú*. Documento de Trabajo 56, Serie Historia 10. Lima: IEP.

2005 *The Plebeian Republic: the Huanta Rebellion and the making of the Peruvian State, 1820-1850*. Durham: Duke University Press.

MENDIZÁBAL, Emilio

1957 «Una contribución al arte tradicional peruano». *Folklore Americano* 5, pp. 74-139.

1963-1964 «La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas». *Folklore Americano* 11-12, pp. 115-333.

2003 *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano: dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*. Lima: Universidad Ricardo Palma e Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

MENDOZA-WALKER, Zoila

2002 «Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento». En CÁNEPA, Gisela (ed.), *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

MITCHELL, William

1991 *Peasants on the edge: crop, cult, and crisis in the Andes*. Austin: University of Texas Press.

MONTOYA, Rodrigo

1993 «Libertad, democracia y problema étnico en el Perú». En ADRIANZÉN, Alberto, et al. (ed.), *Democracia, etnicidad y violencia política en los países andinos*. Lima: IFEA e IEP.

1998 «Historia, memoria y olvido en los Andes quechuas». *Ciberayllu*. Publicado en <www.ciberayllu.org>.

MONTOYA, Rodrigo, et. al.

1987 *La sangre de los cerros*. Urqkunapa Yawarnin (*Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*). Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales, Mosca Azul Editores y Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MOROTE BEST, Efraín

1988 *Aldeas sumergidas: cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos, Bartolomé de las Casas.

- MUKERJI, Chandra & Michael SCHUDSON
 1991 «Introduction: Rethinking Popular Culture». En MUKERJI, Chandra y Michael SCHUDSON (eds.), *Rethinking Popular Culture. Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press.
- MUÑOZ, Hortensia
 1999 «Derechos humanos y construcción de referentes sociales». En STERN, Steve (ed.), *Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995*. Lima: IEP y Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- MURRA, John
 1973 «Rite and Crop in the Inca State». En GROSS, Daniel R. (ed.), *Peoples and Culture of Native South America*. Nueva York: Doubleday & the Natural History Press.
 1975 «Control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas». En *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*. Lima: IEP.
- MYERS, Fred
 2004 «Ontologies of the Image and Economies of Exchange». *American Ethnologist* 31(1), pp. 5-20.
- NIETZSCHE, Friedrich
 1998[1873] *On the Use and Abuse of History for Life*. Traducido por Ian C. Johnston. Disponible en <<http://www.mala.bc.ca/~johnstoni/Nietzsche/history.htm>>.
- NORA, Pierre
 1996 «General Introduction: Between Memory and History». En NORA, Pierre (ed.), *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. Vol. 1: Conflicts and Division. Traducido al inglés por Arthur Goldhammer. Nueva York: Columbia University Press.
- NUGENT, David
 2002 «Modernity at the Edge of the Empire». En VINCENT, Joan (ed.), *The Anthropology of Politics: a Reader in Ethnography, Theory, and Critique*. Malden: Blackwell Publishers.
- ORLOVE, Benjamín
 1993 «Putting Race in its Place: Order in Colonial and Postcolonial Peruvian Geography». *Social Research* 60(2), pp. 301-336.
- OSTERLING, Jorge & Héctor MARTÍNEZ
 1983 «Notes for a History of Peruvian Social Anthropology, 1940-1980». *Current Anthropology* 24(3), pp. 343-360.

- PAYNE, Johnny
1984 *Cuentos cusqueños*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos, Bartolomé de las Casas.
- PEREYRA, Nelson
1997 *Elite y grupo de poder en Huamanga colonial (1539-1560)*. Tesis de bachillerato, Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
- PHILLIPS, Ruth & Christopher STEINER
1999 «Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter». En PHILLIPS, Ruth y Christopher STEINER (eds.), *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- PINEDO, Paola
2002 «Homenaje a Jesús Urbano Rojas en el Día Mundial del Artesano». *Diario El Peruano*, martes 19 de marzo.
- PINILLA, Carmen María.
2007 *Apuntes inéditos: Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- PINO, Ponciano del
2003 «Uchuraccay: Memoria y representación de la violencia política en los Andes». En DEGREGORI, Carlos Iván (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos*. Lima: IEP.
- PINO, Ponciano del & Kimberly THEIDON
1999 «“Así es como vive la gente”: Procesos deslocalizados y culturas emergentes». En DEGREGORI, Carlos Iván y Gonzalo PORTOCARRERO (eds.), *Cultura y globalización*. Lima: IEP, PUCP y Universidad del Pacífico.
- PLATT, Tristan
1996 *Los guerreros de Cristo. Cofradías, misa solar y guerra regenerativa en una doctrina macha (siglos XVIII-XX)*. Traducido por Luis H. Antezana. La Paz: Plural Editores y ASUR.
- POOLE, Deborah
1997 *Vision, Race and Modernity: a Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton: Princeton University Press.
2000 *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Casa de Estudios del Socialismo, Sur.

POPULAR MEMORY GROUP

1982 «Popular Memory: Theory, Politics, Method». En JOHNSON, Richard, Gregor MCLENNAN y Bill SCHWARZ (eds.), *Making Histories. Studies in History-Writing and Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

POSTER, Mark

1997 *Cultural History and Postmodernity. Disciplinary Readings and Challenges*. Nueva York: Columbia University Press.

PORTOCARRERO, Gonzalo, Isidro VALENTÍN & Soraya IRIGOYEN

1991 *Sacaosjos, crisis social y fantasmas coloniales*. Lima: Tarea, Asociación de Publicaciones Educativas.

PRICE, Sally

2001 *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: The University of Chicago Press.

PROMPEX

2003 *Boletín de Artesanías*. Lima. Publicado en <www.prompex.gob.pe/prompex/Inf_Sectorial/Artesanias>.

ORTNER, Sherry

1996 *Making Gender. The Politics and Erotics of Culture*. Boston: Beacon Press.

OSSIO, Juan

1992 *Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes. Una aproximación a la organización social de la comunidad de Andamarca*. Lima: PUCP.

QUISPE, Ulpiano

1968 La herranza en las comunidades de Choque Huarcaya y Huancasancos. Tesis de bachillerato, Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.
«Raíces Antiguas/Visiones Nuevas» (1977). Catálogo de la exhibición. Tucson: Museum of Art.

RAZZETO, Mario

1982 *Don Joaquín: testimonio de un artista popular andino*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares.

RÉNIQUE, José Luis

2004 *La batalla por Puno. Conflicto agrario y nación en los Andes peruanos*. Lima: IEP, Casa de Estudios del Socialismo Sur y CEPES.

- RIVERA ANDÍA, Juan Javier
2003 *La fiesta del ganado en el valle de Chancay (1962-2002): ritual, religión y ganadería en los Andes*. Lima: PUCP.
- RIZO PATRÓN, Juan José
2004 «Cuatro mil integran las pandillas». *El Comercio*, Lima, viernes 2 de julio.
- ROJAS RIMACHI, Emilio
1989 «Los ‘Sacaojos’: el miedo y la cólera». En ANSIÓN, Juan (ed.), *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, Asociación de Publicaciones Educativas.
- ROMERO, Raúl
1993 «Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú». En ROMERO, Raúl (ed.), *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Lima: PUCP.
1999 «De-esencializando al Mestizo Andino». En DEGREGORI, Carlos Iván y Gonzalo PORTOCARRERO (eds.), *Cultura y globalización*. Lima: Red Para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, IEP, PUCP, y Universidad del Pacífico.
2001 *Debating the Past: Music, Memory and Identity in the Andes*. Nueva York: Oxford University Press.
- ROSALDO, Renato
1989 *Culture & Truth. The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- ROSALDO, Renato, Smadar LAVIE & Kirin NARAYAN
1993 «Introduction». En ROSALDO, Renato, Smadar LAVIE y Kirin NARAYAN (eds.), *Creativity/Anthropology*. Ithaca: Cornell University Press.
- ROWE, William & Vivian SCHELLING
1993 *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. Londres: Verso.
- SABOGAL, José
1979 «Arte vernáculo en Huamanga. Testimonio de tres artesanos». *Estudios e Investigación* 16. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.
- SAHLINS, Marshall
1988 *Islas de historia. La muerte del Capitán Cook. Metáfora; antropología e historia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- SALAS, Miriam
1979 *De los obrajes de Canaria y Chincheros a las comunidades indígenas de Vilcashuamán. Siglo XVI*. Lima: Sesator.

- SANDOVAL, Pablo
 2003 «El olvido está lleno de memoria. La matanza de estudiantes de La Cantuta». En DEGREGORI, Carlos Iván (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP y Social Science Research Council.
- SANFORD, Victoria
 2003 *Buried Secrets: Truth and Human Rights in Guatemala*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- SCOTT, James
 1985 *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University.
- SEBASTIANIS, Stefania
 2002 *Erranze Plastiche. Antropología e storia del retablo andino*. Roma: Centro d'Informazione e Stampa Universitaria (CISU).
- SOLARI, Gertrude, Nicario JIMÉNEZ & Roberto VILLEGAS
 1986 «El cajón San Marcos». *Boletín de Lima* 45, pp. 67-85.
- SORDO, Emma María
 1990 «Del cajón San Marcos al retablo testimonio». *Cuadernos de Arte y Cultura Popular* 1, Taller Galería Retablos Ayacuchanos, pp. 9-26.
- STASTNY, Francisco
 1974 «Alicia Bustamante». Presentación de la exhibición Alicia Bustamante, que se realizó en el Museo de Arte e Historia, 17 de enero de 1974, Lima.
 1981 *Las artes populares del Perú*. Madrid: Edubanco.
- STEIN, Steve
 (s.f.) Art as Autobiography: the *Retablos* of Nicario Jiménez as the Autobiography of a People. Manuscrito sin publicar.
- STEINER, Christopher
 1994 *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press.
 1999 «Authenticity, Repetition, and the Aesthetics of Seriality». En PHILLIPS, Ruth y Christopher STEINER (eds.), *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- STERN, Steve
 1993 *Peru's Indian Peoples and the Challenge of Spanish Conquest. Huamanga to 1640*. Madison: The University of Wisconsin Press, segunda edición.

1999 «Introducción a la Parte IV». En STERN, Steve (ed.), *Los senderos insólitos del Perú: guerra y sociedad, 1980-1995*. Lima: IEP y Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga.

2002 «De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)». En JELIN, Elizabeth (ed.), *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas 'in-felices'*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

STROCKA, Cordula

2008 *Unidos nos hacemos respetar: jóvenes, identidades y violencia en Ayacucho*. Lima: IEP.

TAMAYO, Ana María

2003 «ANFASED y la lucha por la memoria de sus desaparecidos». En DEGREGORI, Carlos Iván (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP y Social Science Research Council.

TEDLOCK, Dennis & Bruce MANNHEIM

1995 «Introduction». En Tedlock, Dennis y Bruce Mannheim (eds.). *The Dialogic Emergence of Culture*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

THEIDON, Kimberly

2002 *Traumatic States: Violence and Reconciliation in Peru*. Ph.D. diss., University of California, Berkeley y University of California, San Francisco.

2003 «Disarming the Subject. Remembering War and Imagining Citizenship in Peru». *Cultural Critique* 54, pp. 67-87.

2004 *Entre prójimos*. Lima: IEP.

THOMAS, Nicholas

2001 «Introduction». En PINNEY, Christopher y Nicholas THOMAS (eds.), *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*. Oxford y Nueva York: Berg.

TOLEDO B., Ernesto

2003 *Retablos de Ayacucho. Testimonio de violencia*. Lima: Editorial San Marcos.

2004 «Violencia social y política en el retablo de Ayacucho: acercamiento al arte ayacuchano desde el conflicto social». En COX, Mark (ed.), *Pachatikray (Mundo al Revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Editorial San Marcos.

TURNER, Victor

1986 *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press.

- ULFE, María Eugenia
 2001 «Variedades del carnaval en los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica». En CÁNEPA, Gisela (ed.), *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: PUCP.
- 2004a *Danzando en Ayacucho: música y ritual del rincón de los muertos*. Lima: PUCP, Instituto Riva-Agüero y Centro de Etnomusicología Andina.
- 2004b «El arte de los retablos ayacuchanos: religiosidad popular, historia y práctica cultural emergente». En ARMAS ASÍN, Fernando (ed.), *Angelis Novi: prácticas evangelizadoras, representaciones artísticas y construcciones del catolicismo en América (siglos XVII-XX)*. Lima: PUCP.
- 2004c «Amarillito, amarillando... flor de retama». En COX, Mark (ed.), *Pachatikray (Mundo al Revés)*. Lima: Editorial San Marcos.
- 2006 «El uso del testimonio en la esfera pública peruana». En CÁNEPA, Gisela y María Eugenia ULFE (eds.), *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC.
- URBANO, Jesús & Pablo MACERA
 1992 *Santero y caminante*. Santoruraj-Ñampurej. Lima: Apoyo.
- URRUTIA, Jaime
 1983 «De las rutas, ferias y circuitos en Huamanga». *Allpanchis* XVIII (21), pp. 47-64.
- 1984 *Huamanga: región, proceso e historia 1536-1770*. BA. Tesis, Ayacucho: Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- VALDERRAMA, Ricardo & Carmen ESCALANTE
 1983 «Arrieros, troperos y llameros en Huancavelica». *Allpanchis* XVIII (21), pp. 65-88.
- VÁSQUEZ, Chalena & Abilio VERGARA
 1990 *Ranulfo: el hombre*. Ayacucho: Centro de Desarrollo Agropecuario.
- VERGARA, Abilio & Freddy FERRÚA CARRASCO
 1989 «Ayacucho: de nuevo los degolladores». En ANSTÓN, Juan (ed.), *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, Asociación de Publicaciones Educativas.
- VICH, Víctor
 2001 *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- VICH, Víctor & Virginia ZAVALA
 2004 *Oralidad y poder*. Bogotá: Norma.

VILLAPOLO, Leslie

- 2003 «Senderos del desengaño. Construcción de memorias, identidades colectivas y proyectos de futuro en una comunidad asháninka». En DEGREGORI, Carlos Iván (ed.), *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP y Social Science Research Council.

WEISMANTEL, Mary

- 2001 *Cholas and Pishtacos. Stories of Race and Sex in the Andes*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

WILLIAMS, Raymond

- 1994 «Selections from Marxism and Literature». En DIRKS, Nicholas, Geoff ELEY y Sherry ORTNER (eds.), *Culture/Power/History: A Reader in Contemporary Social Theory*. Princeton: Princeton University Press.

WINTER, Jay

- 1995 *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.

YÚDICE, George

- 2002 *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- 2003 *The Expendiency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke University Press.

ZAPATA, Gastón Antonio

- 1989 «Sobre ojos y pistachos». En ANSIÓN, Juan (ed.), *Pishtacos: de verdugos a sacaojos*. Lima: Tarea, Asociación de Publicaciones Educativas.

ZEVALLOS DE VASI, Rosa

- 1974 «Alicia Bustamante y el arte popular». *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, 2, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

ZIZEK, Slavoj

- 1989 *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso.

ZUIDEMA, Tom

- 1966 «Algunos problemas etnohistóricos del departamento de Ayacucho». *Wamani* 1(1), pp. 68-75.

El 29 de agosto de 2003, los miembros de la Comisión de la Verdad y Reconciliación participaron en una ceremonia simbólica de reconocimiento ciudadano y entregaron el *Informe final* en Ayacucho. Para este evento se construyó un gigantesco retablo como estrado central. Las piezas de yeso y tiza fueron reemplazadas por los comisionados, los coros de niños y los grupos de cantantes que subieron al estrado. Ese día un objeto de arte popular fue utilizado como el vehículo simbólico para la transmisión de memoria, verdad y reconciliación. ¿Qué tienen los retablos que los hace agentes poderosos para tan importante momento histórico?

Este es un estudio sobre las representaciones de la memoria histórica reciente en los retablos de los artistas ayacuchanos, quienes plasman en ellos su testimonio y recuerdos de los trágicos años de violencia vividos en la sierra peruana en las décadas de 1980 y 1990, así como sus desplazamientos forzados en búsqueda de salvación y sus esperanzas por un país más justo y democrático.

Estos retablos constituyen verdaderos cajones de la memoria que, al abrirse, develan con sumo realismo el proceso histórico y la transformación del objeto de arte, de sus artistas y cómo en estos desenvolvimientos aquello que se conoce como lo andino se reinterpreta y reproduce en nuevos contextos.

ISBN: 978-9972-42-965-1



9 789972 429651