

# ESCRITURA E IMAGEN EN HISPANOAMÉRICA

## DE LA CRÓNICA ILUSTRADA AL CÓMIC

Cécile Michaud  
Editora

### Capítulo 11



FONDO  
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

*Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic*  
Cécile Michaud, editora

© Cécile Michaud, 2015

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
Teléfono: (51 1) 626-2650  
Fax: (51 1) 626-2913  
feditor@pucp.edu.pe  
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2015  
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° 2015-12768  
ISBN: 978-612-317-127-8  
Registro del Proyecto Editorial: 31501361500662

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

**TABLAS PINTADAS DE SARHUA.  
APROPIACIÓN Y REELABORACIÓN DE CONSTRUCCIONES  
VISUALES Y ESCRITAS PARA LA REPRESENTACIÓN  
Y TRANSMISIÓN DE DISCURSOS SOBRE RITOS,  
TRADICIONES Y CONFLICTOS SOCIALES**

**Gabriela Germaná Roquez**  
Universidad Estatal de Florida

Las denominadas tablas de Sarhua han pasado por un complejo y excepcional recorrido desde sus orígenes en el siglo XIX hasta la actualidad. Durante el siglo XIX y hasta la década de 1960, en la comunidad campesina de Sarhua (alturas del distrito de Víctor Fajardo, Ayacucho) se elaboraban unas vigas pintadas asociadas al ritual del techado de las casas y que cumplían, según diversos estudios, una función cohesionadora dentro de la comunidad. A mediados de la década de los años setenta, mientras en la misma Sarhua estas vigas estaban por desaparecer, en Lima los migrantes sarhuinos empezaron a realizar una variante, bajo el formato de tablas rectangulares, con fines decorativos y para la venta en el mercado urbano, aunque con el propósito también de dar a conocer el modo de vida de su comunidad, de manifestar su presencia como ciudadanos peruanos y de reclamar ante las constantes injusticias sufridas. Actualmente se realizan tanto en el formato rectangular como una versión decorativa de las antiguas vigas.

A lo largo de toda su historia, sin embargo, y a pesar de los cambios, la estructura compositiva de las tablas de Sarhua ha mantenido la presencia constante de imágenes y textos en estrecha correspondencia. Se trata, por lo tanto, de una relación significativa cuyo análisis nos lleva a dos momentos específicos y cruciales en la historia de esta manifestación plástica que coinciden con coyunturas de crisis, conflicto y ruptura en la comunidad que las produce. El primero está relacionado a sus orígenes en Sarhua en el siglo XIX y el segundo a su reinención en la ciudad de Lima a mediados de la década de 1970.

### **ORÍGENES DE LAS VIGAS PINTADAS DE SARHUA**

Los ejemplares más antiguos de vigas pintadas de Sarhua que se conocen hasta el momento datan de fines del siglo XIX. Realizadas bajo el mismo formato hasta la década de los años setenta (figura 40), se trata de troncos cortados verticalmente por la mitad en cuya zona uniforme se encuentran una serie de representaciones pintadas, realizadas de manera anónima y por encargo de los padrinos de un matrimonio cuando una pareja de la comunidad terminaba de construir su nueva casa. Las pinturas muestran, dispuestas en recuadros a lo largo de la viga, las representaciones y los nombres escritos de los miembros de la familia y amigos de ambos esposos que habían colaborado significativamente en la construcción de la casa. En los extremos de la tabla se representan elementos religiosos de carácter sincrético: en la zona superior, las deidades andinas del sol y la luna; en la zona inferior, por lo general la Virgen de la Asunción, patrona de Sarhua, o un santo católico. La composición se completa con un texto, en la zona más baja de la tabla, que indica los nombres de los padrinos que ofrendaron la pieza, de los esposos que la recibieron y la fecha del evento.



Figura 40. Anónimo, viga de techo tradicional ofrendada por Marceleno H. P. a Eloy Alarcón y Odelia Baldión (detalles), 1975, tierras de color sobre tronco de madera recubierta con base de yeso y cola, ca. 290 x 30 cm, Colección Vivian y Jaime Liébana, Lima.

Es importante destacar que, a pesar de la sencillez con la que están elaborados los personajes, las personas representadas en las vigas son miembros reconocibles de la comunidad sarhuina. Los elementos usados para su identificación no son los rasgos fisionómicos ni las características físicas, sino la vestimenta, las actividades a las que se dedican (trabajados con mayor detalle que la anatomía de los personajes) y, sobre todo, el nombre escrito.

La ubicación en el espacio pictórico de cada grupo de personajes depende en gran medida del grado de colaboración —económica, material o laboral— que cada familiar o amigo tuvo en la construcción de la casa. La ausencia de un miembro del entorno cercano, por otra parte, señala a quien no colaboró o a quien tiene alguna desavenencia con los dueños de la casa, lo que dará lugar a que, posteriormente, con la ayuda de la comunidad, se busque solucionar los conflictos y restablecer los lazos perdidos<sup>1</sup>. Asimismo, solo las actividades que son consideradas adecuadas por la comunidad sarhuina son representadas como distintivas de cada personaje. Se trata, por lo tanto, de una plástica normativa, relacionada a la transmisión de un orden social, aspecto reforzado también por el texto de la zona inferior de la viga, donde queda instituido el nuevo lazo creado entre los padrinos y la pareja de esposos. Imagen y texto se constituyen no solo en representación de, sino en un ritual integrado a sistemas estructurales de intercambio, reciprocidad y cohesión social.

La pregunta, sin embargo, es: ¿por qué un pueblo mayoritariamente quechuhablante y por lo tanto ágrafo, por lo menos hasta finales del siglo XX, incluye en uno de sus elementos simbólicos más importantes una serie de datos escritos en castellano? Más aún si estos datos son parte indispensable para la comprensión cabal del significado de la representación y función de la viga. Y de ella surge otra pregunta: ¿de dónde surgen estas vigas pintadas, su composición y tipo de representación?

Las primeras investigaciones en torno a las tablas de Sarhua<sup>2</sup> suelen ubicar el origen de esta forma de manifestación pictórica en tiempos

---

<sup>1</sup> Conversación personal con Primitivo Evanán Poma (octubre de 2011).

<sup>2</sup> Las notas pioneras fueron escritas entre 1975 y 1978 por el historiador Pablo Macera con motivo de las primeras exposiciones de las tablas de Sarhua en Lima; al respecto, ver Macera (1975). A ellas siguieron los estudios de la antropóloga Josefa Nolte (1991) y los del historiador Luis Millones, quien desde fines de la década de 1980 ha venido publicando, generalmente en conjunto con otros investigadores, una serie de libros y artículos sobre diversos aspectos de las tablas de Sarhua (Millones & Pratt, 1989;

prehispánicos, señalan su continuidad en el Virreinato a través de los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala, y en la República en la forma de las vigas pintadas. Tanto Luis Millones y Mary Pratt como Josefa Nolte se basan en los textos de cronistas del siglo XVI como Polo de Ondegardo, Pedro Sarmiento de Gamboa y Cristóbal de Molina para explicar la existencia de tablas o paneles pintados con representaciones figurativas en tiempos incaicos. Millones y Pratt indican que los cronistas citados «recuerdan que en los templos pintados de Poquencancha y Coricancha se encontraron paneles pintados ilustrando escenas con sugerencias morales dirigidas a los seguidores del Inca. Los relatos de los cronistas sugieren un conjunto de escenas normativas que registraban los orígenes de la sociedad y describían la conducta humana» (Millones & Pratt, 1989, p. 30).

Nolte, por su parte, se refiere a estos paneles como *quellcas* pintadas<sup>3</sup> y señala: «Quelca designa el trazo o dibujo hecho sobre cualquier superficie, así como a las pinturas hechas sobre tablas para registrar los acontecimientos más importantes que sucedían durante el mandato de un inka. Los *quellcacamayoc* eran los historiadores del Tawantinsuyo. Ellos, que registraban gráficamente la historia en cada tabla, podían relatar de memoria y con meticulosidad los hechos registrados en ellas» (Nolte, 1991, p. 28).

Más adelante apunta: «De los comentarios de Sarmiento y Molina se desprende que las pinturas eran figurativas, un arte realista basado en escenas representadas en secuencia y enlazadas por la trama del asunto tratado» (Nolte, 1991, p. 31). Asimismo, argumenta que las pinturas

---

Millones & Lemlij, 2004). También son importantes, en la década de 1990, el texto que la antropóloga María Elena del Solar realizó para el catálogo de la exposición Memoria de Sarhua (Del Solar, 1996) y los trabajos que realizaron en conjunto Pablo Macera, la historiadora Rosaura Andazábal y el pintor sarhuino Carmelón Berrocal (Berrocal, Macera & Andazábal, s.f.). La investigación más reciente es la de la antropóloga Olga González Castañeda (2011).

<sup>3</sup> Toda la información que se tiene de los paneles pintados incaicos proviene de las crónicas citadas, pues no existe hasta el momento ninguna evidencia arqueológica.

de los linajes de los incas fueron realizadas por los *quellcacamayoc* «siguiendo las prescripciones y patrones sobre el uso de espacios y del color del Arte Inka» (p. 31). Es en este mismo sentido que Guamán Poma de Ayala habría realizado las ilustraciones de *La Nueva Crónica y buen gobierno* (1615) durante el Virreinato, como un recurso «que estaba predeterminado por la función de registro que tuvo la tradición de la *quellca* inca» (p. 22). La palabra escrita habría reemplazado la narración oral prehispánica. Las láminas de *La nueva crónica*, por lo tanto, «conjugan la vieja tradición inka con el alfabeto introducido por los invasores» y su autor sería «el heredero de la tradición de las *quellcas*» (p. 22). Finalmente, Nolte concluye que las tablas de Sarhua, por «la concepción del espacio y la armonía de formas y proporciones son las que permiten establecer asociaciones con los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala» (p. 22).

La propuesta de Millones, Pratt, Nolte y otros investigadores que siguieron en esta línea, parte en gran medida de interpretaciones que actualmente vienen siendo revisadas y que consideraban que la figuración había formado parte de los modos de representación incaicos<sup>4</sup>. Thomas Cummins, sin embargo, en su libro *Brindis con el Inca*, deja en claro que en la época incaica no hubo figuración: «[...] las imágenes no mostraban su significado a través de figuras naturalistas, [...] tenían una relación pictórica creada por un arreglo narrativo compositivo» (Cummins, 2004, p. 192). Las tablas pintadas o *quellcas*, por lo tanto, eran un sistema mnemotécnico o pictográfico usado por los incas para transmitir información y eran descifradas, así como los quipus, solo por entendidos<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Uno de los casos más conocidos es el de los queros coloniales con imágenes figurativas que hacen alusión al pasado incaico. Durante mucho tiempo fueron considerados como incas y sirvieron, por lo tanto, para afirmar la presencia de figuración en las artes incas.

<sup>5</sup> Es revelador, en este sentido, el ejemplo que Cummins proporciona sobre los tabletes pintados incaicos: «En 1582, el mestizo Antonio Díaz de Porras declaró que había



La relación establecida entre las tablas de Sarhua, el pasado incaico y los dibujos de Guamán Poma, como señalan oportunamente Manuel Burga (2005) y Olga González-Castañeda (2011), resultaría, más que de una demostración histórica, del interés por un discurso construido para dar legitimidad y autenticidad a una tradición pictórica andina. En todo caso, señala Burga, de existir similitudes entre los dibujos de Guamán Poma y las tablas de Sarhua, «[...] más que probar la continuidad de una tradición pictórica andina, demuestran la persistencia de categorías andinas para organizar el espacio, la sociedad y las ideologías en los Andes. Categorías que se reflejan —de manera similar— en los dibujos de Guamán Poma y en las tablas de Sarhua. La persistencia de lo andino genera estas similitudes y no estas similitudes pueden tomarse como pruebas de una tradición pictórica que ha persistido en los Andes sin grandes alteraciones» (Burga, 2005, p. 226).

El origen del conjunto de las artes populares tradicionales peruanas ha sido ampliamente documentado y explicado por los historiadores Pablo Macera y Francisco Stastny. Sus textos pueden proporcionar el marco teórico adecuado para intentar una nueva definición de la trayectoria histórica de las tablas de Sarhua (Macera, 1979; Stastny, 1981).

Stastny explica que la conformación característica de la mayor parte de las piezas del arte popular tradicional en el Perú tuvo lugar durante el siglo XIX, a partir de la transformación de las artes virreinales provincianas como consecuencia de la emergencia de la burguesía de las ciudades del interior del país y del campesinado. Si bien diferenciados en la escala social, ambos grupos conformaron conjuntos homogéneos, distanciados de la esfera de la cultura dominante, y lograron el suficiente poder económico e independencia ideológica como para desarrollar un estilo de vida propio y patrocinar a artistas que materializaran su visión del mundo.

---

doce jueces que no podían arbitrar, sino en cuanto a juzgar, juzgaban según por las leyes que ellos tenían, las cuales entendían por unas señales que tenían quipos que son nudos de diferentes colores, y por otras señales que tenían en una tabla de diferentes colores por donde entendían la pena que cada delincuente tenía» (Cummins, 2004, pp. 192-193).

Las artes campesinas, sin embargo, a diferencia del arte burgués provinciano, que fue reemplazado por objetos importados de menor valor, pudieron mantenerse más tiempo (hasta entrado el siglo XX) debido a su bajo costo y a su importante contenido simbólico, insustituible por ningún otro objeto foráneo (Statsny, 1981, p. 24).

Otro aspecto que Statsny aclara es el relacionado a la presencia de aspectos prehispánicos y virreinales en el arte popular tradicional. Basándose en la teoría de la disyunción (p. 55), Statsny señala que se puede distinguir cómo, si bien en la mayoría de las piezas son las formas virreinales las que están en la superficie, las que proveen el lenguaje formal y el mensaje explícito, los contenidos provenientes de la tradición andina prehispánica, prohibidos durante el Virreinato, se encuentran ocultos bajo estas «y es necesario un esfuerzo especial para revelarlos» (p. 55). Se trata, por lo tanto, de un complejo proceso por el cual «[...] la forma occidental no es sólo una cobertura exterior. Es, en realidad un componente intrínseco de la ideología sincrética de la población campesina. [...] De manera, pues, que la herencia virreinal del arte popular es tan importante como la prehispánica. Es uno de los dos afluentes que lo componen y es aquél que proporciona el discurso formal, el lenguaje artístico y expresivo, en el cual todos los contenidos son transmitidos y objetivados [...]» (Statsny, 1981, p. 55). Pablo Macera, por su parte, afirma que durante la época virreinal existió siempre una variante popular del arte culto<sup>6</sup>. Pero es con la Independencia, cuando la ciudad criolla republicana «por su propia conveniencia reforzó el aislamiento campesino», que se «favoreció sin querer el fortalecimiento de una subcultura en el campo andina»,

---

<sup>6</sup> Macera señala que «lo popular fue más bien un arte reactivo y paralelo y “contemporáneo” a los estilos oficializados. Cada vez que un estilo quedaba oficialmente consagrado aparecía un estilo popular como una forma de decir NO y aparentar un SI. En una sociedad sin memoria alfabeta e institucionalmente organizada, los pintores no podían darse el peligroso lujo psicológico de organizar una memoria visual completa [...]. El arte popular “barroco” dialogaba con el otro barroco sin eliminarlo» (Macera, 1979, p. XXXV).

permitiendo que «los hombres del campo pudieran elaborar un universo estético a su medida» (Macera, 1979, p. XXXVII).

Macera, asimismo, estudia en detalle el caso de los denominados «primitivos», pinturas populares sobre yeso realizadas en Cusco en el siglo XIX. El historiador hace notar que lucen «materialmente como trozos de pared, como paredes recortadas», lo que no se debería a una simple preferencia estética, sino a complejos procesos de cambios (políticos, económicos y sociales) que habrían empujado a los artistas en esa dirección. Ante la imposibilidad de seguir pintando murales en las ciudades (el empobrecimiento del Perú después de las guerras de Independencia tuvo como consecuencia la gran disminución de encargos de obras de arte), «[...] El muralista debía olvidarse de la ciudad y acudir al campo pero con un nuevo registro. Era necesario buscar un nuevo producto estético que satisficiera al mismo tiempo todas las posibilidades y necesidades del mundo rural: algo más barato que el lienzo, algo que fuera un compromiso entre el mural y el lienzo. De todas estas posiciones, exigencias y esperanzas nacieron estos murales portátiles a escala doméstica.» (Macera, 1979, pp. XXXIX-XL).

Siguiendo los estudios de Stastny y Macera, es posible plantear que las vigas pintadas de Sarhua fueron a fines del Virreinato una versión popular de un arte mural oficial y que luego, como en el caso de los primitivos cusqueños, estos «pedazos de techo» pasaron al ámbito doméstico rural. Ahí, si bien mantuvieron las características formales del arte occidental (composición, decoración), los temas y motivos fueron cambiando y adaptándose a los pedidos y necesidades de la clientela rural<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Algunos investigadores han planteado el origen virreinal de las tablas de Sarhua debido a su similitud con las vigas pintadas de los techos de las iglesias andinas de este periodo, así como con las pinturas de la misma iglesia de Sarhua. Sin embargo, esta semejanza solo ha sido señalada y no ha sido analizada con mayor detalle. Luis Millones indica: «Las “tablas” tradicionales más antiguas tienen fechados del siglo XIX y resulta claro que se hicieron con las técnicas y no pocos motivos de la iglesia de Sarhua, que está colmada de decoraciones barrocas» (2011).

Como secuela de un arte oficial, no sería extraña la presencia de los textos en castellano. Si los pintores de estas vigas inicialmente fueron muralistas ciudadanos, ellos habrían incluido a pedido de sus nuevos clientes rurales los nombres de las personas representadas en las tablas, así como el texto (cuyo modelo fue evidentemente tomado de los documentos oficiales virreinales) en el que se indica quiénes son los donantes y la fecha en que se hace entrega de la tabla. Posteriormente, cuando la pintura de las vigas pasó a ser un arte campesino, realizado por los mismos sarhuinos, los textos, poco complicados y siempre con la misma estructura, pudieron ser reproducidos, aunque con las consecuentes fallas ortográficas y de concordancia<sup>8</sup>.

Aquí es importante la definición que Peter Hulme hace del discurso colonial. Según Hulme, se trata de «[...] un conjunto de prácticas lingüísticas [...] unificadas por su despliegue común en la organización de asuntos coloniales, un conjunto que podía incluir el más formulístico [sic] y burocrático de los documentos oficiales [...] con la más humilde y no-funcional de las novelas románticas [...]» (Adorno, 1988a, p. 18).

Pero, además, Hulme señala que el discurso colonial, en su estudio, «no puede permanecer como un conjunto de rasgos meramente lingüísticos y retóricos, sino que debe relacionarse a su función dentro de un conjunto más amplio de prácticas socio-económicas y políticas» (p. 18).

---

<sup>8</sup> Algunos ejemplos de textos presentes en la zona inferior de las vigas: «EN EL PUEBLO DE SAR / HUA A 22 DE OCTUBRE DE / 1943 SE PRESENTO UNA / TABLA PINTADA MI COM / PADRE DON SANTOS YUCRA / Y MI COMADRE EVENIA POMA / SONCCO PARA MI EVACIO E / VANAN Y MI ESPOSO DOÑA / JUANA QUSIPE, SINA MAS / EVACIO EVANAN [firma]». (Col. Primitivo Evanán). «ME PRINSINTO ESTA / TABLA PARA SU / RECUERO MI COM / PADRE COMADRE DON ELIAS BA / LDIÓN DOÑA ROSA / POMACANCHARI / HACE MI PRISIN / TO CON MI / VOLUNTAD / HASTA PARA SIEMPRE / SARHUA 5 DE SIETEMBRE DE 1,966» (Col. Jaime Liébana). «YO PRECENTO ESTA TABLA A MI / COMPADRE DE FELICIANO CHACON / I SU SEÑORA DOÑA VICTORIANA BALDION / CON LA BOLUNTAD DE SU COMPADRE ANTONIO / CHUCHÓN I SU SEÑORA CRISTIANA YANOME / SARHUA 10 SETIEMBRE DE 1,967» (Col. Jaime Liébana).

Por ello, consideramos que la permanencia de esta fórmula textual en las tablas de Sarhua no debe considerarse solo como una repetición, sino que demandaría un estudio más detallado que precise la manera en que esta se adaptaba a dinámicas y reglas sociales determinadas dentro de la comunidad sarhuina.

## **LA REINVENCIÓN DE LA PINTURA SARHUINA EN LIMA**

En 1974, momento en el que el uso simbólico de las vigas pintadas caía en el olvido en Sarhua, Primitivo Evanán Poma y Víctor Sebastián Yucra Felices, dos migrantes de esta comunidad, realizaron por primera vez en Lima una viga pintada al estilo tradicional para acompañar la fiesta que aquí se celebraba por el aniversario de Sarhua<sup>9</sup>. A la festividad asistieron dos reconocidos antropólogos ayacuchanos —Salvador Palomino Flores y Víctor Cárdenas Navarro—, quienes, interesados por esta manifestación plástica, motivaron a Evanán y a Yucra a continuar la producción de las pinturas. Asimismo, contactaron a los artistas con el coleccionista de arte popular y dueño de la galería Huamanqaqa, Raúl Apesteгуа. El 6 de agosto de 1975 se inauguró la primera exposición de las que desde ese momento empezaron a denominarse tablas pintadas de Sarhua.

Además de dos vigas al viejo estilo —y otros objetos tradicionales de Sarhua como bastones y ponchos—, la exposición incluyó nueve pinturas completamente diferentes a las tradicionales, tanto por su formato como por su temática: sobre planchas de madera rectangular los artistas sarhuinos representaron diversas escenas que evocaban

---

<sup>9</sup> Las fiestas tradicionales de Sarhua son hasta la actualidad organizadas por las asociaciones de sarhuinos en Lima. En sus inicios tenían un carácter más deportivo. Recién en 1972 se fundó la Asociación Representativa de los Hijos de Sarhua, cuya primera presidencia estuvo a cargo de Primitivo Evanán Poma, y que buscó incorporar mayor cantidad de elementos culturales en sus actividades, contexto en el que se presentó la tabla indicada.

idílicamente la vida y costumbres rurales de Sarhua. Estas provocaron un gran interés en el público urbano, que se vio atraído por una iconografía campesina —era una época dominada por el discurso agrarista del gobierno del general Juan Velasco Alvarado— y por un formato similar al de los cuadros de tradición occidental, más adecuados a los interiores citadinos, innovaciones que tuvieron su correlato en la adopción de nuevos materiales: maderas contrachapadas como el *triplay* o posteriormente el MDF, y pinturas acrílicas (figura 41).

En 1976 Yucra y Evanán, junto con otros migrantes sarhuinos, formaron el taller Q'ori Taqe (Almacén de Oro), que luego devendría en la Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS), cuya actividad artística y generadora de ingresos se mantiene hasta la actualidad.



Figura 41. Primitivo Evanán Poma, *Wasi simentay*, 1990, pintura acrílica sobre Tabla, 40 x 60 cm, Colección del artista.

Respecto a las vigas tradicionales, las nuevas tablas de Sarhua conservan algunas características. Olga González señala que «las flores y figuras geométricas que dividían los campos se transforman en marcos decorativos, el estilo naif también se mantiene, con personajes cándidos de formas planas y colores planos, delineados con negro sobre una superficie blanca» (González, 2011, p. 118). A ello se puede agregar la persistencia de la minuciosidad con que se trazan las vestimentas y otros detalles, de una técnica que privilegia el dibujo para definir los motivos representados, del gusto por el color, de la definición de los personajes por sus atributos y no por sus características físicas, y de la indisoluble presencia de imagen y texto.

Pero también se producen grandes cambios, no solo de materiales, formato y temas, sino en los modos de representación, que varían notablemente. Para proyectar escenas de carácter narrativo los pintores sarhuinos necesitaron nuevos recursos pictóricos. Es bastante probable que estos fueran tomados del nuevo entorno en el que se encontraban y que privilegiaran aquella visualidad con la que compartieran algún tipo de afinidad.

El periodo en el que se empezaron a realizar las nuevas tablas de Sarhua está fuertemente marcado por la política de corte socialista-populista del gobierno militar del general Velasco Alvarado (1968-1975). La educación escolar, como ámbito desde el que se podía difundir contenidos que resaltarán aspectos de la cultura local en detrimento de ideologías foráneas, fue una de las preocupaciones centrales de este gobierno y para ello se produjeron nuevos materiales educativos. En ellos, como en gran parte de las publicaciones de difusión estatal, hubo un cuidadoso trabajo de diseño gráfico. El predominio del trazo lineal y los contenidos alusivos a una idealizada vida en el campo son elementos que muchos de los libros educativos compartían con las imágenes de las tablas de Sarhua, lo que habría generado una atracción de parte de los pintores sarhuinos por este tipo de representaciones.

Una vez identificados con esta forma de representación<sup>10</sup>, habrían adquirido otras características de ella, como el uso de una marcada pero básica perspectiva o el estilo naif de representación de los personajes y otros elementos<sup>11</sup>. Incluso los textos a manera de resumen y su ubicación en recuadros en la esquina de las tablas podrían haber recibido alguna influencia de la relación imagen-texto que estos libros presentaban.

Comenta Primitivo Evanán Poma<sup>12</sup> que las primeras pinturas que realizaron solo llevaban el título de la escena representada, a la manera de las vigas tradicionales en las que solo se indicaba el nombre de la persona dibujada. Sin embargo, estos títulos, casi siempre en quechua, no sugerían nada a su nuevo público, por lo que empezaron a incorporar recuadros con textos explicativos en castellano. Objeto, imagen y texto cambian su función: de cohesionadores sociales a transmisores de contenidos.

Los textos, a diferencia de sus predecesores en las vigas pintadas, no mantienen un mismo formato, sino que cada uno constituye una explicación adecuada a lo que se representa en cada imagen<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> También es importante señalar el aprecio que los primeros pintores sarhuinos tenían por el gobierno de Velasco y sus políticas en favor del campesino, pues, como señala Primitivo Evanán, gracias a él muchos provincianos pudieron desarrollar y valorar sus formas culturales en Lima (comunicación personal, julio de 2012). Asimismo, en el 2012 Evanán realizó la tabla titulada *Incarey*, en la que representa a una comparsa de danzantes sarhuinos pasando delante del palco presidencial, reivindicando las acciones del general Velasco a su favor.

<sup>11</sup> Son notorias las similitudes formales con las ilustraciones de Rosario Núñez para los libros de textos escolares de lectura como *Amigo o Paseo*, impuestos por el gobierno militar como una forma de difundir contenidos propios en detrimento de libros como *Coquito*. Es especialmente significativo el caso de *Amigo. Libro de lectura. Primer grado de educación básica regular*, editado por Ministerio de Educación del Perú en Lima en 1975, año en el que se realizaron las primeras tablas de Sarhua en Lima bajo los nuevos cánones urbanos.

<sup>12</sup> Conversación personal, octubre de 2011.

<sup>13</sup> Hay que indicar que los artistas sarhuinos crean determinadas iconografías con sus respectivas leyendas, las cuales conforman un gran corpus al que recurren constantemente, repitiendo con algunas variaciones los mismos temas. Cada iconografía tiene su leyenda correspondiente, la cual es reproducida también con algunas variantes. La ADAPS lleva creados hasta el momento un aproximado de doscientos temas distintos.



Asimismo, el uso del idioma castellano ya no es producto de un proceso para mantener un esquema tradicional, ahora tiene la función de comunicar un contenido a personas que hablan este idioma. Y, más aún, su uso registra la propia experiencia de sus productores: como parte de su adaptación a la ciudad de Lima, los sarhuinos migrantes se vieron obligados a aprender sin ninguna ayuda y con grandes dificultades el idioma castellano. El resultado fue una mezcla de castellano y quechua, definida como *quechuañol*. La configuración de los textos en las tablas de Sarhua, como hace notar Macera, tuvo la compleja tarea de situarse no solo entre el quechua y el castellano, sino entre la oralidad y la escritura (Berrocal & otros, 1992, p. 12). Es evidente una escritura traspasada por la oralidad —sobre todo en un casi inexistente manejo de la puntuación y en ciertas rupturas de continuidad narrativa— y una subordinación del quechua al castellano<sup>14</sup>, lo que se manifiesta principalmente en la permanencia de algunas palabras en quechua y la interpretación de algunas vocales del castellano de acuerdo al sistema fonológico del quechua<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Es interesante la explicación de este proceso que hace Macera a través de la heteroglosia, «[...] típica de escenarios donde concurren múltiples lenguas con relaciones variadas entre sí no exclusivamente bilaterales». Como todas las lenguas orales en el Perú, señala Macera, la relación que el quechua establece con el castellano es de subordinación, hecho que deriva «[...] de una ventaja tecnológica diferencial al momento del encuentro-conflicto, puesto que una de aquellas lenguas (castellana) era ya previamente escrituraria y alfabetizada. De tal modo que, desde entonces, cuando las lenguas subordinadas del Perú han asumido la escritura de algún modo se han occidentalizado a través de esa configuración» (Berrocal, Macera & Andazábal, 1999, p. 14).

<sup>15</sup> Algunos ejemplos de textos tomados de tablas de Sarhua realizadas por Víctor Yucra, la ADAPS, Carmelón y Pompeyo Berrocal: «SERENA / EN LAS GRANDES CATARATAS DONDE RENACEN RIOS A- / GUAS CRISTALES ESPUMOSOS AL PIE DE LOS INMENSOS CE- / RROS EXISTEN SERENAS MUJERES ANGELICALES DE MEDIO / CUERPO DE PEZ AFINAN A LOS INSTRUMENTOS MUSICALES AR- / PA VIOLIN GUITARRA MANDOLINA — LOS NOVICIOS RECURRERA / A LA MEDIA NOCHE PARA INSUPERARSE NUEVAS MUSICAS DEL A- / ÑO — LOS INSTRUMENTISTAS PODRA COMPETIR EN LAS FIES- / TAS Y GANAR CON SUMA FACILIDAD

Son interesantes los propósitos que impulsaron también a Primitivo Evanán y a la ADAPS en la realización de las escenas costumbristas de las tablas pintadas. A través de imagen y texto no solo buscaron mostrar al público urbano el modo de vida tradicional de Sarhua, sino que fueron expresando, aunque de forma más bien implícita, importantes preocupaciones sociales y políticas. Desde sus primeras pinturas en formato rectangular tuvieron la preocupación de dar a conocer en Lima la existencia de un poblado llamado Sarhua, del cual los limeños sabían muy poco o nada y menos aún de los serios problemas que allí se afrontaban.

---

A SUS RIVALES MAS DEFICI- / LES CON AYUDA MAGICA DE LOS URQOS APUSUYOS». Víctor S. Yucra F., 1976 (colección Josefa Nolte). «AYÑE / LOS TRABAJOS FUERTES QUE REQUIEREN FUERZAS Y / BRASEROS COMO LAS CONSTRUCCIONES DE ANDENES / FORTALEZAS CASAS CERCOS TRABAJOS DE EXTENSIONES / REALIZAN EN SISTEMA DE AYÑE HOY POR MI Y MAÑANA POR / TI — TRABAJO POR EL TRABAJO REYNA EL ENTUSIASMO VIVO / LA UNION HACE LA FUERZA — EN LA COCINA TAMBIEN HAY ESPOSAS PREPARANDO COMIDAS EN MINKA Y AYÑE». ADAPS, 1984 (colección CEPES). «CARGO AVIAY / AL FINALIZAR CARGO DESIGNADO POR SU COMUNI- / DAD EL CAGOYOKS DESPEDIRA A SUS FIELES COLA- / BORADORES DISPENSEROS DE CHICHA AMA DE / LLAVES COMPADRES MUSICOS EN MERITO DE AGRA- / DECIMIENTO DE HABER SIRVIDO DESINTERESADA / MENTE DURANTE LA FIESTA — LLEVAN CARGADOS SUS / FIAMBRES FRUTAS HUMITAS OCAS PAPAS TUNA PA- / NES CANTAN BAILAN AL SON DE ARPA BEBEN CHICHA» ADAPS, 1985 (colección CEPES). «VIZCACHA (WISKAKITU) / LA VIZCACHA ES ANIMAL DE LOS APUS, SIRVIN PARA MONTAR ES MULA DE LO APUS O CERROS. CUENTAN QUE EL APU MARIANO BORAQ (SUSIA MILLQA) VAN CON SUS MULAS DE VIZCACHAS A COMO ÑAWI PARA TRAIR LOS HUEVOS DE LOS CÓNDORES». Carmelón Berrocal, década de 1990 (Berrocal, Macera & Andazábal, 1999, p. 48). «ALMAYKANCHA / ALMAYKANCHA ES UNA PLANTA DEL CAMPO DE POCAS HOJAS Y TIENEN ESPENAS GRANDES Y DE PALOS DE ALMAYKANCHA SI HACEN LEÑA PARA COCINAR Y LOS FRUTOS ES DE COLOR MORADO CUANDO ESTA MADORO Y LOS NIÑOS RECOLECCIONAN EL FRUTO DE ALMAYKANCHA PARA COMER, ES CUYA RUTO ES DULCE AGRADABLE». Carmelón Berrocal, década de 1990 (Ibidem, p. 73). «TABLA PINTADA DE SARHUA OVEJERO MAQTA Y SERENA ESTE ES UN CUENTO DEL / PUEBLO DICE LA SERENA CONVIERTE UNA MOGER EN LA LUNA LLENA». Pompeyo Berrocal, 2013.

Ante la falta de atención a los reclamos por contar con una carretera de acceso, con un hospital, con buenos maestros, entre otras necesidades básicas, los pintores sarhuinos consideraron que hacer visible a Sarhua sería una manera de lograr sus objetivos<sup>16</sup>. Este propósito explicaría también el uso de los nuevos recursos figurativos tomados del entorno urbano y de un castellano bastante normalizado. Desde el punto de vista hegemónico, el saber científico, objetivo y razonado, se considera como el único válido para expresar un punto de vista sustentado. Para ser tomados en serio, por lo tanto, debieron de usar elementos de este sistema<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> En la entrevista que ofrecieron Primitivo Evanán y Víctor Yucra a Nilo Espinoza con motivo de su primera exposición en Lima (1975), Primitivo declaraba: «Hemos hecho estas tablas para hacer conocer a Sarhua. A ese pueblo olvidado, a ese pueblo que todavía no llega la carretera. A ese pueblo que queremos con toda nuestra alma, que no tiene hospital y que no van buenos maestros. En ese pueblo, hace mucho tiempo murieron 300 niños por falta de medicamentos, murieron por una epidemia. Esto no se debe repetir. Hemos hecho estas tablas para mostrar el arte de Sarhua» (Espinoza Haro, 1975, p. 11). Y más adelante agrega: «Esto es solo el comienzo. El maestro Víctor piensa hacer otras tablas en las que vamos a contar la historia de Sarhua y los cuentos que circulan en el pueblo [...]. Repito no lo vamos a presentar sólo para hacer negocio o algo parecido, sino para que la gente de Lima y de otras partes sepa cómo se lucha por la vida en Sarhua» (p. 11).

Posteriormente, en 1980, en la entrevista que José Sabogal Wiesse realizó a Primitivo Evanán, este explica que en el año 1972 hubo una gran mortandad de niños en la comunidad de Sarhua. Ante este hecho, él y otros sarhuinos migrantes en la ciudad de Lima «recurrimos el año '72 al Ministerio de Salud Pública, pidiendo ayuda médica. De buena gana nos aceptó, pero los funcionarios que fueron al sitio informaron mal, al revés, diciendo que la queja era mentira. A pesar de que ha habido muertos, como 60, 80 niños. Eso está registrado. No obstante estos burócratas recalitrantes con esto nos ha resontrado. Que “¿cómo hacemos gastar al Estado con mentiras? No debemos hacer (lo) más”. Nos ha humillado. Y así la mayor parte de los pedidos: de la posta sanitaria, de la carretera, siempre hemos sido negados. Pensamos ya que no nos hacen caso ¿de qué manera podemos hacernos oír las necesidades que tenía el pueblo? Como respuesta ¡Escogimos el arte!» (Evanán & Sabogal, 1982, p. 5).

<sup>17</sup> Adorno se refiere de manera similar a los escritores autóctonos americanos de 1580-1640: «Al lanzarse al foro público, este sujeto colonial no podía escribir en la lengua autóctona, es decir, la lengua doméstica (de la madre), sino en la lengua pública

Otro sentido que le dieron a las representaciones fue el de revalorar y preservar su cultura tradicional, que consideraron en peligro por la influencia de la modernidad, del capitalismo y de la cultura occidental<sup>18</sup>. Esta preocupación empieza a ser evidente a partir de la década de los años ochenta en algunos de los testimonios de Primitivo Evanán Poma, pero también debido a la aparición de nuevos temas que comentan de manera crítica la migración de los campesinos sarhuinos a las ciudades y la incursión de foráneos en la comunidad. En estas pinturas aparecen elementos alusivos a la condición foránea de los personajes que visten trajes y accesorios occidentales, portan objetos novedosos o equipos electrónicos (aparatos de sonido, cámaras fotográficas).

---

europea del “padre” (el español). Se esforzaba en representar la experiencia nativa no como ritos, costumbres, “folklore”, sino como cronologías, dinastías, en una palabra, historia. Podríamos decir que, para el focalizador que simpatizaba con el proyecto colonial europeo, el discurso colonial conquistador sería “científico” u objetivo, razonado, del dominio del intelecto, en una palabra, masculino. En contraste y desde esa misma perspectiva, el discurso nativo se vería como subjetivo, como el producto del dominio del apetito y de la sensibilidad, lo femenino [...]. En sus obras, podemos ver como el sujeto colonial que ensalzaba lo americano logró “desfemenizar” [sic] la cultura nativa a través de dos estrategias: la racionalización y la erradicación de la “magia” y la “brujería”, y la restauración de la historia, destacando la sociedad autóctona como agente activo (no como víctima) de su propio destino» (Adorno, 1988b, p. 64).

<sup>18</sup> En 1980, Primitivo Evanán expresaba: «En las tablas representamos la vivencia misma de la comunidad, sus leyendas, sus mitos, sus necesidades más que nada [...]. Esto se debe también a mi recorrido a los vecinos pueblos de Sarhua. Hay otros pueblos en la misma situación de Sarhua, olvidados. La gente, quizás están más dedicados a integrarse a la vida de la costa, alinealismo de la vida extranjera, tratando de imitar todos los vicios que tiene el hombre de la costa. A mi manera de ver en vez de hacer esto deberían aprovechar sus recursos organizándose quizás el mismo sistema de organizaciones antiguas. Considero que son muy importantes y positivas sus organizaciones tradicionales» (Evanán & Sabogal, 1982, p. 5). Olga González también constata esta motivación en las entrevistas que ella realiza para su libro e indica: «Sus bucólicas y de alguna manera estáticas imágenes hablan de su nostalgia por la vida en Sarhua y el miedo de la discontinuidad cultural, que es precisamente la que inspira a los artistas a pintar. El suyo, ellos dicen, es un proyecto de revalorización y preservación de la cultura andina, de la que culpan por su destrucción a la influencia de la modernidad y la penetración del capitalismo y del mundo occidental» (González Castañeda, 2011, p. 118).

La crítica, sin embargo, se hace explícita en los títulos y textos de las obras<sup>19</sup>.

A partir de estas nuevas composiciones, donde las preocupaciones sociales se vuelven evidentes en imágenes y palabras, en diversas oportunidades las tablas de Sarhua se convertirán para los sarhuinos, sobre todo en manos de la ADAPS, en importantes documentos de registro y espacios para la protesta sobre los terribles conflictos y problemas sociales que debieron afrontar en las últimas décadas del siglo XX.

Así, mientras siguieron realizando las idílicas imágenes de la vida comunal de Sarhua, principalmente para la venta «artesanal», en la década de los años ochenta empezaron a aparecer las pinturas de crítica social antes señaladas; y desde 1986<sup>20</sup>, representaciones de los cruentos hechos que la comunidad vivió como consecuencia del conflicto armado interno que asoló al Perú desde el año 1980 y que tuvo en Ayacucho su epicentro. En Sarhua, así como en otras comunidades ayacuchanas, este conflicto se vinculó con antiguas disputas personales de tierras y dominios, desencadenando una violencia nunca antes vivida.

---

<sup>19</sup> Ejemplos de algunos textos de estas tablas son: «Q'ALA VANIDOSO / JOVENES MIGRANTES A CIUDADES VUELVEN / A SU COMUNIDAD DESPUES DE UN TIEMPO CON COSTUMBRES Y VESTIDOS MUY RAROS AD- / MIRAN SU TRISTE CONDUCTA VANIDOSO SABELU / TODO AGENO ATIENDEN COMO A UN EXTRAÑO». ADAPS, 1985 (colección CEPES). «CONFESIÓN / INSTRUMENTADO CURA EXPLOTADOR / DOCTRINA Y SE ENTERA DE LA VIDA / INTIMA DE LAS HINOCENTES CAMPESINAS». ADAPS, 1986 (colección CEPES). «UMA MUYOY / LA COMUNIDAD ES NETAMENTE DE HABLA QUECHUA CON I- / DEOLOGÍA PROPIA — CUANDO LLEGAN LOS DISTINTOS POLÍTICOS / CON DIVERSAS PROMESAS — LOS AYLLUS SAUJA Y QULLANA NO / ENTIENDEN NI CREEN CONSIDERANDO ENFERMOS DE CABEZA / QUE ANDAN PUEBLO EN PUEBLO TRATANDO CON DESPRE- / CIO A LOS LUGAREÑOS — LOS COMUNEROS CONSIDERAN TODO / LO AGENO ES DESPERFECTO QUE DESINTEGRA LA UNIDAD / MONOLITICA COMUNAL QUE PERMITIO VIVIR MUCHOS AÑOS». ADAPS, 1986 (colección Arias Vera).

<sup>20</sup> Los ejemplos más antiguos que conocemos hasta el momento, procedentes de tres fuentes distintas, datan de esta fecha.

Tablas con terribles escenas como *Onqoy*, *Sinchis* y *Maldecidos* (figura 42) pertenecen a esta época. El estilo de las pinturas sigue siendo el mismo: las figuras delineadas con tinta negra, luego rellenas con colores planos, elementos que marcan una incipiente perspectiva, detallismo en vestimentas y objetos, una concepción ingenua de los personajes, el recuadro con el título y el texto explicativo. Se pueden identificar tres niveles de lectura de estas representaciones: en una primera visión muy rápida, se reconoce el estilo de las tablas de Sarhua. Con un poco más de detenimiento, se descubren las acciones que realizan los personajes y que muestran todo el horror de lo vivido por los sarhuinos: personas siendo fusiladas, golpeadas, heridas, apresadas, testigos que suplican, lloran, rezan. En un último nivel, que demanda mayor esfuerzo, la brutalidad es reforzada por los textos, en los cuales se narra directamente lo sucedido<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> «ONQOY / PORTANDO METRALLETAS CUCHILLOS PETARDOS EXPLOSIVOS Y BANDERA ROJA / CON VESTIDOS DESTINTOS LLEGARON INTRUSOS ELEMENTOS EXTRAÑOS A LA CO- / MUNIDAD SACANDO CASA EN CASA A LOS COMUNEROS A UN CABILDO OBLIGAN- / DO CON AMENAZAS DE MUERTE SE LES ESCUCHE SUS FALSAS PROMESAS DE JUS- / TICIA SOCIAL — MEJORA DE ESTANDAR DE VIDA — HUMILDES HINOCENTES CAM- / PESINOS NETAMENTE DE HABLA QUECHUA CON IDEOLOGIA PROPIA DE TRA- / DICON NO COMPRENDE DISCURSOS PROMETEDORES DE LOS EXTRA- / ÑOS VAGABUNDOS — CONFUNDIDOS POR EL CAMBIO DE VIDA DEPLO- / RANDO A LOS APUS Y LOS PATRONES DE LA COMUNIDAD PIDIENDO PROTEC- / CION — MUCHO DE ELLOS REFUGIAN A CUEBAS O A LA CIUDAD LIMA». ADAPS, 1986 (colección Marco Curatola). «SINCHIS / 30 SETIEMBRE 81 - 2.P.M. ENTRE GRANIZADAS RAYOS VIENTOS SE- / MI HURACAN DESTRUYERON A LA COMUNIDAD 13 COBARDES SIN- / CHIS ARMADOS DE METRALLETAS BOMBAS LACRIMOGENAS VALIAN- / DOSE SIN CONTROL TURTORO 300 NIÑOS ESCOLARES ENCERRAN- / DO EN SUS AULAS MANUCIO SOLTERAS Y NIÑAS AFANOSA EN SAQUE- / AR EMPRESA COMUNAL TIENDAS CASAS BUSCO PLATA ANTIGUA DETE- / NIAN A PATADAS GOLPES CON METRALLETAS HACIENDO MASCAR PIEDRE- / CITAS RECLUTO ENTRE CHARCOS DE SANGRE SIN COMPASION A HINOCEN- / TES — MALDECIDOS CREO TERROR FIN DEL MUNDO DEJO CIENTOS ENFERMOS». ADAPS, 1986 (colección particular).

Posteriormente, entre 1990 y 1992, por encargo del periodista suizo Peter Gaupp, los miembros de la ADAPS sistematizaron las escenas independientes y crearon una gran serie de veinticuatro cuadros que, de manera secuencial, narra los sucesos que tuvieron lugar en la comunidad sarhuina desde el inicio formal del terrorismo en 1980 hasta 1982, los años más cruciales de la guerra armada interna para Sarhua. El título de la serie es *Piraaq causa* (¿Quién será el culpable?)<sup>22</sup>.

El formato de las tablas es mayor, en muchos casos los bordes presentan elaborados diseños florales y hay un gran acento y esmero en el trabajo de los fondos de las escenas (paisajes y arquitectura anteriormente inexistentes). Los textos mantienen el mismo formato e intensidad. Olga González, quien ha realizado un detallado estudio de esta serie, plantea que el énfasis en los fondos está relacionado con su proyecto original de proteger los valores culturales sarhuinos. De esta manera, los hechos de violencia pasan a un segundo plano, mientras que se resaltan los aspectos de la vida tradicional, resistentes al paso del tiempo, de la modernidad y de la violencia. Esta idea se refuerza con algunos pasajes de los textos que, por ejemplo, se refieren a las montañas como los *apusuyos* o dioses de las montañas, o que describen

---

«MALDECIDO / EN DIFERENTES COMUNIDADES Y CAMINOS A LA CIUDAD LOS / MALDECIDOS MILITARES APREHENDEN A GOLPES Y PATA- / DAS A LOS INOCENTES INDEFENSOS CAMPESINOS EN BUS- / CA A LOS MALHECHORES INTRUSOS MAL DE RABIAS TE- / RRORISTAS — LOS APRESADOS SEDIENTOS Y AMBRIENTOS SEMI- / MUERTOS SON CONDUCIDOS A LA CIUDAD PARA SER JUZGA- / DOS POR ELEMENTOS QUE NO CONOCEN VIDA CAMPESINA». ADAPS, 1986 (archivo Josefa Nolte).

<sup>22</sup> *Piraaq causa* pertenece en la actualidad a la fundación norteamericana Con/Vida. Aunque expuesta una vez en Costa Rica y cinco en los Estados Unidos, la serie nunca llegó a exhibirse en el Perú. Cuando la serie de veinticuatro obras pasó a la custodia de Con/Vida algunas de ellas se encontraban muy dañadas, por lo que la fundación le encargó a la ADAPS volver a pintar estos cuadros. La colección actual, por lo tanto, consta de algunas pinturas realizadas con posterioridad a su llegada a los Estados Unidos (réplicas de las anteriores dañadas), así como de seis pinturas adicionales que Con/Vida encargó para su exhibición ante el público norteamericano para que proporcionaran un contexto más amplio sobre lo ocurrido durante la guerra interna peruana.

a la comunidad como una organización tradicional de orígenes inca (González Castañeda, 2011, p. 119)<sup>23</sup>.

Una segunda gran serie fue realizada en 1994 por la ADAPS y está dedicada a la experiencia traumática de las grandes migraciones de los sarhuinos a Lima a lo largo del siglo XX, con énfasis en la última y más terrible, que tuvo lugar en la década de los años ochenta debido a la violencia política. Se trata de quince pinturas que recrean, con gran detallismo, el desplazamiento y los trastornos de los comuneros de Sarhua forzados a reconstruir sus vidas en la ciudad (figura 43)<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> González señala: «[...] *the artists do not see the Piraq Causa work as deviating from their larger project of saving their cultural values. In spite of highlighting the violence that Sarhuinos experienced, the paintings also convey, both in images and captions, aspects of their traditional way of life. The artists represent most traditions as having resisted the passage of time, the influence of modernity and the violence of war. For instance, Sarhuino men are depicted in their traditional handmade attire even when during the period of violence many were wearing commercially manufactured garments. Houses with roof tiles or ichu (grass from the puna) also predominate in the paintings, with a complete absence of the corrugated tin roofs being used in the eighties [...]*» (González Castañeda, 2011, p. 119). Asimismo, más adelante indica: «*It is interesting that while political violence is supposed to be the main theme, images of tradition sometimes play a fairly dominant role. The contrast with violence gives greater emphasis to traditional elements as something at risk of disappearing that should be safeguarded. At first glance, the viewer might overlook the images of violence in the presence of so many varied details of Andean culture, beginning with the decorative frame of colorful Andean flowers enclosing many of the images, which saturate each painting. The background, Andean cultural tradition, can become the foreground and what is supposed to be the foreground, political violence, can become the background. In this way, the artists solved the dilemma they initially faced—representing events of political violence, they feared, could divert them from continuing to represent the Andean customs and traditions that constituted the core of their work*» (p. 120).

<sup>24</sup> La serie, realizada con el auspicio de la fundación suiza Terre des Hommes, fue exhibida por primera vez en 1995 en la galería del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (Miraflores, Lima), junto con fotografías realizadas en Sarhua por Jorge Deustua; y, posteriormente, en 2004, en el Museo de la Nación (Lima). Recientemente fue adquirida por Micromuseo («al fondo hay sitio»), lo que propició el proyecto de investigación Through Our Own Eyes. Violence and Self-Representation in the Pictorial Memory of an Andean Community, a cargo de esta misma institución —con el auspicio de Sur Casa de Estudios del Socialismo y SEPHIS The South-South Exchange Programme for Research on the History of Development (2010-2011)—, y a la subsecuente exposición Éxodo/Llaqta Puchukay. Historias de Migración y Violencia en las Pinturas de Sarhua, bajo la curaduría de Gustavo Buntinx y de la autora del presente texto (Lima, 2011).





Figura 42. Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS), *Maldecidos*, 1986, pintura acrílica sobre tabla, 40 x 60 cm, Colección Marco Curatola Petrocchi, Lima.



Figura 43. Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS), *Llegada a Lima* (de la serie *Éxodo*), 1994, pintura acrílica sobre tabla, 80 x 120 cm, Colección Micromuseo «al fondo hay sitio», Lima.

En esta serie destaca nuevamente el detallado y minucioso trabajo de los fondos de las escenas. Este aspecto remarca la diferencia entre las dos primeras tablas de la serie, que se sitúan en el entorno andino, y las siguientes, ubicadas ya en la ciudad. En las dos primeras, a pesar de lo terrible de la situación representada y de los textos explicativos<sup>25</sup>, lo que resalta es el idílico paisaje andino y las vestimentas tradicionales. A partir de la tercera tabla, sin embargo, las escenas se sitúan en Lima y lo que llama la atención, antes que los hechos, es el caótico entorno arquitectónico en el que se ubican las escenas. La comparación entre las escenas en el campo y las escenas en la ciudad no hace más que resaltar las virtudes de los valores culturales sarhuinos frente a los modernos occidentales.

En un segundo nivel de lectura, los hechos representados nos informan de los problemas de trabajo, vivienda, salud y educación que los migrantes deben afrontar, así como las injusticias y maltratos que tienen que soportar. En todos ellos subyace el objetivo no solo de evidenciar

---

<sup>25</sup> «ÉXODO / 1) ANTES VIAJAR A ICA ERA UN VIAJE ALEGRE CON MU- / SICA JOVENES PAREJAS SE IVAN EN BUSCA DE NUEVA / VIDA — TRABAJAR EN LAS HACIENDAS — VOLVER COB HERRAMIENTAS Y DINERO - 2) 1960 SALIERON DE LA COMUNIDAD / A CAUSA DE 5 AÑOS DE SEQUIA CONSECUTIVAS MIGRARON / LLEVANDO A SUS HIJOS MAYORES — OTROS JOVENES DE 12 A 20 AÑOS DE EDAD — PARA CONSEGUIR COMIDA DINERO ROPA PA- / RA FAMILIA QUEDARON EN LA COMUNIDAD - 3) 1981-1985 MIGRARON MASIVAMENTE A LIMA ICA CAUSA HORREN- / DO MATANZA POR LOS TERRORISTAS Y LOS MILITARES QUE DIEZMARON A LAS POBLACION TRADICION CULTURA INCA». ADAPS, 1994. «CONTROL DE GUARDIA CIVIL / EN LOS CAMINOS A LA CIUDAD EXISTIAN CONTROL DE GUAR- / DIA CIVIL AL MARGEN DE LA CARRETERA — DETENIAN A / LOS QUE VIAJABAN ESCAPABAN DE SUS PADRES INDOCU- / MENTADOS — HAY VECES SUS PADRES PASABAN TELEGRAMA / ALCANSABAN SUS PADRES DEVOLVIAN A CHICOTAZOS — / GUARDIAS CIVILES MATRATABAN HASTA VIOLABAN SI / ERAN VIRGENES OTRAS VECES QUITABAN SUS PRENDAS / OTRAS PASARAN DESCUIDO DE LOS POLICIAS — A PARTIR / 1981 — LA MIGRACION AUMENTO ACELERADAMENTE A CAUSA DE LA VIOLENCIA QUE AFECTO A LAS COMUNIDADES». ADAPS, 1994.

el reclamo por los problemas que enfrenta la comunidad sarhuina, sino, una vez más, su interés en revalorar la cultura tradicional de Sarhua. Pasajes de los textos refuerzan esta idea, como «la ciudad corrompe a los inocentes» o «la ciudad corrompe a los justos de tradición inca». Confrontados por Lima, los sarhuinos mitifican su propio pasado e idealizan su anterior vida en el mundo rural. Condenan moralmente la urbe moderna como abismo de explotaciones e injusticias, de costumbres descarriadas y licenciosas. Los textos resaltan el carácter moralizador de la pintura<sup>26</sup>.

La serie culmina con la única tabla que manifiesta un mensaje positivo, tanto a través de imagen como de texto. Se trata de la fiesta patronal realizada en Lima por los migrantes. Allí entre la arquitectura urbana, tienen lugar escenas costumbristas sarhuinas y se mezclan finalmente y sin rencores (al menos por ese momento), ciudadanos y sarhuinos

---

<sup>26</sup> «LLEGADA A LIMA / LLEGANDO A LIMA - EL MIGRANTE SE ASOMBRA CON VER MU- / CHA JENTE DE DIFERENTES COLORES - MUCHAS CASAS DE ESTERA / CARROS - ENORMES EDIFICIOS - AVIONES CON MUCHO RUIDO BU- / LLICIOSA - GRITOS DE LOS AMBULANTES - ASALTANTES DIFE- / RENTES RAZAS - EL NUEVO MUNDO MUY DIFERENTE PERO CONFUSO - DESPUES DE DEAMBULAR LLEGA AL PARQUE / UNIVERSITARIO DESCANSA EN EL PARQUE CAE DORMIDO / RENDIDO DE CANSANCIO POR EL MAL OLOR A PESCA- / DO — QUE APESTA PUDRIDUMBRE DE DESAGUE — EL MI- / GRANTE SE CORRONPE EN LA CIUDAD AGENA». ADAPS, 1994. «AMOR SINVERGUENZA / LAS EMIGRANTES JOVENES INDUCIDAS POR INTERMEDIARIOS / (AS) ACEPTAB VENDER SU CUERPOS EN LAS CASAS DE CITAS O BOR- / DELES — CON EL PRODUCTO ENRIQUECEN LOS EMPRESARIOS CLAN- / COS DESCARADOS CORRUPTOS — POR LA DENUNCIA DEL VENDENDA- / RIO POLICIA CIVIL REPRIMEN DURAMENTE Y APRESAN PARE CAS- / TIGARLOS — Y NO CASTIGAN AL EMPRESARIO POR SU TACITO COHIMA — / EN PARQUES JOVENES BLANCAS EXHIBEN SU MAL COMORTA- / MIENTO Y LOS MIGRANTES TRATAN EMITARLOS — TODO ESTO NO TIENEN / PERDON — PORQUE LA CIUDAD CORROMPE A LOS HINOCENTES QUE / VINO CON LA ILUSION DE MEJORAR SU VIDA — VIDA DE SUS FA- / MILIARES DE ORIGEN DE ALTO MORAL ES INCREIBLE». ADAPS, 1994.

vestidos nuevamente con sus trajes tradicionales. El texto tiene un carácter totalmente diferente a todos los anteriores<sup>27</sup> y refleja la alegría de poder volver por un momento a las antiguas costumbres de Sarhua, aunque ubicadas en Lima.

A partir del análisis de la relación imagen-texto en los dos momentos de la historia de las tablas de Sarhua podemos constatar cómo, aun cuando ambos elementos presenten formas occidentales, no representan un discurso colonizado; por el contrario, los sistemas de imagen y palabra occidentales son asimilados y reelaborados por los sarhuinos, en dos épocas distintas y con diferentes finalidades, para plantear una agenda particular en tanto sujetos de su propia historia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena (1988a). Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (28), 11-27.
- Adorno, Rolena (1988b). El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (28), 55-68.
- Berrocal Evanán, Carmelón; Pablo Macera & Rosaura Andazábal Cayllahua (s/f). *Cuentos pintados del Perú. Sarhua / Pirumanta llinpisqa wyllakuykuna. Sarhua*. Lima: Deutsche Gesellschaft Für Technische Zusammenarbeit (GTZ) GMBH.

---

<sup>27</sup> «FIESTAS COSTUMBRISTAS / PARA LOS MIGRANTES ES UN ALIVIO TENCIONAL CELEBRAR / FIESTAS PATRONALES 15 DE AGOSTO DIA DE LA VIRGEN ASUN- / CION PATRONA DE LA COMUNIDAD - 24 DE JUNIO SANTO PATRON / SAN JUAN BAUTISTA - 24 DE DICIEMBRE Y 6 DE ENERO FIESTA / DE NAVIDAD PARA ADULTOS Y NIÑOS - FEBRERO FIESTA COS- / TUMBRISTA MES DE PUKLLAY CARNAVAL CORTA MONTE - PA- / RRILLADAS FAMILIARES AL SON DE INSTRUMENTOS MUSICA- / LES SIRVEN PARA REMEMORAR SUS CANTOS Y BAILES COS- / TUMBRISTAS - BEBEN CERVEZA - COMEN COMIDAS TIPICAS / Y SUS PARRILLADAS! QUÉ DELICIA VIVIR UN DIA DE FIESTA» (ADAPS, 1994).

- Berrocal Evanán, Carmelón; Pablo Macera & Rosaura Andazábal Cayllahua (1999). *Flora y fauna de Sarhua. Pintura y palabra*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Banco Central de Reserva del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, ELF Hidrocarburos Pérou.
- Buntinx, Gustavo & Gabriela Germaná (2011). «Éxodo / Llaqta Puchukay. Historias de migración y violencia en las pinturas de Sarhua». Micromuseo («al fondo hay sitio»). Recuperado de: [www.micromuseo.org.pe/rutas/exodo/exodo.html](http://www.micromuseo.org.pe/rutas/exodo/exodo.html)
- Burga, Manuel (2005). *La historia y los historiadores en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
- Cummins, Thomas (2004). *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Embajada de los Estados Unidos de América, Universidad Mayor de San Andrés.
- Del Solar, María Elena (1996). *La memoria de Sarhua* [cat. exp.]. Ayacucho: Banco de Crédito del Perú.
- Espinoza Haro, Nilo (1975). Hacen Quelcas. *La Prensa*, 23 de agosto, p. 11.
- Evanán Poma, Primitivo & José Sabogal Wiesse (1982). Qellqay en Sarhua de la Provincia de Víctor Fajardo. *Boletín de Lima*, (19), 36-44.
- González Castañeda, Olga (2011). *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- Macera, Pablo (1975). *Las tablas pintadas de Sarhua* [cat. exp.]. Lima: Galería Huamanqqa.
- Macera, Pablo (1979). *Pintores populares andinos*. Lima: Banco de los Andes.
- Millones, Luis (2011). «Historia y memoria. Las pinturas de Sarhua». *Hemispheric Institut Web Cuadernos*. Recuperado de: [hemi.nyu.edu/cuaderno/sarhua/text1.html](http://hemi.nyu.edu/cuaderno/sarhua/text1.html)
- Millones, Luis & Moisés Lemlij (2004). *Las tablas de Sarhua. Arte, violencia e historia en el Perú*. Lima: SIDEA.
- Millones, Luis & Mary Pratt (1989). *Amor brujo. Imagen y cultura del amor en los Andes*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Nolte Maldonado, R. M. Josefa (1991). *Qellqay. Arte y vida de Sarhua. Comunidades campesinas andinas*. Lima: Terra Nuova.
- Stastny, Francisco (1981). *Las artes populares del Perú*. Madrid: EDUBANCO.