UNIVERSOS de MEMORIA

Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política

Jürgen Golte • Ramón Pajuelo (editores)

IEP Instituto de Estudios Peruanos

UNIVERSOS DE MEMORIA

Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política

Jürgen Golte - Ramón Pajuelo (editores)

IEP Instituto de Estudios Peruanos

CONTENIDO

Presentación
Roxana Barrantes

Prólogo
Jürgen Golte y Ramón Pajuelo

PARTE I: ENSAYOS INTRODUCTORIOS

Los retablos de Edilberto Jiménez en el contexto de la imaginería huamanguina
Jürgen Golte

Una etnografía visual de la violencia peruana: horror y esperanza en los retablos de la colección Edilberto Jiménez
Ramón Pajuelo

PARTE II: CATÁLOGO DE RETABLOS

1. Inicio del año escolar
2. Ventura Ccalamaqui
3. La leva
4. Peregrinaje de la semana santa
5. La muerte
6. Labor humanitaria de la Cruz Roja Internacional
7. Masa
8. Flor de retama
9. Cuernos y garras
10. El hombre
11. Los condenados
12. Mis recuerdos
13. Mi Ande y su amor profundo
14. Pasñacha
15. Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia
16. Lucía
17. El huamanguino
18. Fiestas del Ande
19. Wasillaykis purmachkan
20. Picaflorcito
21. Basta, no a la tortura
22. Muerte en Yerbabuena
23. Fosa en Chuschihuaycco
24. Abuso a las mujeres
25. Asesinato de niños en Huertahuaycco
26. Lirio qaqa, profundo abismo

PARTE III: TESTIMONIO

Retablos, Chungui y mi amistad con Carlos Iván Degregori
Edilberto Jiménez Quispe

PARTE IV: EL ARTE DE EDILBERTO JIMÉNEZ: APROXIMACIONES

Los retablos de Edilberto Jiménez: visualidad, oralidad y escritura
Gisela Cánepa

Una mirada breve al arte de Edilberto Jiménez
María Elena del Solar

Culturas de la memoria en Edilberto Jiménez Quispe
Jürgen Golte

Chungui
Salomón Lerner Febres

“Hacer retablos” es “hacer memoria”
María Eugenia Ulfe

La enunciación de lo imposible
Víctor Vich

PARTE V: SOBRE LOS RETABLOS Y SUS SIGNIFICADOS

Escuela, violencia y democracia. Sobre el retablo “Inicio del año escolar”
Patricia Ames

Jóvenes, violencia y retablos
Claudia Chávez

“Picaflorcito”: poética y representación del estado de abandono
Ponciano del Pino

Arte y memoria: Danzig Baldaev y Edilberto Jiménez
Melissa Golte Adams

Entre el documento de violencia y la creatividad artística: desde retablos a dibujos de Edilberto Jiménez
Hiromi Hosoya

El arte de Edilberto Jiménez y su contexto
Abilio Vergara Figueroa

Sobre los autores

Presentación

Gracias a la profunda amistad que Carlos Iván Degregori mantuvo con Edilberto Jiménez Quispe, sus retablos han acompañado el quehacer institucional del Instituto de Estudios Peruanos. Poco a poco, fueron refugiándose en nuestro local, pasando a ser parte de las oficinas de investigación, o de ambientes públicos, como nuestra biblioteca. Es que, en medio de la situación de violencia política que afectó al país durante las décadas de 1980 y 1990, resultaba sumamente riesgoso que un artista mantuviera consigo esos retablos, ya que contenían un valiente testimonio del terror y la destrucción que ocurría en esos momentos. Sobre todo si se trataba de un artista que optó por desafiar el temor y seguir viviendo en Ayacucho. Posteriormente, ya como antropólogo, Edilberto tuvo la oportunidad de trabajar en instituciones como el Centro de Desarrollo Agropecuario (CEDAP), la Cruz Roja Internacional y la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Estas experiencias lo impulsaron a proseguir su labor creativa, reflejada en retablos de factura reciente, que documentan el horror ocurrido en zonas como Chungui, así como en dibujos que han sido publicados en el libro *Chungui: violencia y trazos de memoria* (IEP y COMISEDH), que ya tiene dos ediciones y una reimpresión.

El libro que ahora presento con mucha satisfacción es, pues, parte de un vínculo de amistad profunda que une al artista y antropólogo Edilberto Jiménez con el IEP y sus investigadores. Más aun porque Edilberto integra actualmente uno de los equipos de trabajo institucional, el cual lleva adelante el programa Apoyo para la Paz, con sede en Ayacucho.

Universos de memoria es el preciso y bello título escogido por Jürgen Golte y Ramón Pajuelo, ambos investigadores del área de Antropología del IEP, para nombrar el presente libro-catálogo sobre los retablos de Edilberto Jiménez. Es que cada uno de los retablos despliega un universo de memoria particular, mostrando las huellas dolorosas de un tiempo de violencia y destrucción que los peruanos no debemos olvidar. Sin embargo, las imágenes y escenas de los retablos contienen también una reivindicación de valores humanos que subsisten a pesar del terror, tales como la solidaridad, la justicia, el amor, la amistad y la esperanza. De manera que los universos de memoria a los que el presente libro nos aproxima se encuentran abiertos al futuro, a pesar de todo el dolor y la deshumanización que los retablos muestran en su interior.

Como puede notarse, este libro no aspira solamente a ofrecer un catálogo de la colección de retablos, sino que también busca ofrecer al lector un conjunto de textos analíticos y reflexivos, que nos brindan materiales valiosos para nuestra propia comprensión y

valoración de estas excepcionales obras de arte. Por esa razón, el libro se compone de cuatro secciones bien definidas. La primera contiene dos estudios preliminares preparados por los editores. La segunda corresponde al catálogo propiamente dicho, el cual contiene imágenes e información imprescindible sobre cada uno de los retablos de la colección. La tercera sección presenta un texto testimonial de Edilberto Jiménez y, finalmente, en la cuarta sección se publica un conjunto de ensayos preparados por Patricia Ames, Gisela Cánepa, Claudia Chávez, Ponciano del Pino, Jürgen Golte, Melissa Golte Adams, Hiromi Hosoya, Salomón Lerner Febres, María Eugenia Ulfe, Abilio Vergara y Víctor Vich.

Quisiera finalizar mencionando que el presente volumen se publica como parte de una iniciativa de homenaje a Carlos Iván Degregori, la cual incluye la inauguración de una galería que lleva su nombre y que, en adelante, albergará los retablos de Edilberto Jiménez como colección permanente. De esa manera, el IEP brinda a la comunidad nacional e internacional un espacio en el cual puede apreciarse la colección de retablos de Edilberto Jiménez Quispe, los cuales han sido adecuadamente restaurados por su creador.

Roxana Barrantes Cáceres
Directora General
Instituto de Estudios Peruanos

Prólogo

Jürgen Golte y Ramón Pajuelo

Este libro busca aproximar a los lectores hacia los *universos de memoria* que Edilberto Jiménez, con singular maestría y sensibilidad, ha logrado modelar en cada uno de sus retablos a lo largo de muchos años de oficio artístico. Se trata de universos de significado que se despliegan ante nuestros ojos merced a escenas y personajes cuidadosamente trabajados por el artista, "sembrados" en cada caja o retablo de acuerdo a la usanza de la imaginería ayacuchana. En las manos de Edilberto Jiménez, la acción de colocar o "sembrar" las imágenes que dan vida a cada retablo, no se restringe a las figuras primorosamente moldeadas y pintadas, mediante el uso de pastas y tintes resultantes de un arduo proceso de obtención de materiales o insumos. Las escenas que pueblan los retablos de nuestro artista resultan de acompañar dichas figuras –personas, animales, plantas y otros- con variados recursos expresivos, tales como el dibujo, pintura, registro testimonial, registro de plantas y animales, escritura de otros textos como dedicatorias y reflexiones, transcripción de canciones, entre otros. Edilberto Jiménez ha logrado enraizar en el viejo arte del retablo diferentes medios de expresión y comunicación, logrando así transgredir -en el sentido de llevar más allá de sus propios límites- la "forma" tradicional del retablo ayacuchano. A pesar de su carácter innovador, su arte se arraiga plenamente en una larga tradición familiar y socio-cultural, convirtiéndose en una muestra extraordinaria de la continuidad y vigencia del arte de hacer retablos en Ayacucho.

En el contexto más amplio de la evolución de la imaginería ayacuchana durante las últimas décadas, el arte de Edilberto Jiménez destaca por varias razones. En primer lugar, porque logra representar de manera excepcional, en cada obra, el drama de violencia y destrucción sufrido en la región ayacuchana y el resto del país durante las dos décadas finales del siglo XX. Sus retablos sobre los acontecimientos dolorosos de la violencia política desatada con especial intensidad en Ayacucho, constituyen un testimonio que –simultáneamente- logra *situar* dichos sucesos en la propia historia regional, pero también aluden con lenguaje más amplio a temas universales, que retan nuestra comprensión de la propia condición humana.

En segundo término, cabe destacar que la descripción cruda y descarnada del *infierno* en que parece convertido el escenario ayacuchano en tiempos de violencia, no impide al artista seguir contemplando dicho escenario de horror como un microcosmos cargado de vida, y por lo tanto pleno de posibilidades de reconstituirse como espacio de convivencia armónica entre los seres que lo habitan. Escenas de retablos que aluden al rol de la mujer, al amor, a las fiestas andinas o a la música, resultan especialmente significativas, si consideramos que "hablan" con particular sentido utópico, en el mismo momento en que también describen las atrocidades de la violencia. Un tercer aspecto de la labor artística de Edilberto Jiménez que quisiéramos destacar, tiene que ver con su personalidad de artista polifacético. Además de fabricar retablos que no se dirigen al circuito comercial, Edilberto se ha desempeñado durante largos años como periodista y antropólogo. Su fecunda labor artística y profesional, expresa una singular experiencia vital, que lo condujo desde su Alcamenca natal (Provincia de Víctor Fajardo, Ayacucho), al aprendizaje del oficio de hacer retablos en el taller de su padre, el ilustre maestro Florentino Jiménez Toma, y luego a estudiar Antropología en la

Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH). Como miembro de una familia de retablistas de origen rural asentados en la ciudad de Huamanga, y posteriormente vinculados a otros lugares del país y del mundo, Edilberto logra desplegar su propio lenguaje creativo, a través de múltiples experiencias, situaciones y diálogos que van más allá de su experiencia familiar y del ámbito específicamente artístico. Cada una de sus obras proviene de su particular experiencia personal, y su forma dialogante de situarse en el mundo, compenetrándose con la realidad inmediata desde una ética profundamente humanista que en sus imágenes adquiere ribetes universales.

*

Como todo libro, este tiene una historia propia. Durante años, los retablos de Edilberto Jiménez se convirtieron en acompañantes cotidianos de los investigadores y personal administrativo del IEP. Los miembros de la institución nos hemos acostumbrado a verlos diariamente, como testigos de la realización de nuestras actividades. Asimismo, a ojos de muchos visitantes, los retablos colocados en ambientes como la recepción, biblioteca o las oficinas de investigadores, se convirtieron en objetos representativos del "espacio" institucional. Esto fue así, debido a que desde la década de 1980, merced a la amistad y diálogo fecundo entre Carlos Iván Degregori y Edilberto Jiménez, algunos retablos fueron entregados al IEP debido a que la institución resultaba ser un ambiente más propicio para conservarlos que la propia casa-taller del artista en Ayacucho. En medio de las circunstancias difíciles que se vivían por entonces, debido a razones de seguridad, los retablos terminaron *refugiados* en el IEP.

Posteriormente, un momento especial en esta historia ocurrió en 1992, pues con motivo de cumplirse quinientos años de la llegada de Colón a América, el IEP organizó una exposición sobre el retablo ayacuchano, la cual fue acompañada por la edición del folleto *El retablo ayacuchano: un arte de los Andes* (Lima, IEP, 1992). Con ocasión de dicha exposición, nuevos retablos se incorporaron a la naciente colección conservada en el IEP.

Posteriormente, durante los años 2001 a 2003, Edilberto Jiménez tuvo la oportunidad de trabajar en la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Esta experiencia lo marcó profundamente. Le permitió profundizar su vínculo con Chungui, donde años atrás había empezado a registrar, mediante la recopilación de testimonios y elaboración de dibujos, las historias de horror ocurridas en los tiempos de violencia. Una vez culminada la labor de la CVR, Edilberto continuó su vínculo con Chungui, realizando varias visitas que le permitieron ampliar todavía más su conocimiento del auténtico holocausto ocurrido en dicho lugar durante esos años difíciles. En dos ocasiones lo acompañó a la zona Carlos Iván Degregori, con quien mantuvo siempre una amistad profunda y un diálogo sumamente fecundo para ambos.

Como resultado de sus experiencias en Chungui, Edilberto Jiménez publicó el libro *Chungui: violencia y trazos de memoria*,[1] el cual recoge los dibujos y testimonios que documentan lo ocurrido en este castigado distrito ayacuchano. Algunos de estos dibujos, así

[1] La primera edición de este libro fue editada el año 2005 por COMISEDH. Posteriormente, el 2009, el IEP y COMISEDH editaron una segunda edición definitiva, de la cual ya se ha realizado una reimpresión.

como testimonios y canciones recopiladas en el campo, condujeron a Edilberto a elaborar un conjunto de retablos fechados en la segunda mitad de la década pasada, los cuales ofrecen un vívido y angustiante registro de la historia de horror sufrida por los chunguinos. A medida que se elaboraban, estos retablos también se fueron incorporando a la colección custodiada por Carlos Iván Degregori en los ambientes del IEP.

El año pasado, la publicación del libro de María Eugenia Ulfe, *Cajones de la memoria* (Lima, PUCP, 2011), motivó la visita al IEP de periodistas e investigadores interesados en conocer la colección de retablos. Esto coincidió con el "redescubrimiento" de los retablos al interior de la propia institución, pues luego de la sensible partida de nuestro recordado amigo y colega Carlos Iván Degregori, percibimos que dichos *cajones de la memoria*, acompañantes cotidianos y silenciosos de nuestro quehacer institucional, también constituían parte de su entrañable legado. Los retablos hablaban de las escenas que Edilberto Jiménez había modelado magistralmente en ellos, pero también ofrecían testimonio del diálogo y la amistad que Carlos Iván y Edilberto construyeron durante largos años de diálogo respetuoso, sincero y fecundo.

Fue así como surgió la idea de recuperar y poner en valor la colección de retablos, hecho que pasaba en primer lugar por restaurarlos y darles mantenimiento (sobre todo porque varios de ellos se hallaban deteriorados debido al paso del tiempo). El Consejo Directivo del IEP solicitó al propio Edilberto Jiménez encargarse de dicha tarea. Posteriormente, durante algunas semanas, se barajaron posibilidades respecto al futuro de la colección, tomándose la decisión de albergarla adecuadamente, mediante la implementación de la galería "Carlos Iván Degregori" en uno de los ambientes institucionales. La finalidad de esta galería es custodiar y mostrar al público la colección de retablos, mediante su exhibición en dos grupos temáticos que se irán alternando cada cierto tiempo. De esa forma, los retablos son puestos al alcance de cualquier persona interesada en apreciarlos. A fin de ofrecer material informativo y analítico sobre los mismos, se decidió también la elaboración del presente libro-catálogo, el cual sale a luz justamente en ocasión de la apertura de la galería, como reconocimiento al trabajo creativo de Edilberto Jiménez, y como homenaje a Carlos Iván Degregori, quien promovió la formación de la colección.

* *

El libro se compone de cinco partes. La primera contiene dos ensayos introductorios, los cuales buscan ofrecer reflexiones que ayudan a contextualizar los retablos de Edilberto Jiménez, tanto en el contexto de la evolución de la imaginería ayacuchana, como acerca del período reciente de violencia política. La segunda parte presenta un catálogo de los veintiséis retablos de la colección, para lo cual se ofrece una descripción de los retablos acompañada de imágenes y, cuando corresponde, de algunos materiales adicionales vinculados a su creación, tales como bocetos preliminares, textos de canciones, dedicatorias, dibujos, poemas, entre otros. La tercera parte recoge un valioso testimonio de Edilberto Jiménez sobre el origen de su vocación artística, su entrañable amistad con Carlos Iván Degregori y el recuerdo de experiencias compartidas con la gente de Chungui. En la cuarta parte, se presenta un conjunto de ensayos panorámicos acerca de la obra de Edilberto Jiménez. Finalmente, la quinta parte permite enfocar la mirada analítica en los retablos y

sus significados, a través de un conjunto de ensayos referidos a temas o retablos específicos.

Vale la pena advertir al lector que la intención de este libro no es la de ofrecer una interpretación unívoca de los complejos universos de significado que encierran los retablos de Edilberto Jiménez. Se trata, sobre todo, de desplegar un mosaico de interpretaciones, puntos de vista y reacciones, escritas por personas que muestran opiniones variadas, pero que comparten la admiración sincera por el arte de Edilberto. Las diversas especialidades académicas, ubicaciones generacionales, así como modos de interpretar y "ver" que se reflejan en los textos del libro, permiten al lector contar con distintas herramientas o materiales que le ayudarán a realizar su propia y particular "lectura" de los retablos.

***

Las páginas de este libro son resultado de la colaboración y generosidad de muchas personas. En primer lugar, queremos agradecer a Edilberto Jiménez por su dedicación y entusiasmo con el proyecto, y por entregarnos –en sus obras y de manera personal- su tiempo y generoso diálogo en los ambientes del IEP, en Ayacucho y en San Juan de Lurigancho.

En segundo lugar, agradecemos a los miembros del Consejo Directivo del IEP, quienes acogieron la propuesta de realizar este libro, que ahora sale a luz como parte de un conjunto de actividades en homenaje a Carlos Iván Degregori. Roxana Barrantes, Directora General de la institución, apoyó decididamente el proyecto, escribiendo además la presentación que abre sus páginas.

En tercer lugar, queremos agradecer a los autores de los artículos que componen el libro: Patricia Ames, Claudia Chávez, Gisela Cánepa, María Elena del Solar, Ponciano del Pino, Melissa Golte Adams, Hiromi Hosoya, Edilberto Jiménez, Salomón Lerner Febres, María Eugenia Ulfe, Abilio Vergara Figueroa y Víctor Vich. Todos ellos aceptaron con entusiasmo nuestra invitación a reflexionar sobre los retablos, a pesar de las restricciones de espacio y tiempo que a veces resultan inevitables. Un agradecimiento especial es el que debemos a Melissa Golte Adams, quien asumió la difícil tarea de escribir las descripciones de cada retablo que se publican en la parte dedicada al catálogo de la colección. Asimismo, realizó un primer registro fotográfico que permitió al resto de autores contar con imágenes que facilitaron su reflexión y escritura.

Todos los textos del libro se alimentan del diálogo que Edilberto mantiene con los autores del libro, pero responden sobre todo a las preferencias e interpretaciones personales de cada uno. No ha sido nuestra intención ofrecer una lectura unívoca de la compleja obra artística que constituye cada uno de los retablos. Por el contrario, tal como hemos señalado arriba, buscamos poner al alcance de los lectores interesados, materiales que en forma de mosaico de miradas e interpretaciones, les permitan adentrarse por sí mismos en los *universos de memoria* que encierra cada retablo.

Para terminar, también queremos agradecer al resto de colaboradores que han hecho posible llevar este libro desde las buenas intenciones hasta la imprenta. Rafael Nova fue un

acompañante dedicado, encargándose de entrevistar a Edilberto Jiménez para acopiar el material inicial que terminó convertido en las descripciones de los retablos. También colaboró con el registro fotográfico y todo lo necesario para avanzar en el proyecto. Claudia Chávez resolvió de manera eficaz todos los enredos logísticos y administrativos que inevitablemente conlleva una actividad como la realizada. Virginia García, responsable de biblioteca del IEP, realizó un listado inicial de los retablos con el cual se inició todo el proceso posterior. Gracias al auxilio de Odín del Pozo, Gino Becerra y Silvana Lizarbe, el libro pudo ser enviado finalmente a la imprenta.

Fuera del IEP, agradecemos a los fotógrafos Malú Cabellos y José Loo, quienes realizaron el registro fotográfico de los retablos. Asimismo, a las diseñadoras Berthi Gibaja y Carolina Fung, por su trabajo en el diseño de la carátula e interiores, respectivamente.

Al final del libro, en una página especial de créditos, consignamos los nombres de todos quienes contribuyeron a la realización del libro. Tanto los autores que escribieron los artículos, como los colaboradores que aportaron con actividades igualmente valiosas, han moldeado la textura de estas páginas dedicadas a la memoria de nuestro inolvidable amigo Carlos Iván Degregori. Esperamos que este libro contribuya a la creación de una memoria activa y democrática en torno al pasado reciente de violencia y destrucción que sacudió al país, afectando de manera irremediable la vida de tantas personas.

Lima-Ayacucho, mayo de 2012.

PARTE I

ENSAYOS INTRODUCTORIOS

LOS RETABLOS DE EDILBERTO JIMÉNEZ EN EL CONTEXTO DE LA IMAGINERÍA HUAMANGUINA

Jürgen Golte

Los retablos ayacuchanos y de otras partes tienen una historia de larga duración. Tienen antecedentes europeos en muchos aspectos; por ejemplo, en los retablos característicos de la época gótica. Asimismo, evidencian elementos de la imaginería de la Iglesia católica, e incluso la ortodoxa. En las muestras de obras cristianas, por lo general la imagen central es esculturada o por lo menos labrada en relieve y las imágenes laterales son pintadas, las cuales poseen una estructura general derivada de un altar en una iglesia. En los retablos, dicha imagen central es "alada" y está compuesta de una tabla-cajón central y dos laterales más planas que son movibles y a la par sirven de puertas. La centralidad del mensaje recae sobre las imágenes ubicadas en el cajón que, a menudo, luce un símbolo más abstracto de la divinidad en la cúspide. Así, la imagen central pertenece a vírgenes, santos, algunas veces a escenas más complejas relacionadas con la vida de Jesucristo. Las escenas en los espacios laterales, es decir, las puertas plegables, tienen relación con la imagen central pero son discursivamente secundarias o relacionadas con el centro de manera subordinada. En su exterior, los retablos por lo general son labrados o pintados pero de manera abstracta: la imagen relacionada con el discurso religioso se encuentra al interior.

Si bien existían ya en la época romana dípticos y trípticos con características similares pero sin las referencias cristianas, estos empiezan a tomar auge nuevamente en la forma descrita a mediados de la Edad Media (siglo XIV). La fecha de los retablos góticos conocidos nos plantea la interrogante sobre las razones del surgimiento de altares transportables y movibles. No hay una razón clara que explique su aparición. Esta puede relacionarse con las "cruzadas", las peregrinaciones o también con las guerras contra los musulmanes en expansión, pero no es necesariamente una movilidad causada por motivos religiosos, quizás sea simplemente el aumento de las actividades de intercambio que es notable en la misma época, lo que habría causado la voluntad de llevar un altar con la imagen del patrón protector de los negocios del dueño.

Los retablos llegaron con los colonizadores europeos a América; sin duda, se los encontraba entre la población de origen peninsular en las ciudades. En la colección del Museo de Etnología de Berlín hay un ejemplar del siglo XVII con la Virgen de Quito al

centro y esculturas de 4 santos en las alas.[2] Los retablos traspasaron las fronteras urbanas y entraron también a los sectores campesinos y especialmente ganaderos. Conocemos imágenes en cajones o baúles de vírgenes con características diferentes pero también de San Marcos y Santiago trabajados en piedra calcita y pintados en el sur andino. Al parecer, las imágenes de San Marcos y Santiago en tales retablos tuvieron una importancia especial en fiestas de marcación de ganado o las llamadas herranzas, de modo que en el centro del Perú estos se conocían como "*Sanmarkos*". La utilización en las fiestas de marcación al mismo tiempo explica el porqué tenían que ser móviles.

La producción dialogante de retablos

Es cierto que hasta los años 40 del siglo XX existían en pueblos andinos artesanos que construían "objetos de culto" (*misas, sanmarkos, sanlucas, sanantonios, santiagos*), que consistían en pequeñas cajas con puertas plegables dentro de las cuales se encontraba una imagen de un santo específico. Estos objetos movibles eran utilizados por ganaderos, arrieros y campesinos en el contexto de rituales específicos; por ejemplo, en la marca del ganado. No había una distancia social ni cultural acentuada entre los fabricantes de los objetos y los usuarios. Frecuentemente, la elaboración del objeto se hacía a pedido, el intercambio podía basarse en la entrega de especies por el objeto. La producción de Joaquín López Antay, por ejemplo, se destinaba a la población campesina, así como él lo cuenta:

> El sanmarkos también lo usan los curanderos, para curar, lo ponen en su mesa, con mantel blanco, y le hacen ofrenda, para llamar a los yayas, al wamani de los cerros. Necesitan el sanmarkos, pues, para curar.
>
> Yo he estado muchas veces en la Muyurina, aquí arribita, en la herranza. Todos los años, en agosto, los ganaderos marcan sus ganaditos. Eso se llama herranza. Allí usan mis sanmarkos, en la herranza. Lo que yo hago la gente lo necesita para vivir, pues. ¿Cuántas veces? Diez veces, veinte veces, no me acuerdo. Siempre se ha hecho herranza en la Muyurina, en Huamanga.
>
> Los ganaderos hacen la herranza en agosto. Esa es su fecha. Primero hacen pagapu, a medianoche, para que el wamani esté contento, para que no venga abigeo. Hacen velakuy del sanmarkos, pues para que proteja los ganaditos. Los ganaderos invitan trago, cañazo, a los acompañamientos y todos toman; hay que tomar. El que reza el sanmarkos es el ganadero. Los santos escuchan calladitos. Los ganaderos dicen: "Le

[2] Museo de Etnología Berlín VA 66984. La imagen está accesible en: <http://www.lai.fuberlin.de/forschung/lehrforschung/symbolische_repraesentationen/gemaelde_und_tragaltaere/tragaltaere/hausaltar_mit_der_virgen_de_quito/index.html>.

> he rezado al patrón. Por eso es que no se mueren los animalitos". Así dicen. (Razzeto 1982: 109)

Ya el día siguiente de la herranza:

> […] delante del sanmarkos, los ganaderos y sus acompañamientos cantan. Se acercan al sanmarkos y le dicen: "Papay Dios, taytallay, con tu licencia vamos a marcar. Con tu bendición no van a morir las ovejitas, los ganaditos".
>
> […]
>
> Después todos bailan, bastante chicha de jora. Herranza es fiesta grande, pues. Después el sanmarkos lo guarda, para el otro año. La ofrenda no se come: ofrenda es para wamani. Se lleva al cerro y se entierra con las señales. Las señales son pedacitos de oreja, rabito de los ganaditos. (Razetto 1982: 109-110)

Alicia Bustamante Vernal y la irrupción de la clase media intelectual limeña al mundo de los sanmarkos

La visita a Huamanga de Alicia Bustamante Vernal (1905-1968), co-organizadora de la peña "Pancho Fierro", una artista limeña y discípula del pintor Sabogal y, por ello, ligada a los círculos indigenistas en Lima, cambió la suerte de estos objetos rituales a partir de 1941. Para situarla hay que saber que conocía a Mariátegui y era hermana de Celia Bustamante Vernal, la primera esposa de José María Arguedas (Raymundo 2011).

Para comprender el impacto de Alicia Bustamante junto con su hermana Celia, debemos conocer el rol que las hermanas tenían entre los intelectuales limeños:

> Sentí para siempre una gran admiración por Alicia y Celia. No eran como otras personas: parecían unidas por un lazo especial de fuerza, una pasión que animándolas les concedía singularidad y belleza. Más tarde comprendí que esa pasión incluía su ideal político y su labor a favor de los indígenas del Perú. Viajaban constantemente por los pueblos de la costa y de las sierras reuniendo objetos de arte popular que más tarde conformaron su famosa colección de "Arte Popular Peruano". (Raymundo 2011)
>
> Alimentaban un agresivo amor al Perú, en defensa de lo nativo y por el reconocimiento de los artistas populares a quienes constantemente ayudaron. Fue natural que se conocieran con José María Arguedas cuando éste llegó a Lima. Alguien lo llevó a ese centro peruanista, indigenista, la "Peña Pancho Fierro" que ellas habían fundado (¿1938?) y que funcionaba en un rinconcito en la Plazuela San Agustín. Allí, artistas e

> intelectuales peruanos y extranjeros que visitaban Lima convergieron por más de veinte años conformando la vanguardia de la vida cultural peruana. (Bustamante 1999)

Cecilia Bustamante, sobrina de Alicia y Celia, describe el ambiente de la Peña “Pancho Fierro” como sigue:

> A esta Lima tradicional ya conmovida por la demanda popular, la escritora puertorriqueña Concha Meléndez (1904-), evoca en su libro “Entrada al Perú” y al pequeño grupo de artistas continuadores de Mariátegui que se concentraban en la Peña "Pancho Fierro”. "Es un sitio de reunión de las gentes de letras y arte en Lima […[dirigida por dos muchachas jóvenes e inteligentes (Alicia y Celia Bustamante Vernal) , conocí allí a Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, Peña Barrenechea, Alberto Tauro, Martín Adán, José María Arguedas (José Sabogal pintó el retrato de las dos hermanas en grupo…)”. Y sobre el marginal poeta César Moro amigo de André Breton y signatario del Manifiesto Surrealista, observó que "sus exigencias en el gusto […] lo hacen desdeñoso y desarraigado de Lima”. Las hermanas Izcue también pertenecieron a esta Peña. (Bustamante 1979)

Queda claro que Alicia Bustamante no era simplemente una admiradora de los creadores del arte andino, sino ella misma era artista urbana y, si se quiere, era una persona central entre los intelectuales limeños “de oposición” en aquella época. Es cierto que sus viajes a la sierra aparecen en los escritos como “sacrificados” y generados por una admiración infinita hacia los artistas de la sierra, cuyas obras reunía en Lima en la misma peña donde pronto se hicieron famosas y que ingresaron posteriormente ante todo a la colección del Instituto Riva Agüero:

> Ahora que el turismo ha abierto ese arcón misterioso del arte popular y la artesanía, que permanecía cerrado en un rincón, merece un recuerdo Alicia Bustamante. En una época en que Lima rechazaba estas expresiones de origen milenario y con fusión de dos sangres la pintora recorría el Perú ávida de hacer descubrimientos en lugares lejanos. Ella se lanzaba, en omnibuses desvencijados, por trochas polvorientas con sed de conocer a los artistas y artesanos que seguían en un quehacer extraordinario. (Barrionuevo 2007)

Según José María Arguedas, Alicia Bustamante no conocía a Don Joaquín López Antay en 1937, en su primer viaje a Huamanga. Era un artesano que hacía *wawas*, cruces, máscaras y *sanmarkos*. Según Arguedas, “ni tuvo noticias de la existencia de estos objetos (*los sanmarkos*)” (Ulfe 2004: 82), y dice: “los retablos (“*San Marcos*”) son hechos siempre a pedido”; y añade Mendizábal: “esto es por encargo directo del cliente. Y el tiempo social que separa a las clases en una sociedad estratificada impidió, por otra

parte, que la Srta. Bustamante tuviese conocimiento del imaginero López". Y, nuevamente, Arguedas: "Don Joaquín goza de gran prestigio en su barrio….Pero es completamente ignorado en los círculos de la ´buena sociedad' de Huamanga" (Mendizábal 2003: 105).

Ahora, para comprender la conversión de los "*sanmarkos*" en retablos, hay que conocer la actitud de Alicia Bustamante frente a las obras de Don Joaquín en 1941. No se sabe muy bien si en este viaje estaba acompañada por su hermana Celia y por José María Arguedas. López Antay recuerda una visita de los tres, recuerdo que resulta notable. Se acuerda con mucho detalle de la conversación con Arguedas, los chistes que este contaba y el interés que tuvo en su trabajo. Según él, toda la conversación se llevó a cabo en quechua (Razzeto 1982: 147). El detalle importante en este contexto es que las hermanas Bustamante no hablaban quechua (tanto más sorprende el uso del quechua por parte de Arguedas, parece que trata de distanciarse de lo que él llama "buena sociedad" en la cita anterior). Pero Alicia, al parecer, logró comunicarse con Don Joaquín en castellano. Él mismo recuerda:

> La señorita Alicia siempre me compró retablos pero no le gustaban los que yo hacía. Me encargaba otros, como ella quería. Y yo le hacía. "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 pelea de gallos, trillas, el recojo de tunas. El que más le gustó fue 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 wawa*, cruces. Todo esto le interesaba a la señorita Alicia. (Razzeto 1982: 147)

La memoria de Joaquín López Antay muestra con claridad su propia inserción a la vida de los campesinos-ganaderos en la época en la cual elaboraba *sanmarkos* (Razzeto 1982). Los objetos creados por él cobraban vida en los festejos. Los ganaderos hablaban con los *sanmarkos*, les daban ofrendas que eran destinadas al *wamani*. Los curanderos curaban con los *sanmarkos* y, por cierto, Don Joaquín frecuentemente estaba presente en los rituales.

Alicia Bustamante ni estaba enterada de la integración de los objetos a la cosmovisión de los ganaderos. No se sabe si apreciaba las iglesias de Quinua en el techo de las casas de la zona o las parejas de toritos de Pucará en los techos de las casas campesinas en el Altiplano, menos aun se puede saber si podía comprender la función que tales objetos tenían en sus lugares. Todos los objetos que encarga a Don Joaquín están dirigidos a un público intelectual limeño "de oposición": "El que más le gustó fue la cárcel de

Huancavelica". Al parecer, admira la factura rústica, el encanto de la obra del maestro artesano, al cual instruye: "Quiero jarana". Ella no percibe a los pastores que beben chicha de jora en un ritual en el cual el efecto del alcohol los acerca al espíritu del *wamani,* no, Alicia Bustamante ve "borrachera", y es eso lo que pide. Y Don Joaquín cumple con la elaboración de los temas de su gusto (Arguedas 1958:188).

Al parecer, esta nueva forma de producción da lugar a una jerarquía en la relación del cliente urbano con el productor artesanal; el intercambio comercial a pedido convierte en mercancías los objetos creados por el artesano, pues dejan su ambiente propio para convertirse en objetos de colección para un público que admira lo rústico y quizás abstractamente se sienta cerca de una belleza intrínseca que no es suya. Esta relación es diferente a la establecida previamente entre el ganadero y el artesano, la cual no se reducía a una transacción comercial monetaria, sino que también se producía sobre la base del intercambio de bienes de diverso tipo y que además era guiada por intenciones distintas y una valoración ritual de los objetos que acompañan determinadas actividades de los ganaderos y no una mera apreciación estética. En otras palabras, Alicia Bustamante Vernal es la avanzada de un grupo intelectual-exotista-turista que convierte los objetos creados por los artistas andinos en mercancías de acuerdo con su demanda. Por supuesto, este cambio no deja intactos a los objetos. Con toda la admiración que Alicia Bustamante puede haber sentido, el proceso real es un proceso de subordinación de los productores a una demanda de objetos artesanales y el inicio de una adecuación de los artistas a un mercado que busca lo que puede ver y entender.

Así se transforma la producción de Joaquín López Antay:

> A mí me compran señores de Lima y se llevan para vender allá. Me compran de Huamanqaqa, de EPPAPERU[3] y otros señores. El precio, según. Un retablo que vendo cuesta ocho mil soles. Ellos venden allá a turistas, a extranjeros. Otro vendo a veinte mil soles. Uno de cuatro pisos cuesta treinta mil. Pero si viene señor de Lima, de Huamanqaqa,[4] le vendo más barato. A EPPAPERU, pequeño no más le he vendido. Ellos me mandan giro de Lima. Yo les mando carta: "Mándame giro". Y ellos me mandan, cuando pido, cuando necesito. Pero yo prefiero vender al turista. (Razzeto 1982: 157-158)

[3] Empresa Peruana de Promoción Artesanal-EPPA Perú, existió durante el gobierno militar en los años setenta.

[4] La Galería Humanqaqa por mucho tiempo (hasta los años ochenta) fue un centro de acopio, exposición y venta de artesanía andina ubicada en Unión 1043 (Belén). Lima

No es casual que Don Joaquín llame a sus nuevos clientes “señores”, mientras que a su clientela huamanguina o la de otros pueblos cercanos los identifica por su parentesco, por amigos, por sus nombres o, cuando de hecho no hay una relación previa, utiliza un verbo en plural sin sujeto. Implícitamente muestra que está consciente de la jerarquía que lo separa a él de su nueva clientela.

No deja de causarnos interrogantes el que José María Arguedas, después de postular algo forzadamente una cultura mestiza (”Esta doble participación, de las culturas nativa y occidental, se realiza en ciertos mestizos, como en el caso de Joaquín López, de manera armónica y bien integrada”. Arguedas 1958: 157) describa el proceso de la siguiente forma:

> Don Joaquín no procedió de este modo sino más concertadamente; no sólo por su talento artístico, sino por la muy sólida integración de su cultura y su alto grado de aproximación al hombre de la ciudad, elementos que le permitían prever la nueva composición que los turistas deseaban en los retablos […] Don Joaquín ha alcanzado una perfecta adecuación de sus medios técnicos y de su inspiración a las nuevas necesidades de su oficio, a la nueva y compleja clientela ganada sorpresivamente en la Capital de la República. (Arguedas 1958:159)

Quizás su cercanía personal a las hermanas Bustamante en la conversión de Don Joaquín al mundo del retablo profano, que en lo literario lo hubiera visto con más cautela, es la que contribuyó a que no mantuviera su distancia crítica frente a los fenómenos que desvirtuaron la vida de los habitantes andinos. En efecto, las ilustraciones del artículo de Arguedas sobre retablos hechos de acuerdo con las “propuestas” de Alicia Bustamante: “Pelea de Gallos” (Arguedas 1958: 180), “Corrida de toros” (p. 181), “La cárcel de Huancavelica” (p. 182), “La trilla” (p. 185), “La jarana”(p. 188) atestiguan exactamente que no se da una continuidad en la composición, sino una conversión temática que solo puede ser descrita como una “irrupción” (no por casualidad todas las imágenes que ilustran el trabajo de Arguedas provienen de la colección de Alicia Bustamante).

Es cierto que Arguedas no está solo en su juicio favorable. Ulfe también lo valora de esta forma:

> Por ello, al momento del encuentro entre Alicia Bustamante y Joaquín López Antay, el imaginero había perdido clientes y el arte de los sanmarcos estaba en franco proceso de descomposición. En realidad el encuentro resultó beneficioso para la coleccionista y para el artista ya que ambos presentaban una agenda definida. (Ulfe 2009:303)

Su valoración positiva se basa en las posibilidades mercantiles de las imposiciones de Alicia Bustamante y no considera la desorganización del sistema cultural que queda claramente visible en las memorias de López Antay y su intento posterior de responder a través de un discurso visual a la invasión comercial que cambia radicalmente el objeto de su actividad. También Tatsuhiko Fujii (1998) mira la conversión positivamente por varias razones; primero por las comerciales, que le llevaron a investigar los retablos en principio, y segundo porque lo ve como un producto "mestizo". Supongo que ahí piensa en una amalgama cultural equilibrada, como también sostiene Arguedas.

Es cierto que lo que surge de la intervención de Alicia Bustamante son productos adecuados a un mercado creciente frente a la importancia limitada de "*sanmarkos*" en el contexto cultural huamanguino. Lo que Arguedas, Ulfe y Fujii no ven en este caso es lo que revela la declaración citada de López Antay: se trata de una conversión mercantil impuesta por un sector capitalino que, si bien se percibe como "indigenista" en oposición al latifundismo que creció en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, es parte de un mundo criollo que dominó a los sectores populares andinos. Es decir, a pesar de la afirmación de Arguedas en cuanto a Don Joaquín y a su supuesto "alto grado de aproximación al hombre de la ciudad, elementos que le permitían prever la nueva composición que los turistas deseaban en los retablos" (Arguedas 1958:159), hemos visto en las palabras del mismo López Antay que la imposición tenía otras características. No surge de una voluntad de adaptación desde su culturalidad, sino de una intrusión.

Es notable, en este caso, el distanciamiento de Florentino Jiménez Toma, que vivía en el mismo barrio huamanguino, que afirma categóricamente:

> Sí, yo miraba (a don Joaquín), sí, siempre saludaba nada más. No, en el trabajo nunca, nunca, hemos trabajado. No soy su discípulo, nada, del señor Joaquín López Antay, ni su alumno nada, ni conozco su casa. Es muy aparte él, es muy diferente mi trabajo. (Huertas 1987:66)

Fujii explica esta posición por una "rivalidad o individualismo entre artistas maestros" (Fujii 1998:165). Pero hay razones por las cuales Florentino Jiménez de hecho quiere distanciarse como lo hace y afirma con razón que su trabajo es "muy diferente". En realidad, hay que leer el párrafo como indicio de una separación seria en los ojos de don Florentino, que logra expresar en una aglomeración inusual de negaciones que quizás tenga su culminación en su referencia a él como "el señor Joaquín López Antay", pues lo percibe como étnicamente separado. Si uno lee los pormenores de la vida de don Florentino, incluso cuando trabajaba para el hijo Mardonio de López Antay, se puede

apreciar que no solamente existe una diferencia de edad frente a don Joaquín, sino problemas personales que le hacen buscar y afirmar la distancia.[5]

Veremos más adelante que parte de la familia Jiménez de Alcamenca ha ingresado al mercado, quizás más que López Antay, pero lo ha hecho a partir de una reflexión familiar muy aguda y una ética de trabajo muy marcada por una percepción de sufrimiento y la necesidad de trabajar permanentemente. Sin la ética que Florentino supo compartir con sus hijos, la obra de su hijo Edilberto tampoco podría ser comprendida (Huertas 1987).

Queda como interrogante en este proceso de conversión del producto insertado a la vida de los artesanos, como López Antay y los campesinos-clientela que comparten un mismo imaginario a otro que consiste básicamente en producción de una mercancía exótica hecha a mano en adecuación a una demanda turística (que se da de manera abrupta en el caso de López Antay y Alicia Bustamante), si a pesar de ello se mantienen continuidades en la hechura, el diseño y en los elementos simbólicos de los objetos que se van transformando.

El "*sanmarkos*" por lo general tenía la forma de "cajón alado" con pinturas de flores en el interior de las puertas.[6] El cajón mismo estaba subdividido en dos niveles. En el superior aparecían tres santos (San Marcos, San Lucas y San Juan u otros) en gran tamaño. Delante de ellos, pero mucho menores, aparecen animales, algunas veces arrieros y ganaderos. El nivel inferior nuevamente muestra a humanos hombres y mujeres, también frecuentemente acompañados por animales. Ahí se agregan en muchos casos elementos de castigo que parecen aplicarse a los abigeos. La exposición en ambos niveles es relativamente simétrica, sin que la simetría sea impositiva. Una particularidad es notable, tanto en las imágenes que muestran a la Virgen María o los Santos con el niño Jesús (incluso cuando este aparezca como cordero): no hemos encontrado ninguna representación en la cual el niño Jesús se encuentre en el brazo derecho de la portadora o del portador, como suele darse en la vida real cuando las personas cargan a sus niños. Siempre se ubica en el brazo izquierdo.[7]

[5] Así Florentino se refiere a sus trabajos para Mardonio López: "Entonces, el señor López me invitó a su casa a trabajar; ahí trabajé diario, lunes hasta sábado. Él me daba materiales, todo; pero yo comía en mi casa […] Cuando era el trabajo bueno, me pagaba tranquilo y contento; cuando era un poquito mal, nada. Me daba así mitad mitad; entonces para mí era la tristeza. No me permitía también que vendiera a otros." (Huertas 1987: 59).

[6] Huertas 1987: 177 y ss. ofrece en su apéndice unas 17 láminas con representaciones hechas por Edilberto Jiménez de la variación del diseño de las puertas de los *sanmarkos*.

[7] Todos los santos o las vírgenes que cargan al niño Jesús en las imágenes que acompañan los textos de Mendizábal (2003), así como los publicados en otros trabajos, muestran esta particularidad. Llama la atención porque representaciones europeas, por ejemplo, no siguen el mismo patrón. Por lo menos en la

La jerarquía entre los representados, manifiesta en tamaño y su ubicación en los niveles superpuestos de los *sanmarkos*, se ha mantenido en los retablos siempre y cuando estos contengan alusiones a la religión cristiana (cruces, nacimientos, santos, vírgenes). Incluso en una buena parte se han mantenido los niveles superpuestos en la caja. Sin embargo, la temática se ha cambiado casi radicalmente siguiendo las propuestas de Alicia Bustamante y ampliándolas por otras escenas cotidianas. Parece que los retablos tienen como finalidad principal un énfasis en la visibilidad de la alteridad campesina y andina en un sentido amplio, así que abundan escenas de la vida campesina, fiestas, bailes, tiendas de objetos "autóctonos" (máscaras, tejidos, etc.). Y, ante todo, se mantiene el uso muy amplio de colores, cuya combinación les da un aspecto exótico.

El paso de los *sanmarkos* a la mercadería exotista

Hay productores como Joaquín López Antay que, si bien incluyen las temáticas mercantiles propuestas por la srta. Bustamante a su repertorio, mantienen una cierta autonomía en cuanto producen retablos cada vez más grandes que tratan de dar una imagen de "totalidad". Se puede suponer que, en su comprensión, la demanda debe haber sido desordenada y probablemente inadecuada. Como respuesta, crea una serie de retablos que no dejan de ser mercancía pero tratan de explicar la coherencia de una "totalidad" del mundo. Un ejemplo es un retablo de grandes dimensiones, de unos 80 cms. de alto y quizás 45 de ancho.[8] Tiene la forma habitual de un cajón con puertas aladas y decoración de flores grandes pintadas con pinceladas gruesas. Es uno de los pocos retablos que, aunque cerrado con una cinta en los colores de la bandera peruana, muestra una imagen exterior en el centro de su "techo" tripartito. Es una imagen de la divinidad cristiana con una paloma blanca sobre su pecho, encasillada en un espacio redondo cubierto con un vidrio. En su interior, el retablo está subdividido en tres espacios horizontales. El de en medio es ligeramente mayor que los dos otros. El espacio superior muestra al joven Jesús, rodeado por la Virgen María y San José, sobre una plataforma. Alrededor de esta, enmarcada por los cactus opuncia típicos de la zona huamanguina —en ellos se reproduce la cochinilla— aparecen ante todo animales y humanos con instrumentos musicales. Una paloma blanca en el techo de este espacio se relaciona con la imagen visible en el exterior.

Ya el segundo nivel, el mayor, está dominado por una cruz. Por ambos lados de ella, debajo de una fila de velas, se encuentran músicos, por el lado derecho están tocando

---

iconografía Nazca, el ser portado en el brazo izquierdo indica que no hay un parentesco patrilinear entre el o la portadora y el portado (Golte 2003).

[8] El retablo pertenece a una colección particular.

antaras, por el lado izquierdo arpas y violines. El resto de la gente se encuentra en actitud de adoración. Tanto el Cristo muerto como los instrumentos asocian la imagen al mundo de abajo. El techo de este nivel está adornado con varios ángeles.

El tercer nivel, en cuyo techo se hallan dos cóndores,[9] muestra una mesa con bebidas, músicos que tocan tambores y lo que parecen ser bandurrias, pero la mayor cantidad de gente, que ocupa toda la base, son hombres y mujeres que están bailando. Hay una serie de retablos de tres o cuatro pisos de López Antay hechos a mediados de los años setenta que muestran totalidades de este tipo. Si bien son también retablos para ser vendidos, en cierta manera son una recuperación del retablista frente a las imposiciones de Alicia Bustamante. Lo que se expresa es un ordenamiento que sale de su imaginario. Tanto el orden, como los detalles, muestran que el retablo es su "creación". Detalles como los instrumentos musicales asociados con la imagen del Cristo en la cruz, que no están presentes en los otros niveles, demuestran que los coloca conscientemente en la época húmeda, siguiendo de esta forma una tradición precolombina. Lo mismo vale para la fiesta de hombres y mujeres bajo un cielo en el cual aparecen los cóndores que representan a los *wamani*. Estos detalles no le interesan al comprador exotista, sino que demuestran el intento de un López Antay ya anciano que trata de trascender el exotismo impuesto y transmitir su visión del mundo en una totalidad compleja.

Pero López Antay es una persona que empezó creando *sanmarkos*, vivió personalmente la imposición comercial de los "señores" de Lima y tuvo un reconocimiento mayor por el Premio Nacional de Cultura al Arte que le otorgaron en 1976. Posteriormente, frente a la agitación de los intelectuales limeños por su premiación, manifestó: "No todos nos quieren ni en Lima, ni en Ayacucho".[10] Si bien la afirmación es simple, pone de manifiesto que no es ajeno a una valoración del orden social que se expresaba en las críticas de las élites criollas. Quizás de esto se derive la voluntad de expresar su visión del mundo que comparte con muchos huamanguinos, así como en el retablo que hemos descrito. No ha renunciado a su identidad.

No todos tienen la trayectoria de López Antay. Hay muchos, especialmente los más jóvenes, que empiezan a producir bajo el imperativo de la producción de mercancías con una diferenciación casi sistémica entre ellos. Hay los que tratan de bajar los costos, es decir, optimizar las chances de venta con retablos baratos que agraden a los

[9] Estos representan generalmente los *wamanis,* que son antepasados míticos eternizados en cerros, que se pueden convertir en cóndores. Los *wamanis* están relacionados con grupos sociales específicos por lazos de parentesco.

[10] *La Crónica* (1975, 30 de diciembre). La página con la cita aparece en un artículo expuesto como parte de la muestra permanente de la obra de Joaquín López Antay en el Museo de Arte Popular de Ayacucho que lleva su nombre.

compradores. Por lo general trabajan con moldes, cada vez más hechos en fibra de vidrio, producen en serie e involucran a sus familias en la producción, muchas veces con una incipiente división de trabajo. Se guían por las cifras de venta de sus compradores mayoristas y adaptan las temáticas a estas o a los pedidos expresos de ellos.

Otros tratan de distanciarse de la mayoría de los productores por sus trabajos más cuidadosos y refinados. Finalmente, hay un tercer grupo que trata de combinar la producción de los retablos con trabajos en otro material, por ejemplo en mates burilados o piedra de Huamanga.

Frente a estos intentos, están los que producen, probablemente inducidos por expertos en comercialización y ONG, para mercados específicos. Por ejemplo, ya como una producción especial y solicitada para un mercado exterior, aparecen escenas navideñas. Estas muestran un cambio radical en la posición del niño Jesús, quien ha pasado de los brazos de su madre a un pesebre. Ni Jesús, ni María, ni José se encuentran en la posición superior, ahí vuelan unos angelitos. Con cierta frecuencia aparece un árbol de pino de Navidad. Lo que ha quedado es el retablo con sus puertas aladas pintadas, la exótica combinación de colores, pero la imagen ha sido sustituida para un público que puede ser cristiano y tenga una apreciación de una belleza rústica artesanal opuesta a la de los objetos industriales.

La historia de la conversión del *sanmarkos* en retablo termina en la fabricación de objetos baratos y coloridos. El toque de lo crítico, aunque urbano, para un público de oposición que había en la iniciativa de Alicia Bustamante quedó eliminado por la lógica mercantil introducida en la producción artesanal. Lo que sí es cierto es que, probablemente, hoy se producen más retablos que en cualquier época anterior y hay adaptaciones para cualquier necesidad y gusto. Turistas japoneses por lo normal tienen que llevar a su regreso un presente (*omiyague*) a sus amigos y familiares que, como pueden ser muchos, ven satisfechas sus necesidades a través de compras de diminutos retablos surgidos del tamaño de una cajita de fósforos, pues estos se pueden transportar en el equipaje limitado de un turista.

La familia Jiménez y la “emancipación” de los retablistas

Edilberto Jiménez afirmó, poco después de la muerte de su padre Florentino Jiménez Toma en 2005, que en Huamanga hubo solo dos ramas de retablistas: “Una es la de mi padre y la otra de Joaquín López Antay. No hay más”. Ya hemos visto que el mismo don

Florentino se distanciaba con énfasis de López Antay. Para entenderlo, y no solo tomarlo como una expresión de celo profesional, debemos comprender las diferencias entre ambos. Don Florentino es de Alcamenca, en la provincia de Víctor Fajardo, y recién en 1967 se trasladó a Ayacucho, ya que las condiciones en su pueblo hacían difícil que se mantuviera con su numerosa familia. Llegó a la ciudad unos 25 años después de que Alicia Bustamante empujó a López Antay a abandonar en amplia medida la producción de "*sanmarkos*" e inauguró la producción mercantil de este. Don Florentino, al llegar a la ciudad, recién tenía 32 años, pero es reconocible que ha desarrollado en Alcamenca una vía propia para relacionarse con nuevos públicos y el mercado. Es que él también desciende de una familia que vivía produciendo "*sanmarkos*", además de practicar la agricultura desde su juventud temprana. Al parecer, la relación con un público foráneo ya la conocía desde Alcamenca pero, a diferencia de López Antay, no produce por encargo, sino en un proceso en el cual él mismo determina las características de su producción. La dirección de las nuevas temáticas que introduce es, por un lado, la voluntad de transmitir el pensamiento, los rituales y las actividades de la gente de Alcamenca y, por otro lado, algo como una reflexión permanente sobre las circunstancias de la vida. Visiblemente, Florentino se asume como un artista emancipado y no se le ve ninguna voluntad de adecuación a públicos, salvo una que él, por su propia voluntad, realiza (Huertas 1987).

La vocación artística en Florentino se desarrolla en condiciones de una pobreza aguda. Las reflexiones sobre su propia vida hacen una referencia constante a las carencias y a las penurias. Si vemos hoy en día el bienestar relativo de sus hijos, incluyendo a Edilberto, cometeríamos un error si pensamos que su padre ha vivido en una posición semejante y que la juventud de Nicario, Claudio, Edilberto y sus otros hermanos ha sido signada por cierta holgura. Por el contrario, don Florentino enfatiza que sus años en Huamanga, es decir, también los años en los cuales sus hijos se socializan en su familia, son años sumamente difíciles en los que peligraba frecuentemente la posibilidad de alimentar a la familia. Por ello, practica una ética de trabajo exacerbada con la que él afronta su situación:

> Sufrí bastante. Hasta ahora también estoy sufriendo. Todavía no soy tan, no me explico, buen retablista todavía. Hasta en estos momentos también sigo todavía. Porque desde el inicio así tenía que estar sufriendo y pensando en las creaciones.
>
> Desde el momento que van creciendo mis hijos, ya con ellos tengo que coordinar qué cosa se puede hacer bastante. A veces cuando hago unos trabajos bien acabados no hay ni venta, nada. En eso, también de comida, de todo tengo que sufrir. Entonces mucho he sufrido para unos trabajos, unos cuantos trabajos acabados. Pero yo no me siento todavía buen retablista. (Huertas 1987: 103)

Hay un segundo elemento que lo distancia de López Antay. Don Florentino no crea una barrera entre sus conocimientos y personas que quieran aprender de él. La enseñanza, primero en Quinua, si bien nuevamente ligada a sus carencias económicas, es algo que aparece constantemente en la narración de su vida. Parece que esta enseñanza, que algunas veces no es solo referida a retablos, también es un ambiente en el cual reflexiona sobre métodos, diseños y creatividad (Huertas 1987: 101 y ss.). Incluso en su práctica de

enseñanza se le nota agobiado por la preocupación de que se le quite el trabajo y lo sustituyan por un profesor que tenga un título profesional.

Finalmente, tiende a una organización social de la producción de retablos. Esto, en menor medida, es un rasgo heredado de sus antepasados productores de "*sanmarkos*", pero ante todo parece que es algo que se desarrolla primero en su propia familia. Es que no solo coopera en su taller en La Unión en Huamanga con su esposa doña Amalia Quispe, sino integra a sus hijos Nicario, Claudio, Edilberto, Odón, Eleudora, Mabilón y Neil en los trabajos.

Edilberto Huertas ha observado esta cooperación detalladamente. Sus notas permiten ver que claramente muchos de los retablos de los años setenta y especialmente principios de los ochenta son una creación colectiva. En este sentido, la adscripción de una autoría individual resulta problemática también en los retablos adscritos a Edilberto Jiménez para esta época.[11]

Al parecer, en esta cooperación surge una suerte de división de trabajo según las habilidades que cada uno tiene. Ya más tarde esta división se extiende a sobrinos y nietos y también a gente fuera de la familia. Don Florentino logra adaptarse a una demanda creciente por un lado y, por el otro, él y su familia convierten a los retablos de su función ritual originaria a medios de comunicación versátiles. Evidentemente, ve en los retablos una forma regional específica de expresión, es por ello que trata de enseñar primero en una escuela de Mardonio López Quispe, hijo de don Joaquín, el arte de hacerlo después de terminar su propia educación en una escuela nocturna, para compartir después libremente los secretos de su oficio.

Los testimonios de don Florentino muestran a una persona profundamente comprometida con su cultura y las formas de expresión de ella en los retablos. En algunos aspectos, las amenazas de la pobreza y del sufrimiento se habían impregnado en su personalidad. También por ello debe haber sido muy exigente, incluso impositivo con sus hijos, haciendo un hincapié especial en la ética de trabajo como una condición necesaria de la existencia. A lo largo de su discurso es visible una relación de las carencias con el sufrimiento, que debe haber sido un tema constante también en la socialización familiar.

Es una de las razones por las cuales trata de ampliar el rango de temáticas de la producción de retablos. Estos dejan de ser objetos que repiten formas y contenidos de una tradición larga, sino obras que expresan, echando mano al marco formal de los retablos a temáticas nuevas relacionadas con su experiencia en Alcamenca y en Ayacucho, y junto con sus hijos mayores empieza a buscar temáticas nuevas, especialmente aquellas que valoricen los elementos de la cultura regional y de la historia olvidada vista desde el lado de la población provinciana y aldeana. Es en este contexto que surgen retablos como el de los *Mártires de Uchuraccay*, *La leva*, *El juicio final*, etc.

[11] Por ejemplo, el retablo sobre *La leva*, adscrito en la colección del IEP a Edilberto, en la obra de Huertas (1987: 128; 131) es adscrito a la autoría de don Florentino (la comparación de la pieza en el IEP con la foto en el texto de Huertas permite ver que, en efecto, se trata del mismo retablo).

pero también otros como *Ventura Ccalamaqui*, el cual precisamente trata de una heroína popular huamanguina en las guerras de la Independencia. De esta forma, convierte a los retablos en un medio de expresión reflexivo, de afirmación cultural, elementos que de una u otra manera se manifiestan también en la producción artística de sus hijos. [12]

No es casual, entonces, que sus hijos e hijas sigan como artistas retablistas y tampoco es casual que ellos se desarrollen en direcciones distintas. Nicario es, en este sentido, quizás el más avanzado. No solo abre una galería en Barranco, sino posteriormente se traslada a los EE. UU. y produce allí también retablos sobre temas norteamericanos.[13] También su hermano Claudio sigue en la tradición y está presente ante todo en el mercado norteamericano. Si bien sigue trabajando con temas andinos, es notable una influencia de una temática mexicana, en especial una forma jocosa de representar la muerte, pero tampoco faltan representaciones de Frida Kahlo, por ejemplo. Él sigue trabajando en Lima, en parte junto con su hermano Mabilón y su hermana Eleudora. Odón emigró a Italia y se dedica principalmente a la venta de artesanía.

La emancipación del retablo "mercancía" en Edilberto Jiménez Quispe

Edilberto es el único de los hijos que se queda en Huamanga después de que su padre don Florentino se traslada a Lima en 1980. Edilberto, si bien retablista, es ante todo antropólogo; sus hermanos lo consideran como el "intelectual" de la familia. A pesar de que sus hermanos no han vendido una serie de retablos creados por ellos, viven de la fabricación de estos. Mal o bien, tienen que encontrar un equilibrio entre sus compradores con expectativas sobre ellos y sus creaciones artísticas. Quizás por eso, por un lado hacen una producción de retablos "mercancía" y, por otro, retablos de reflexión en los que, por lo general, trabajan mucho más tiempo y en los cuales quizás expresen más sus propias ideas e intereses. A esto hay que agregar también que producen retablos para regalar a amigos, que reflejan elementos de la relación personal.

Edilberto, en cambio, nunca ha producido retablos para vender; la colección de sus obras, reunida y creada en un diálogo entre Carlos Iván Degregori y él, que ahora se alberga en el IEP, nunca ha estado a la venta.

Sus obras, en parte, como él mismo señala, han tenido un origen y una función catártica. Sus experiencias, y ante todo la información que recibió de las víctimas de la violencia, lo habían turbado, hacían difícil que viviera sin la memoria del terror. De cierta manera

[12] María Eugenia Ulfe anota poco antes de la muerte del artista: "Don Florentino y sus hijos imprimen temporalidad en su obra; además de representar al indígena peruano y sus costumbres, lo sitúan en su problemática social. De esta manera, convierte al retablo en un vehículo de opiniones sociales y políticas. Basándose ya no solo en su experiencia personal, se interesa por leer y retratar lo que sucede a su alrededor. Ahí están como ejemplos sus retablos como *La Leva, El Juicio Final, Mártires de Uchuraccay* y sus cruces como la de *Almas* y *Catorce Estaciones*" (Disponible en: <http://www.larepublica.pe/05-02-2005/al-maestro-don-florentino-jimenez-toma>).

[13] Página web de Nicario Jiménez: <http://www.folkvine.ucf.edu/jimenez/present/migration.html>.

parece que hay una semejanza con John Murra y su participación en la guerra civil española. A este, si bien ingresó a ella como parte de la brigada internacional, lo que más le impresionó y le creó una preocupación constante durante su vida era la experiencia de que ambos bandos se deshumanizaban en el combate.

No conozco las identificaciones políticas de Edilberto a partir de sus estudios en la Universidad San Cristóbal de Huamanga (Nicario, en los pocos semestres que estudió, sí tenía clases con profesores que formaban el círculo del "comité central" de Sendero Luminoso). Lo que sí es probable es que la conversión de un mundo urbano y campesino en un escenario de guerra, con atrocidades y una falta total de restricciones éticas o morales, debe haberlo impactado profundamente. Es que Huamanga y sus provincias antes de la guerra interna tenían elementos de un ambiente bucólico, más allá de la pobreza. La conversión de este paisaje social por bandos beligerantes en un ambiente terrorífico debe haber sido chocante, inesperada, más aun si involucraba como víctimas a personas que conocía, como uno de sus tíos.

Sus dibujos y sus retablos, ante todo, narran la conversión de un mundo casi bucólico de su niñez en un mundo de terrores inimaginables que queda finalmente en una especie de amenaza suspendida. Un análisis apropiado de los retablos de Edilberto Jiménez se enfrenta a varios problemas metodológicos. Primero, parece que los retablos (incluyendo los que pertenecen a la colección del IEP) han cambiado de nombre (en el IEP están registrados con nombres que provienen del mismo Edilberto, quien no utiliza siempre los mismos títulos para un mismo retablo, y al mismo tiempo María Eugenia Ulfe [2011], que tomó las fotos de los retablos en el IEP y conversó con Edilberto sobre ellos, utiliza otros títulos). El segundo problema reside en la secuencia de su hechura. En las fechas anotadas en los retablos de la colección del IEP hay, por un lado, fechas que parecen referirse al año en el cual se creó el retablo y, por otro, sin embargo, hay fechas que indican la de los acontecimientos narrados en los retablos. Esto no es simplemente un preciosismo metodológico, ya que el carácter de las escenas narradas corresponde a descripciones brutales e inhumanas y, por otro lado, a un pasadismo parcialmente utópico. Para comprender la obra hay que comprender cómo la utopía se relaciona con la desesperación sobre el brutalismo. Ante todo, no obstante, se tiene que ver que Edilberto Jiménez es un artista dialogante con su entorno social. Prácticamente todas sus obras están referidas a testimonios, canciones y poesías claramente identificables. Este carácter dialogante parece referirse también al entorno social inmediato, como a sus amistades. Sin duda, la amistad con Carlos Iván Degregori fue crucial para la forma en la que recogió los testimonios de Chungui y los convirtió en obras de arte que reflejan el horror de la existencia de los chunguinos a mediados de los años ochenta. Se puede asumir que Carlos Iván Degregori comprendía la brutalidad percibida por Edilberto y debe haber propiciado su inspiración y la seguridad para expresarlas en toda su magnitud.

Son discernibles varios grupos en las obras de Edilberto. Uno antecede en su fabricación, al parecer, al inicio de la violencia, pero son hechos en una época en la cual se sabía que Sendero Luminoso estaba preparando la lucha armada. Los dos retablos que datan de 1978 (*Inicio de clases* y *Leva o recluta*), que se asemejan claramente en la pintura en sus

puertas, quizás sean un reflejo de este conocimiento. Sendero Luminoso utilizaba los colegios como escuelas de adoctrinamiento; en este sentido, el retablo sobre el inicio de clases a lo mejor no es tan pacífico como aparece a primera vista. También otros deben haber sido producidos en estos tiempos. En el de la leva, la imposición brutal es el tema central.

La leva, probablemente hecho en la misma época, tiene características formales semejantes pero tiene un referente violento más marcado. Se puede suponer que está inspirado en el huayno "*Riklutay*" de Ranulfo Fuentes, canción que este compuso cuando hubo enfrentamientos violentos entre soldados del ejército y campesinos en Huanta y Ayacucho motivados por la imposición de una ley que castigaba a los alumnos de escuelas que repetían un año (cosa muy frecuente entre campesinos por su inserción en el trabajo y la persistencia de sus obligaciones escolares) con el pago del año de estudios repetidos. El retablo muestra el reclutamiento forzoso de campesinos jóvenes, a lo que anota Ranulfo Fuentes: "Porque se viste de verde, sirve a la Patria, me dice. Si mi verdadero pueblo está olvidado" (Vásquez y Vergara 1990: 95). El retablo muestra la contraposición no solo en el color de la vestimenta de los soldados, que hace juego con el color de la bandada de guacamayos en el cielo, que son un mal augurio en los Andes, sino también con las acciones de violencia impositiva y la consiguiente defensa del pueblo.

Ventura Ccalamaqui, que representa el enfrentamiento entre mujeres campesinas y soldados realistas, acontecido en 1814, es otra de las obras tempranas. Es que la familia Jiménez en los años setenta buscaba temas históricos que revaloraran la participación campesina en la historia. Su hechura, que combina la pintura con la elaboración de las figuras enfrentadas en el cajón, está, como los anteriores, enmarcado por pinturas en las puertas y el techo bastante convencionales. También en este retablo el tema de la violencia no está ausente.

El retablo *Peregrinaje de la Semana Santa*, hecho entre 1981 y 1982, probablemente es el punto final de la producción social marcada. Es un tema algo convencional con una elaboración técnica refinada, pero con una temática no muy específica, por lo menos en cuanto a la escena de la muerte de Jesús en la cruz en el cajón central. Sin embargo, en las puertas aladas hay escenas labradas bastante diferenciadas: a la izquierda, de la vida de Jesús y, a la derecha, con acontecimientos relacionados con su muerte y traslado a la tumba. Interesante es ahí la transición de colores de fondo en las imágenes laterales e igualmente en la coloración de las flores que enmarcan tanto el cajón central como las puertas en la parte superior que pasan, de acuerdo con la vida de Jesús, de colores vivos al negro y blanco encima de la cruz, y a un tono de color más oscuro en la parte que sigue a la crucifixión y termina con su puesta en la tumba. No es particular de la familia

Jiménez, sino general en todos los Andes, que a la muerte de Cristo no sigue su resurrección, como pasa en los festejos de Semana Santa en Europa. Es que, según la cosmovisión andina, el muerto tiene que pasar al mundo de abajo y recién puede reaparecer en el equinoccio de setiembre.

Un segundo grupo se produce en los años de la violencia: se elaboran entre los años 1985 y 1995 más o menos. A este grupo pertenecen: *Cruz Roja Internacional*, *Cuernos y garras*, *Los condenados*, *Fiestas del Ande*, *El Amor y el cariño*, *El hombre*, *El huamanguino*, *Flor de retama*, *La muerte*, *Lucía*, *Masa*, *Mis recuerdos*, *Solterita* y *Sueño de la mujer huamanguina*. Huamanga estuvo marcada en esta época por una violencia extraordinaria, por desapariciones casi diarias, por un ambiente militarizado y por amenazas de Sendero Luminoso en la ciudad. En las provincias del departamento había una violencia extrema tanto por el lado de Sendero Luminoso como por el lado de las Fuerzas Armadas. Si bien la comunicación sobre lo que pasaba estuvo marcada por la desconfianza entre la población, ya que uno no sabía quién era completamente confiable, al mismo tiempo el ambiente hacía surgir expresiones artísticas que se relacionaban en formas diversificadas con la violencia generalizada. Es, como afirman Vásquez y Vergara (1990: 92), que en esta época "Todas las formas de representación estética, como los retablos, el tallado en piedras de Huamanga, los tejidos, la cerámica, etc. van representando de diversas maneras la situación de violencia." Lo importante, en especial para la obra de Edilberto Jiménez, es que los autores, quizás como un modo de apoyarse mutuamente, se influencian entre sí de manera expresa. Una buena parte de los retablos de Edilberto de esta época se basan con mucha claridad en canciones creadas por Ranulfo Fuentes (Vásquez y Vergara 1990). Utiliza los mismos títulos y representa prácticamente una transposición visual artística de las canciones o de poemas a los retablos. Pero el referente dialogante no se limita a las obras de Ranulfo. Un retablo recoge el título y el discurso del poema "Masa" de César Vallejo.

En su poema "Masa", Vallejo narra que a un hombre muerto en la guerra se acercan, en secuencia, cada vez más personas para reanimarlo. Al culminar la poesía, nos escribe: "Entonces todos los hombres de la tierra le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; incorporóse lentamente, abrazó al primer hombre; echóse a andar…". El retablo con el mismo título describe un escenario de guerra con armas, muerte y destrucción en un ambiente montañoso incendiado, con una escena central de un círculo de humanos tomados de la mano y bailando alrededor de un personaje que parece resucitar. Al lado del círculo aparecen dos figuras femeninas con cornetas que acompañan la resurrección. Ahí el intento de Edilberto es transmitir la idea central de la muerte por un lado, y la posibilidad de revertirla mediante el concurso humano organizado, por el otro. Es claro su intento de traducir una poesía a una presentación visual. Es evidente también que frente a la violencia generalizada, las utopías apuntaban hacia una generalización de la confianza mutua, al concurso de todos para eliminar las huellas del horror que se vivía a diario. En este sentido, las creaciones tienen un carácter

de oposiciones: por una parte relatan el horror y, por la otra, le oponen soluciones solidarias.

El poema de Vallejo narra los horrores de la guerra y la posibilidad de su inversión mediante un concurso humano. Las canciones de Fuentes tienen una estructura básica emparentada. Un buen ejemplo de las representaciones bifrontes es el retablo *El hombre*, según una poesía de Ranulfo Fuentes de 1970. Este huayno no es ajeno a la violencia, ha sido compuesto por él como respuesta a la rebelión de Ayacucho-Huanta contra el Decreto Ley N.º 006 de educación bajo el liderazgo del "Frente de Defensa del Pueblo", el antecesor de SL, que "obedeció a la necesidad vital de reflejar las muertes que la represión causó, cuando en junio de 1969 el pueblo ayacuchano y huantino rechazó el decreto ley 006 que recortaba la gratuidad de la enseñanza" (Vásquez y Vergara 1990: 95). A diferencia de Fuentes, Edilberto Jiménez produce el retablo en la segunda mitad de los años ochenta, es decir, en una época de sufrimiento generalizado en la región de Huamanga. Este retablo resalta por sus puertas aladas y su techo colorido y positivo. A primera vista contrasta la imagen compleja del cajón mismo que, con sus tonos rojos y oscuros, crea otra impresión. Está construido en dos círculos concéntricos que dejan libres las cuatro esquinas. Las flores en las esquinas superiores están pintadas sobre un fondo negro —en contraste con las de las puertas y oponiéndose un poco a los dos ángeles que se asoman en las esquinas de abajo, que también parecen indicar una connotación positiva—. El círculo interior del retablo está ocupado por un hombre arrodillado y herido que a todas luces está sufriendo. Esto se opone en algo a la composición de Fuentes, quien afirma: "Yo no quiero ser el hombre que se ahoga en su llanto, de rodillas hechas llagas que se postra al tirano" (Vásquez y Vergara 1990: 98). El círculo exterior se subdivide en cinco espacios. El inmediatamente superior a la imagen central muestra precisamente a un hombre "que se postra al tirano". Recién en el espacio siguiente (leyendo en contra de las agujas del reloj) aparece la voluntad positiva de la segunda estrofa de Fuentes: "Yo quiero ser como el viento…". Pero ya el siguiente espacio aparece como una afirmación de la negación de Fuentes que dice "No quiero ser el verdugo que de sangre mancha el mundo...". En la versión de Edilberto aparecen el verdugo y sus víctimas. Ya en el cuarto espacio, el retablista coincide con el poeta: "Yo quiero ser el hermano que da la mano al caído…", con un personaje que lidera a gente que protesta. Esta temática continúa en el quinto espacio: "…y abrazados férreamente vencer mundos que oprimen". Sin duda, Edilberto construye imágenes más negativas en su impresión general, solo con claridad en oposición a la pintura en las puertas aladas. Es interesante, no obstante, que Fuentes, al estilo de los huaynos ayacuchanos, remata su poesía con una fuga, que indicaría una cierta contradicción con su afirmación de esperanza: "¡Ay! Solo por tus caprichos, riqueza".

Sin embargo, no todos los retablos muestran el horror y la utopía con tanta claridad. Hay algunos que, ante todo, evocan un pasado bucólico o humanamente afirmativo. Uno de ellos es el que lleva como título "Lucía". El nombre adquiere vida si nos enteramos de que la madre de Ranulfo Fuentes se llamaba Lucía y que murió a una edad relativamente temprana. Así que Fuentes compone una canción con el título de "Lucía", que no solo es un canto a su madre, sino a las madres en general, y describe así, por un lado, su

relación con el niño y, por otro, los sacrificios que las madres realizan por sus hijos a lo largo de sus vidas. El huayno, compuesto en 1987, muestra desde su primer verso la tónica general:

> "Lucía era la fuente
>
> Lucía la paqarina
>
> Desde sus senos manaban
>
> Milagros de la existencia…". (Vásquez y Vergara 1990: 107; 35)

Si bien el huayno alude a la pobreza y al sacrificio materno, podemos considerar que en el contexto de la violencia una composición utópica, en tanto que concibe la situación de la madre y su sacrificio, se opone, sin decirlo expresamente, a la ligereza con la que se trata a las vidas humanas en aquella época sin tomar en cuenta el esfuerzo con el cual esta vida se constituyó. El retablo recoge el tenor utópico en las flores coloridas de las puertas y del techo tripartito, muestra la madre amamantando a su hijo como figura central y, en escenas múltiples, muestra a señoras campesinas laborando en el campo y participando en una fiesta con músicos con arpa, tambores, flautas y un danzante de tijeras. Es interesante que este ambiente festivo en la esquina inferior derecha del cajón esté poblado básicamente por hombres. Pero esto, como también el arco iris al fondo, que representa a las divinidades tutelares, se queda dentro de una utopía pasadista. El contraste del retablo está en la coloración oscura del fondo, negra con un rayo. En este sentido, el retablo no queda solo en la afirmación de la utopía pasada, sino que invoca el entorno amenazante por la oscuridad del ambiente.

Este mismo recurso de situar un ambiente bucólico en un espacio negro amenazante lo encontramos en otros retablos, como por ejemplo *El amor, el cariño*. Si bien la escena principal no deja de ser bucólica, la coloración del cielo en el ala izquierda, y con menos intensidad en el centro y la derecha, presagia una amenaza para la escena, como también se expresa en las flores coloridas sobre un fondo oscuro encima del cajón central.

De manera más cautelosa se encuentra el mismo esquema en el retablo *Pasñacha* o *Solterita*. A primera vista es una escena bucólica en un cajón. El huayno del mismo nombre, compuesto por Ranulfo Fuentes en 1977, se inicia con la descripción de un encuentro de enamoramiento:

> "A las orillas del río Huancapi,
>
> más arribita del viejo puente
>
> una mañana te vi sentada

en una piedra de alaymosca

a medio día te vi lavando

sobre una piedra de alaymosca". (Vásquez y Vergara 1990: 49; 75; 78)

De hecho, el retablo de Edilberto parece ser a primera vista una transposición de esta escena bucólica. Las puertas con flores hacen eco a la escena central, en la cual podemos observar a una mujer lavando en el río y a su observador en la parte izquierda. Lo que representa la amenaza en este contexto bucólico es la escena por el lado derecho del río. Vemos a un toro que embiste a una mujer y a hombres con caras torcidas, con lazos que no concuerdan con la escena central. Parecen ser una amenaza, a pesar de que la intención temática es la "corrida de toros", el enfrentamiento del cóndor con el toro. Esta impresión se ahonda cuando vemos que en el retablo *Cuernos y garras*, de la misma época, hay un enfrentamiento entre gente andina por el lado izquierdo y gente más costeña por el lado derecho. Ambos grupos están acompañados por animales, los andinos por un cóndor, los otros por un toro. La acción en este retablo, sin embargo, se da en la hondura entre los humanos por ambos lados. Ahí observamos una lucha entre cóndores (que representan el mundo de arriba) y toros (que representan el mundo costeño). En el fondo observamos un arco iris en cuyo centro se encuentra el sol rojizo, que según la cosmología andina es del mundo de abajo, el mundo de la muerte. Haciendo la comparación en este contexto la *Pasñacha* tiene elementos claros del retablo *Cuernos y garras*. En este sentido, vemos que la *Solterita* no es simplemente una invocación de un pasado bucólico, sino contiene elementos que se refieren al presente amenazante. Quizás también el huayno ya contenga un elemento de la escena en el retablo, pues termina en:

"Tengo también mi peineta

de un cuerno del toro bravo,

lavando así tu cabecita

te trenzaré la flor de *wiquntu*". (Vásquez y Vergara 1990: 80)

No queremos sobreinterpretar el texto de Fuentes, pero sí podemos tomar la "peineta de un cuerno del toro bravo" con la cual el observador quiere trenzar el pelo de la mujer amada con una flor de ají, por lo menos como una fuente de inspiración para Edilberto en el desarrollo del retablo de la *Pasñacha*.

Para el presente texto, la descripción de la relación entre fuente cantada o poema y retablo para todos los casos resultaría demasiado extensa. Tenemos que remitir al lector a las imágenes de los retablos y las descripciones de ellos, y, por cierto, a la literatura pertinente, en especial el libro de María Eugenia Ulfe sobre retablos (Ulfe 2011) y el de Chalena Vásquez y Abilio Vergara sobre Ranulfo Fuentes (Vásquez y Vergara 1990).

Finalmente, el tercer grupo de los retablos de Edilberto Jiménez, el más impactante, es el que responde a su presencia en Chungui a finales de los años noventa, donde escucha los relatos de la violencia vivida en detalle y los convierte en dibujos y bocetos[14] que luego plasmará en sus retablos. Es cierto que las crueldades de Chungui son extremas y es probable que la narración de los hechos que se complementa con el dibujo o boceto elaborado con ayuda de los testigos debe haberlo conmovido profundamente, de modo que necesitaba una vía como la producción artística para expresar sus reacciones de miedo, horror y consternación. Pero también habrá que tomar en cuenta que esta producción fue realizada en el contexto de su labor en la Comisión de la Verdad y la Reconciliación y en comunicación con Carlos Iván Degregori. Es decir, son retablos sobre la inhumanidad dirigidos a un público específico. En tal sentido, quieren ser testimonios para gente dispuesta a aceptar los relatos testimoniales y visuales. Para afirmar su carácter testimonial, todos los retablos de este grupo llevan escrito el testimonio de la persona que contó los detalles. Los relatos, por lo general, ocupan las alas internas del retablo, es decir, sustituyen a las flores y los ornamentos que se encuentran usualmente en ellas. Los testimonios son caracterizados como citas textuales acompañadas de su fecha. La narración en imágenes muestra una concordancia muy alta con el relato. También el aspecto exterior de este grupo se distingue claramente de otros: en realidad, tienen más carácter de ser ataúdes en miniatura que retablos. Hay una particularidad más, aunque no sea exclusiva: varios retablos, como ya dijimos, tienen títulos cambiantes, algunos tienen un título en quechua. Pero todos los producidos a principios del milenio actual con referencia a los relatos de los chunguinos llevan títulos en quechua al lado de los títulos en castellano. No hay posibilidad de fechar la fabricación con exactitud pero, aparentemente, todos han sido elaborados entre 2005 y 2008, esto es, en una época en la cual la pacificación de Huamanga había avanzado bastante. Edilberto en esta época tenía un entorno dialogante diferente del de los años anteriores.

Es una certeza que Edilberto ha escuchado antes relatos sobre la barbarie, la crueldad y la inhumanidad del conflicto. Parece que frente a estos relatos sus reacciones han sido diferentes, produjo retablos en menor cantidad que se caracterizan por su carácter ambivalente, en algunos casos creando una contraposición en imágenes bucólicas amenazadas y, en otras, refiriéndose expresamente a poesías y cantos que comparten como casi todos los huaynos ayacuchanos un carácter de oposición entre utopía y destrucción de ella. Entonces, tenemos que asumir, también en este caso, que los retablos son producciones artísticas dialogantes, especialmente con las poesías y los

[14] Publicados en Jiménez 2010.

cantos de Ranulfo Fuentes, pero además con otros, como hemos visto en el caso del poema “Masa” de César Vallejo.

Ya hemos visto que varios de los retablos creados en la segunda mitad de los años ochenta y los primeros de los noventa (*El hombre*, *El huamanguino*, *Lucía*, *Mis recuerdos*, *Pasñacha* o *Solterita*) se relacionan con poesías o cantos de Fuentes. Carlos Iván Degregori habla sobre esta relación en la introducción del libro *Ranulfo, el hombre* de Chalena Vásquez Rodríguez y Abilio Vergara:

> […] me atrevería a decir que Ranulfo alcanza la madurez plena en los 80, fusionando de manera más fluida la vida cotidiana y el contenido social en canciones como “Alma de Ayacucho”, “Lucía” o en esos carnavales terribles entre los que destaca Huamanguino, himno a los desaparecidos. Esta y otras composiciones semejantes prueban, además, que las fiestas y en especial los carnavales, mientras no han sido engullidos por el capital y la industria cultural y convertidos en “espectáculo”, al tiempo que los participantes resultan convertidos en espectadores pasivos, son una fiesta democrática, una “inversión del mundo” que, como a la luz de un relámpago que ilumina la noche permite atisbar mundos mejores. (Degregori 1990: 12)

Como está plenamente consciente de la relación entre la poesía y los cantos de Ranulfo Fuentes y las obras de Edilberto Jiménez, el mismo Degregori anota:

> […] es precisamente lo que presentan Fuentes y Jiménez. Con ellos quedan atrás el compositor o el artesano naive, pero no los reemplaza el artista subordinado al mercado. Ambos escapan a su lógica. Ranulfo no está en el ranking y, sin embargo, sus canciones se cantan en todo el país […] Mientras miniretablos bastardeados se venden por 10 ó 20 dólares en los *tourist-shops* del Cusco, Edilberto no vende los suyos; dice que porque no sabe qué precio ponerles, pero en realidad no quiere venderlos y prefiere dárselos en custodia a sus amigos”. (Degregori 1990: 13)

Es en este contexto que Carlos Iván Degregori articula su aprecio a las obras artísticas de ambos y declara:

> También Edilberto Jiménez ha leído a los clásicos, al menos los peruanos: Mariátegui, Vallejo. Pero nada más alejado de lo clásico que su obra. A los 28 años ha llevado el retablo a la categoría de arte sin apellido. Todavía se recuerda la polémica provocada cuando otorgaron a don Joaquín López Antay un premio nacional de cultura en los años del gobierno de Velasco. ¿Cómo un artesano que repetía modelos antiquísimos podía acceder al premio? Con Jiménez la polémica termina. Cada retablo es una obra de arte singular, que rompe con las convenciones del género. Es una creación, enraizada en la viejas tradiciones pero que recoge al mismo tiempo el torbellino del cambio”. (Degregori 1990: 12)

Así que también los retablos hechos durante los años de la violencia usan “discursos” de terceros; existe, como hemos visto en el caso de *El hombre*, una especie de diálogo con una fuente, a diferencia de los retablos referidos a Chungui, en los cuales hay una interpretación artística de relatos pasmosos y brutales. Por lo tanto, para estos últimos tenemos que considerar el entorno que permite al retablista expresar la brutalidad en toda

su magnitud. Es de suponer que esta radicalización surgió en el contacto con Carlos Iván Degregori, quien le insistía en que se tenían que dejar testimonios de las barbaridades cometidas.

No queda duda de que Edilberto Jiménez es un artista que hace uso de una forma de exposición antigua para expresarse en y sobre una época de violencia y contradicciones. Lo importante es comprender que es un artista compenetrado con el mundo en el cual crea sus obras, tanto en cuanto utiliza los discursos, los cantos, la música de la época como fuente de inspiración, y en tanto responde a públicos que esperan obras de él aunque sin transformarlas en mercancía sino, como en la colección del IEP, donde las ofrece a un público para comunicarse con este.

Bibliografía

ARGUEDAS, José María
1958 Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga. *Revista del Museo Nacional* XXVII: 140-194.

BARRIONUEVO, Alfonsina
2007 *Pionera del arte popular*. Disponible en: <http://www.terra.com.pe/patrimonio-cultural/noticias/pat174/pionera-arte-popular.html>.

BUSTAMANTE, Cecilia
1979 Intelectuales peruanas de la generación de José Carlos Mariátegui, Archivo Chile. Historia Político Social-Movimiento Popular. Austin. Disponible en: <http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/mariategui_jc/s/mariategui_s0021.pdf>.

1999 Una evocación de José María Arguedas. Disponible en: <Ciberayllu-http://www.andes.missouri.edu/andes/Arguedas/CB_Evocacion.html> .

DEGREGORI, Carlos Iván
1990 Introducción. En Vásquez y Vergara, *Ranulfo, El hombre*; pp. 9-14. Ayacucho: CEDAP.

FUJII, Tatsuhiko

1998 Del arte folklórico al arte nacional: El caso del retablo ayacuchano. *Senri Ethnological Reports* 9: 161-173.

GOLTE, Jürgen
2003 La iconografía Nasca. *Arqueológicas, Revista del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú* 26: 179-218.

HUERTAS CLEMENTE, Edilberto
1987 *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma*. Ayacucho: CEDAP.

JIMÉNEZ, Edilberto
2010 *Chungui. Violencia y trazos de la memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DED-ZFD.

MENDIZÁBAL LOSACK, Emilio
2003 *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano. Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*. Lima: ICPNA y Universidad Ricardo Palma.

RAYMUNDO, Jesús
2011 *Alicia Bustamante: pasión entre dos mundos*. Lima. Disponible en: <http://www.identidadesperuanas.com/2011/04/pasion-entre-dos-mundos.html>.

RAZZETO, Mario
1982 *Don Joaquín, testimonio de artista popular andino*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares.

ULFE, María Eugenia
2005 *Al maestro don Florentino Jiménez Toma*. Lima. Disponible en: <http://www.larepublica.pe/05-02-2005/al-maestro-don-florentino-jimenez-toma>.

2009 Representaciones del indígena en los retablos peruanos. *Bulletin de l'Institut Francais d'Etudes Andines* 38(2): 307-326.

2011 *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: PUCP.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Chalena y Abilio VERGARA FIGUEROA
1990 *Ranulfo, el hombre*. Ayacucho: CEDAP.

Una etnografía visual de la violencia peruana: horror y esperanza en los retablos de la colección Edilberto Jiménez

Ramón Pajuelo
Instituto de Estudios Peruanos

"Lirio qaqa es un abismo tan profundo que es muy difícil lograr ver la parte final. Se encuentra a dos horas del pueblo de Oronqoy. Los miembros de defensa civil llevaron hasta este a muchos detenidos, en su mayoría mujeres y niños, desde los pueblos de Chillihua, Oronqoy y Yerbabuena. Las mujeres eran violadas antes de ser aventadas al abismo: 'Al día siguiente llegué a lirio qaqa en busca de mi esposa y familiares. Encontré su cuerpo ya muerta y violada al borde del abismo, mi hijito de un añito con la cabeza destrozada, lo habían pisado su cabecita. Allí murieron lo horrible con cabezas, brazos, intestinos salidos, por todas partes. Otros en árboles traspasados por sus palos más de treinta y cinco personas en su mayoría mujeres y niños: Felícitas Tito Apunte (27), Yolanda Díaz Tito (43), Alberto Díaz Tito (51), Guillermina Castro Calle (46), Catalina Díaz Ramírez (3), Jaime Díaz Ramírez (2), Filomena Orozco Huamán (21), Elmer Rimachi Orozco (02) y otras personas"
Fuente: Donato Rimachi.

"Después de tres días de ese hecho bajé a buscar el cuerpo de mis familiares, me quedé horrorizado con lo que vi, habían cuerpos destrozados, sus tripas estaban salidos, habían cabezas y brazos por todas partes. Cuerpecitos de niños totalmente destrozados. La ropa de los muertos también estaban en los árboles. He visto, he llorado y no pude hacer nada".
Fuente: Teodoro Balboa
(Testimonios escritos en las puertas del retablo Lirio Qaqa, profundo abismo).

"Mayor Samurai ha terminado a la gente de Chungui era un asesino. También a mi hermana Rosa y a sus seis hijitos los hizo llevar a la base militar. En horas de la noche lo habían llevado a Chuschihuaycco, allí ese capitán después los había matado con su revólver uno por uno. Mi hermana dice había dicho: no nos mates, padre lindo, no me mates, yo te voy servir. Su hijito se había agarrado al soldado diciendo: no me mates papito, voy a cantarte, y le han tirado al suelo y baleado en su cabeza. El último tenía casi un añito y junto con su mamá, ya muerta, se había caído al hoyo y gateaba lleno de sangre, pero Céspedes sin compasión le había abaleado"
Fuente: María Baldeón

"Me detuvieron acusándome de terrorista y me entregaron a los militares de Chungui. En la base militar me castigaban a golpes, me hacían desmayar y despertaba lleno de sangre y no podía pararme. Después me llevaron al lugar denominado Chuschihuaycco y me metieron en un hueco. Enterraron todo mi cuerpo con tierra y piedras, y solamente dejaron libre mi cabeza, y luego el capitán Céspedes sacó su revólver, me apuntó y me disparó, y gracias a Dios las balas sólo llegaron a las piedras y así me dejaron".
Fuente: Dionisio Ccasani

"A los civiles nos mandaban hacer hoyos en Chuschihuaycco. Allí llevaban a los detenidos entre hombres mujeres y niños, luego al borde los hoyos los golpeaban y los abaleaban. La mayoría eran de oreja de perro, después teníamos que taparlos. Una fecha vi matar a más de diez personas, ellos amarrados, rogaban que no los mate, pero con el mayor Samurai no había compasión. No sabemos cuántas almas habrá en Chuschihuaycco".
Fuente: Ladislao Huamán
(Testimonios escritos en las puertas del retablo Fosa en Chuschihuaycco).

Los epígrafes que dan inicio a este texto, son cinco testimonios directos que evidencian la tragedia sufrida por los pobladores de Chungui durante el período reciente de violencia

política. Esas voces no forman parte de un libro dedicado al tema de la memoria en un contexto de post violencia, y tampoco pertenecen a un estudio etnográfico dirigido a examinar las huellas dejadas por la guerra interna sobre poblaciones campesinas o indígenas. Cualquier persona que haya logrado conocer los testimonios recogidos como parte de su labor por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), percibirá sin dificultad que se trata de textos testimoniales -o más bien de fragmentos de textos testimoniales- cercanos o emparentados de alguna forma con los 17,000 testimonios que sustentan el Informe final entregado por la CVR al culminar sus funciones, hace casi una década (CVR 2003).

Sin embargo, las apariencias y semejanzas pueden conducir a equívocos. Ocurre que las palabras (y voces) de las cinco personas que relatan los hechos terribles ocurridos a sus familiares y vecinos, en lugares tales como el abismo que suelen llamar "Lirio Qaqa", y el sitio de fosas clandestinas conocido como "Chuschihuaycco", no se encuentran registradas en ningún libro ni forman parte del acervo testimonial de la CVR. Se trata más bien de testimonios que Edilberto Jiménez pudo recoger en sus viajes a Chungui, distrito ubicado en la provincia de La Mar, región Ayacucho.

Chungui fue severamente castigado durante los años de violencia. De manera semejante a lo ocurrido en otras zonas de los Andes y la Amazonía en las cuales el aislamiento geográfico se dio la mano con la distancia sociocultural y la débil presencia del Estado en el territorio, Chungui vivió durante los años de guerra interna una situación de práctica extra-territorialidad respecto al resto del país. Pasó a ser un lugar ubicado casi literalmente en el "más allá", donde ocurrían hechos de violencia y crueldad inenarrables, que sin embargo no podían ser conocidos o siquiera imaginados por quienes no los vivían en carne propia (es decir, por fuera de las fronteras del propio infierno en que se había convertido). En condición parecida al "estado de excepción" descrito por Agamben (2003), aunque en este caso, la extra-territorialidad jurídica y de soberanía que avaló el ejercicio despótico del poder, no provino de la interrupción del orden legal establecido, sino más bien de la precariedad del mismo.

Edilberto Jiménez plasmó los cinco testimonios del horror vivido en Chungui, en el lado interior de las puertas de dos de sus retablos: *Lirio Qaqa, profundo abismo* y *Fosa en Chuschihuaycco*. Ambos retablos, junto a otros creados también durante la segunda mitad de la década pasada, se encuentran dedicados a documentar los hechos ocurridos en esta localidad ayacuchana durante los años de violencia política.

Como sabemos, la acción de fijar fragmentos de habla -sean relatos orales, testimonios, canciones, entre otros- sobre superficies destinadas a perennizar el discurso oral, convirtiéndolo en texto escrito, conlleva siempre consecuencias semánticas. Es que los mensajes dichos o expresados mediante la palabra cambian radicalmente de contexto y, por tanto, adquieren nuevo significado. Al mismo tiempo, otorgan sentido al nuevo contexto que los alberga o –prosiguiendo el ejemplo- al soporte sobre el cual resultan escritos.

En el caso de los retablos que contienen los testimonios presentados como epígrafes, esto resulta aún más dramático, al menos por dos razones. En primer lugar, porque dichos testimonios provienen de personas que rememoran hechos particularmente dolorosos:

situaciones límite que ponen en cuestión nuestra capacidad de comprensión y tolerancia respecto a lo que consideramos como propiamente humano. En segundo término, porque la escritura de los testimonios se ha efectuado sobre objetos artísticos, como parte de un proceso creativo más amplio que les otorga forma.

Considero que el recurso a la escritura de testimonios como los presentados arriba, constituye en la obra artística de Edilberto Jiménez una llave que nos permite reflexionar sobre el carácter excepcional de su labor como retablista y de su obra. La colección de sus retablos brinda una suerte de etnografía visual de la violencia política ocurrida en Perú. Una etnografía artística estrechamente ligada a un período histórico que podemos ubicar cuando menos desde la década de 1970 hasta el presente. Este período histórico anuda tres momentos distintos:

a) El ciclo de acelerada expansión y modernización del país ocurrido durante la segunda post-guerra, que se prolonga hasta los años 70s –cuando estalla la crisis a nivel internacional- y en cierto sentido hasta los 80s.
b) El ciclo de violencia política desatada durante las dos últimas décadas del siglo XX.
c) El momento de encuadramiento neoliberal de la sociedad peruana ocurrido desde la década de 1990, que coincide parcialmente con el fin de la violencia política, pero sobre todo incluye un escenario nacional de post-guerra, como parte del cual se conformó la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), y se registra el actual "estallido" de memorias divergentes en el país acerca de la violencia pasada.

En la colección de veintiséis retablos de Edilberto Jiménez que conforman el corpus en torno al cual se ha elaborado el presente libro, es posible identificar distintos temas, escenas y personajes, en cuyas historias se vislumbra el eco de los tres momentos históricos mencionados. Los retablos nos "hablan" acerca de estos temas y momentos, dejando abiertos significados discursivos –a veces explícitos, a veces sutiles- que constituyan una suerte de etnografía visual vital del tiempo de violencia más terrible ocurrido en la historia peruana.

Agenda post-CVR y el significado de la colección de retablos

Dentro de poco, los peruanos recordaremos que hace una década la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) culminó su labor entregando al país su *Informe final* (CVR 2003). Este documento contiene un valioso diagnóstico de los dilemas y déficits de la construcción histórica de la nación peruana, vistos a propósito de la tragedia ocurrida en las dos décadas finales del siglo XX. La agenda entregada al país por la CVR puede sintetizarse en pocas palabras: sus hallazgos y conclusiones apuntan a la necesidad de recomponer entre los peruanos una noción común de pertenencia y sentimiento de comunidad, en condiciones efectivas de igualdad y acceso a derechos para todos. Ello supone terminar con arraigadas desigualdades y exclusiones de diversa índole -socioeconómicas, históricas, políticas y culturales-, a fin de impedir un nuevo capítulo de destrucción y violencia similar al ocurrido recientemente. En el acto de presentación del *Informe final*, Salomón Lerner Febres, ex presidente de la CVR, pronunció un discurso lúcido, valiente y a ratos cargado

de angustia, mediante el cual dejó entrever que esta agenda debía ser recogida y asumida activamente durante los años posteriores, tanto por parte de la clase política como por la ciudadanía en general. Convocando en algunos momentos a una "nación" peruana con capacidad de reaccionar ante la tragedia expuesta en las páginas del *Informe Final*, señaló con evidente optimismo que:

> "…la nación ha sabido reaccionar -aunque tardíamente- con firmeza, interpretando el signo de los tiempos como el momento oportuno para hacer un examen de conciencia sobre el sentido y las causas de lo ocurrido. Ha tomado la decisión de no olvidar, de recuperar su memoria, de acercarse a la verdad" (Lerner 2003).

Diez años después, resulta difícil considerar que la situación existente hoy corresponda a esta descripción. Es cierto que después de las labores de la CVR, en el país se fue abriendo paso un sentimiento –antes sumamente débil o inexistente- de acercamiento crítico a la memoria, verdad y justicia en relación a las heridas de la guerra interna. Sin embargo, ocurre que el sector concientizado, comprometido en la necesidad de no olvidar, dispuesto a asumir activamente luchas o "trabajos de la memoria" (Jelin 2012), pensados como acciones de movilización ética colectiva ante el horror hasta ahora ha sido minoritario. Además continúa desarticulado y últimamente ha ido perdiendo el terreno que antes parecía ganar. La situación de diversos grupos y redes de activistas en temas de memoria, organizaciones de víctimas de afectados por la violencia, colectivos estudiantiles o artísticos, ONGs comprometidas con la agenda de la CVR y otros, no parece ser la mejor. Igualmente, algunos gobiernos locales y regionales que fueron incorporando las recomendaciones y trataron de activar políticas locales de reconocimiento y memoria, poco a poco van priorizando otras agendas políticas. Resulta irónico comprobar que esto ocurre al mismo tiempo que se aprecia la formación de distintas memorias sobre la violencia, las cuales han venido desplegándose durante la última década, después de la CVR, con sentidos y posicionamientos diferenciados, que configuran un escenario de disputas de memoria en el cual son nuevamente los más débiles –las víctimas de la violencia pasada- quienes muestran menores posibilidades de cristalización en el ámbito público y mayores dificultades que resolver.

En las alturas del Estado, un balance de lo avanzado en temas como las reparaciones o el ejercicio efectivo de la justicia, nuevamente convoca en mayor medida al escepticismo. El régimen de Alejandro Toledo dejó pasar la posibilidad de recoger la agenda de la CVR y dar pasos firmes hacia la implementación de sus recomendaciones, sobre todo referidas a reparar a las víctimas y ejecutar reformas institucionales. El pedido de perdón realizado entonces no se acompañó de un efectivo despliegue de políticas públicas destinadas a avanzar en la mencionada agenda. Posteriormente, durante el gobierno de Alan García, el tema de la agenda post-CVR fue prácticamente abandonado, hecho que dio pie a la recomposición de sectores frontalmente opuestos a la búsqueda de verdad y justicia en torno a lo ocurrido. Actualmente, desde las últimas elecciones, la única "gran transformación" del actual presidente Ollanta Humala, resulta ser la que lo condujo de un discurso nacionalista-reformista inicial hacia un cierto pragmatismo político, en el cual se unen el continuismo de talante neoliberal y el afán de "cosechar" los frutos de una política social de redistribución dirigida o focalizada. La palabra "inclusión" parece poder incluir y subsumir todos los temas de agenda pública (inclusive el tema de las reparaciones a las

víctimas de la violencia). Esto, como en un acto de magia oficial que hace recordar la metáfora del Estado mágico al cual se refería el recordado antropólogo Fernando Coronil para el caso venezolano (Coronil 2002). Sin embargo, vistas las distancias entre ambos países, queda claro que el Estado peruano despliega sobre todo una magia esencialmente discursiva.

En este contexto, resulta ampliamente significativo en relación al legado de la CVR, que el IEP haya decidido poner en valor, mantener reunida y mostrar abiertamente al público interesado, una colección tan extraordinaria de retablos como la de Edilberto Jiménez. Dichos retablos ofrecen una visión excepcional sobre el periodo de violencia política desatado recientemente en el Perú, poniendo en acto una mirada en la cual se trasluce la presencia activa de los sectores más débiles y castigados. Los retablos evidencian con crudeza todo el horror y la deshumanización de la guerra, pero también nos retan a tomar en cuenta las voces de los que apenas vemos, de los que no hablan o, más bien, no podemos escuchar. La descripción visual descarnada del horror vivido, se acompaña en los retablos de una ética justiciera y universalista, que parece provenir justamente de estas voces silenciadas u ocultas, que hasta ahora apenas logran manifestarse o nos resulta imposible escuchar, desde un posicionamiento privilegiado en el ámbito público dominante del país. Se trata de "cajones de memoria" (Ulfe 2011) en los cuales resuenan los gritos desatados por el horror, pero también la música de la vida que transmite esperanza en el futuro, a pesar de todo lo ocurrido. El arte de Edilberto Jiménez, logra de esa forma hacer realidad la búsqueda de una "exigencia ética del recuerdo, de no olvidar que somos los mortales en lo abierto del mundo" (Lerner 2003).

La colección está compuesta por veintiséis retablos, la mayoría de los cuales tiene como motivo central los sucesos de violencia política. De acuerdo a los hallazgos de la CVR, fueron aproximadamente 70,000 las víctimas de este vendaval de violencia, el cual afectó en mayor medida a los sectores del país más indefensos, pobres y alejados de los centros de poder. Es el caso de la población asentada en los márgenes rurales -andinos y amazónicos- de las regiones que se convirtieron en el epicentro de la guerra interna. Destaco esto, pues los retablos de Edilberto Jiménez ofrecen justamente una visión de lo que pasó en medio del horror en algunos de estos lugares y con estas personas. De tal forma que las cajas, personajes y escenas que Edilberto ha creado con sus manos, no sólo le permiten hablar en tanto artista, manifestando su propia noción de verdad, sino que logran *representar* la existencia de personas y sectores que hasta la fecha carecen de voz audible públicamente en el país. Al hacer esto, adelantándose a recientes trabajos de investigación que después de la CVR nos están permitiendo avanzar más en el conocimiento de lo ocurrido, Jiménez logra quitar los velos que hasta ahora, en gran medida, han impedido que el resto de peruanos escuche y dialogue con las víctimas carentes de voz o de voces apenas perceptibles. Quitar los velos que hasta ahora ocultan los hechos y cubren de polvo la memoria, implica además saber adentrarse en los escenarios del horror, a fin de hacer cognoscible lo que de otra forma no podemos incorporar en nuestra propia noción de realidad, en nuestros propios recuerdos del pasado. En muchos lugares, subsisten "secretos públicos" (Gonzáles 2011) sobre los hechos de la violencia, que los miembros de la comunidad local buscan ocultar a ojos de los extraños. Se trata de memorias propias o internas de los que –desde este lado del escenario- resultan invisibles o inaudibles. Estas memorias, configuran escenarios locales de justicia y reconciliación asumida por la propia gente, aunque también revelan la ausencia

de un ámbito político público compartido plenamente entre todos los peruanos, la cual parece reforzar las diferencias y distancias que más bien deberían convocar a dicho diálogo.

La colección y la obra artística de Edilberto Jiménez

La obra de Edilberto Jiménez es bastante más amplia que los veintiséis retablos que conforman la colección conservada en el IEP. Durante casi cuatro décadas, Edilberto ha construido un universo de significados inscritos en sus retablos, que reflejan una manera particular de asumir y concebir el trabajo artístico. Entre los elementos de esta suerte de "arte poética" visual que caracteriza su trayectoria vital y su obra, destaca el hecho de que Edilberto no encaja en el modelo de retablista a dedicación exclusiva, que elabora sus cajas pensado en dirigirlas el mercado comercial de dichos objetos. Precisamente durante el tiempo en que los cajones de sanmarkos, una vez convertidos en los actuales retablos,[15] fueron conquistando un mercado sumamente dinámico y cambiante que ha terminado por adaptarlos a los circuitos del negocio turístico y artesanal, Edilberto Jiménez fue gestando un tipo de relación con el mercado artístico que consiste en supeditarlo a sus propias necesidades expresivas. Seguir creando de acuerdo a sus sentimientos y necesidades más íntimas. No se trata de rechazar la comercialización, sino que se pugna por someter el ritmo del mercado a las necesidades propias de la creación, y no al contrario.

En segundo lugar, Edilberto Jiménez es un artista múltiple (retablista, pintor, dibujante, poeta) que vincula dicha vocación con su condición de antropólogo. No tanto por razones materiales -finalmente un gran artista como él podría obtener más recursos económicos dedicándose a tiempo completo a la producción y comercialización de sus obras, que ejerciendo la antropología profesional- sino sobre todo porque la antropología le permite un tipo de vinculación con el mundo que lo rodea, que se conecta fecundamente con su vocación de artista. Justamente, una actividad a la cual Edilberto dedica mucho tiempo y pasión, es la recopilación de música, canciones y tradición oral expresada en cuentos, mitos, leyendas y relatos de los lugares en que viaja o trabaja. El antropólogo se encuentra fértilmente con el artista, mediante el vínculo íntimo que ofrecen los sentimientos, expresados sobre todo en el arte y sus múltiples lenguajes.

Considero que circunstancias extremas, como la violencia desatada en el país y especialmente en Ayacucho, condujeron al Edilberto artista y antropólogo a reaccionar ante el horror con los recursos a su mano: la expresión artística, la búsqueda de documentación verosímil de los hechos, el registro del horror. Documentar el horror contribuye a la búsqueda de explicaciones. Conocer los acontecimientos, inscribirlos como objetos de memoria, captar las huellas de actos de lesa humanidad, implica conservar la propia capacidad de conmiseración y solidaridad, implica un posicionamiento ético político que se arraiga en el compromiso del artista por los temas sociales e históricos, y por el rechazo a las injusticias en general.

Otro aspecto sumamente interesante de su trabajo, tiene que ver con la relación que establece con sus materiales, y con el espacio para la creación. El taller es generalmente el espacio privilegiado para la creación artística. Edilberto, sin embargo, es en realidad un

[15] Proceso estudiado en los trabajos ya clásicos de Emilio Mendizábal (2003)-

artista que en cierto sentido hace recordar a un ambulante: no posee un taller permanente o fijo. Puede convertir en taller a cualquier espacio, en la medida que tenga consigo los instrumentos mínimos que acompañan su trabajo. Estos materiales son muchas veces realmente mínimos. De manera que su taller no resulta ser un espacio delimitado (este puede cambiar o transformarse con agilidad) sino el entorno inmediato que lo rodea, y el mundo en el cual finalmente habita. En sus propias palabras, el taller resulta siendo el propio mundo. Ha producido sus obras en Huamanga y otros lugares de Ayacucho, en San Juan de Lurigancho, y en otras ciudades del Perú y el extranjero donde ha viajado por razones artísticas o profesionales. Sin embargo, esto no quiere decir que se trate de un artista desterritorializado. Su lugar de enunciación reconocible se encuentra en la región de Ayacucho, sin lugar a dudas, pero desde allí se intersecta con distintos territorios y personas. Su experiencia, en este sentido, muestra otra forma de situarse en el mundo como artista sin perder sus propias raíces.

Al hablar del tema del lugar de enunciación, resulta especialmente importante notar que el arte de Edilberto Jiménez evidencia la continuidad de una variedad regional de imaginería ayacuchana, correspondiente a las zonas rurales. En un trabajo muy interesante, el propio Edilberto bosqueja la existencia de una tradición de imaginería propiamente rural y campesina (Jiménez 1992). Ligada estrechamente a las formas de religiosidad practicadas cotidianamente en las sociedades rurales, parece lucir toda su compleja naturaleza en ocasiones especiales, durante las cuales el tiempo ritual suplanta el ritmo cotidiano. Es el caso de fechas como los carnavales, o diferentes festividades religiosas y cívicas, que ponen en juego la permanencia de creencias y formas de fe profundamente arraigadas.

Esta religiosidad campesina e indígena, ha entrecruzado durante siglos componentes provenientes de distintas tradiciones de raigambre occidental y propiamente andina. Algunas ocasiones resultan especialmente significativas, tales como las festividades que acompañan los tiempos de siembra y cosecha (ligadas a la noción de fecundidad y mutua crianza que vincula a las personas con su entorno), o también aquellos momentos propiciatorios del ciclo vital de las personas o los animales (las épocas de apareamiento o alumbramiento, por ejemplo). En dichas circunstancias, se despliega el ritual, es decir las acciones propiciatorias destinadas a comunicar los deseos de los hombres con la voluntad de sus deidades. Es el caso de las ceremonias que acompañan la marcación del ganado, durante los meses de julio y agosto, justo antes del inicio de la temporada de lluvias. Se trata de un tiempo especial, durante el cual se considera que la tierra se encuentra abierta –dispuesta a recibir las semillas- y sedienta –dispuesta a recibir el agua de las lluvias o de riego, así como los “alimentos” ofrecidos por las personas-.

En este período de renovación y reinicio del ciclo vital anual, se realizan las festividades conocidas como “herranza”, consistentes en ceremonias de marcación del ganado, acompañadas de música y bailes especiales para dichas ocasiones, así como comida y bebidas. Hasta mediados del siglo XX, antes del “boom” turístico y comercial que convirtió a los retablos en símbolos de alcance nacional, las cajas de imaginero o sanmarkos utilizadas en las fiestas de herranza, presidían las ceremonias propiciatorias del ganado, que incluye el conocido “señalacuy” o marcación propiamente dicha. Se trata de ceremonias muy especiales, que todavía se siguen practicando en distintas zonas de los Andes, a pesar de que prosiguen perdiendo presencia ante el avance de la fiesta de herranza

convertida en recurso de promoción turística o del desarrollo local. En estas fiestas, el papel de la caja o sanmarkos, antecedente directo de los actuales retablos, resulta fundamental, debido a que dichas cajas instauran la presencia (simbólica) de los patrones protectores. Figuras del patrón religioso hispánico occidental, como son los santos patrones, mimetizados con los atributos de los *apus* sagrados o montañas nevadas que "ordenan" el mundo, son las que permanecen al interior de las cajas, presidiendo a través de ellas –de la presencia que las cajas permiten- las mesas rituales para la realización de las ceremonias. Así, santos cristianos como San Marcos, San Miguel, San Juan, San Lucas, o el propio Santiago, "presiden" -al menos en términos formales- la realización de ceremonias en las cuales se "paga" a las deidades para asegurar un año favorable.

Cajas de imaginero, capillas de santero, sanmarkos y retablos, conforman así no sólo un espacio material para representar, o más bien instaurar, la presencia de los santos patrones, acompañados muchas veces del ganado bajo su cuidado, y también de elementos del entorno natural que acompaña el transcurrir de la vida diaria. También se constituyen, y cada vez de manera dominante, en poderosos vehículos de representación de otras dimensiones de la vida colectiva, de manera que albergan escenas situadas por fuera del ámbito religioso en estricto sentido. Son sobre todo urnas simbólicas dotadas de significado, de nociones de sentido, que requieren por ello de interpretaciones detalladas, capaces de hurgar sus significados y deshilvanarlos.

La colección y sus temas

Hemos agrupado los veintiséis retablos de la colección en tres grupos, de acuerdo a los temas predominante. Estos son: temática histórico-social, violencia política y finalmente temas costumbristas (ver cuadro1).

CUADRO 1: RETABLOS DE LA COLECCIÓN EDILBERTO JIMÉNEZ SEGÚN TEMÁTICA

N°	NOMBRE	AÑO	TEMÁTICA
1	Inicio del año escolar	1973	Histórico y de contenido social
2	Ventura Ccalamaqui	1978	Histórico y de contenido social
3	La leva	1978	Histórico y de contenido social
4	Masa	1986	Histórico y de contenido social
5	Flor de retama	1986	Histórico y de contenido social
6	El hombre	1987	Histórico y de contenido social
7	Los condenados	1987	Histórico y de contenido social
8	Picaflorcito	2006	Histórico y de contenido social
9	Cuernos y garras	1986	Costumbrista
10	Mis recuerdos	1987	Costumbrista
11	Mi Ande y su amor profundo	1987	Costumbrista
12	Pasñacha	1987	Costumbrista
13	Lucía	1988	Costumbrista
14	Fiestas del Ande	1989	Costumbrista

15	Peregrinaje de la semana santa	1982	Violencia política
16	La muerte	1984	Violencia política
17	Labor humanitaria de la Cruz Roja Internacional	1985	Violencia política
18	Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia	1988	Violencia política
19	El huamanguino	1988	Violencia política
20	Wasillaykis purmachkan	1996	Violencia política
21	Basta, no a la tortura	2006	Violencia política
22	Muerte en Yerbabuena	2007	Violencia política
23	Fosa en Chuschihuaycco	2007	Violencia política
24	Abuso a las mujeres	2007	Violencia política
25	Asesinato de niños en Huertahuaycco	2007	Violencia política
26	Lirio qaqa, profundo abismo	2007	Violencia política

Un primer grupo de retablos corresponde a una temática que podemos denominar como histórica y de contenido social. Se trata de retablos cuyo contenido se refiere a sucesos o personajes históricos, y/o a temas propiamente sociales (tales como la pobreza, la explotación, la oposición entre pobres y ricos, los problemas de la relación entre la población y el Estado, entre otros). Es interesante notar que a este grupo de retablos histórico-sociales corresponden los tres fechados antes de la violencia política: *Inicio del año escolar*, *Ventura Ccalamaqui* y *La leva.* El primero de ellos, según relata Edilberto Jiménez, retrata su propia experiencia de ingreso a la escuela, presentada como un espacio tan anhelado como temido por los niños campesinos y sus familias. Se ha escrito abundantemente en las ciencias sociales peruanas acerca del rol de la expansión escolar en los procesos de modernización ocurridos a lo largo del siglo XX, y especialmente después de la segunda guerra mundial. Sin embargo, aún sigue pendiente rastrear con profundidad el significado de la experiencia escolar como momento de choque entre culturas campesinas indígenas e instituciones estatales. El retablo, muestra justamente la solemnidad de la ceremonia de año en la escuela, como acto de encuadramiento, de pertenencia a una comunidad nacional difícilmente imaginada que ocurre en el marco de un desencuentro cultural más profundo. El contacto inicial entre los niños y la institución escolar, se presenta dominado por la figura de los maestros y la presencia de la bandera, así como por la formación militarizada para entonar el himno nacional. Sin embargo, la escena es acompañada por la presencia del sol, el cóndor, las montañas y la planta de la tuna, que refieren a un ambiente distinto al que se impone en el espacio escolar.

Ventura Ccalamaqui es un retablo representativo del momento en el cual se va forjando una memoria crítica nacional sobre la independencia, en relación a la conmemoración ocurrida en 1971. Ayacucho, especialmente, fue un lugar en el cual dicha circunstancia condujo a ensalzar el acto de liberación de la dominación colonial española, como resultado de un esfuerzo colectivo nacional, de masas en movilización activa, y no solamente de un listado próceres fundadores de la patria. De allí que el retablo representa a la heroína ayacuchana enfrentando a los realistas en su propio cuartel con los pechos descubiertos. La defensa de las mujeres por sus hijos –tema recurrente en los retablos- termina confundiéndose con el clamor de justicia, libertad y superación del abuso cotidiano.

En cuanto a *La Leva,* se trata como los dos anteriores de un retablo plenamente social, que muestra las circunstancias del reclutamiento forzoso de jóvenes para el servicio militar obligatorio. Los militares deben resistir tanto la resistencia de los propios jóvenes varones, como la defensa de sus padres y hasta sus animales, cometiendo en ese trance un acto sumamente brutal y violento. Al final -es lo que la escena del retablo muestra- los jóvenes vencidos son conducidos presos a prestar sus servicios a la Nación, siendo observados con tristeza por los seres de su entorno de origen (animales, cerros, plantas). Resulta significativo que en relación a este retablo, Edilberto haya escrito la siguiente dedicatoria:

> Con este trabajo solamente he querido que vean
> la historia del servicio militar obligatorio y
> quienes efectivamente van a servir a la patria.

Como *Inicio del año escolar* y *Ventura Ccalamaqui, La Leva* deja notar la influencia de un discurso histórico-social crítico, en torno a sucesos del pasado, o bien acerca del funcionamiento de instituciones como la escuela o el ejército. No se trata de un rechazo a las mismas (por el contrario, la búsqueda de acceso a la escuela y el prestigio que rodea ser un licenciado del ejército, demuestran plenamente la valoración de estas instituciones en el mundo campesino). Más bien, lo que se hace es cuestionar que dichas instituciones reproduzcan formas de exclusión y dominación que también se observan en otros ámbitos de la vida.

Ya en medio de los tiempos de violencia, sobre todo en la década de 1980, este tipo de retablos de contenido histórico y social se expresa de la mejor forma, a través de escenas que logran anudar la denuncia de las situaciones locales de explotación y dominación, con el anhelo de sentido universalista de paz y justicia social. A este tipo de retablos pertenecen *Masa*, *Flor de retama* y *El hombre*. Los tres comparten el hecho de expresar la sensibilidad del artista motivada –impulsada- por poemas y canciones que comparten el hecho de ser gritos de denuncia social, con el reclamo de humanización universalista.

Los retablos *Los condenados* y *Picaflorcito,* constituyen un sub grupo muy particular, en el cual lo que se aprecia es la crítica social dirigida frontalmente al mal funcionamiento del Estado, representado por las autoridades corruptas o ineficientes. Los funcionarios y autoridades con responsabilidades públicas, son rechazados porque encarnan los problemas de tipo social existentes –opresión, explotación, corrupción, abusos de todo tipo-, a pesar de ser los llamados a enfrentarlos. De allí que en el cuadro terrible de *Los condenado*s, resultan arrojados por el pueblo a quemarse por siempre en los fuegos del infierno. Son expulsados del aquí y del ahora. *Picaflorcito,* en cambio, refleja el otro lado –irónicamente complementario- de la medalla. Los ruegos cantados a un picaflorcito que acompaña las escenas principales del retablo, consisten en pedirle sus alitas para llegar hasta Lima y poder hablar con el propio presidente de la República. Es decir, poder ser parte de la comunidad política, del espacio público compartido que se digita y controla desde Lima, pero al cual todos los peruanos anhelan pertenecer plenamente. En este caso, el principal tema de denuncia y reclamo resulta ser el del sistema de justicia y su funcionamiento ineficaz.

El segundo grupo de retablos, agrupados temáticamente, reúne a aquellos que se refieren explícitamente a los sucesos de violencia. Pueden reconocerse en ellos dos formas de "narrar" la violencia. El primero corresponde a un subgrupo que se sitúa en forma genérica en Ayacucho, reflejando la perplejidad ocasionada por el sacudón de inicio de la violencia política, así como por sucesos como la represión indiscriminada llevada a cabo por los militares una vez que se encargaron del control de la región, a partir del año 1983. Estos retablos insertan en su narrativa de la violencia la preocupación por la temática social que hemos descrito arriba. A diferencia de lo que ocurre en los retablos histórico-sociales ya mencionados, ahora dicho reclamo de justicia y denuncia de situaciones de opresión y explotación, aparecen teñidos por la sangre que va ocasionando la violencia política. Retablos como *Peregrinaje de la semana santa, La muerte, Labor humanitaria de la Cruz Roja,* o *Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia,* dan testimonio de la amenaza deshumanizadora que constituye la violencia en pleno desarrollo.

Es especialmente significativo el retablo *Peregrinaje de la semana santa,* pues presenta los primeros clamores de justicia de las primeras víctimas de la violencia. En plena semana santa, los rezos acostumbrados se convierten en una búsqueda de explicación por lo que está empezando a ocurrir, realizada por los primeros desplazados, así como por los ayacuchanos de la ciudad de Huamanga que se ven amenazados por la violencia que asoma.

Posteriormente, ya en plena década del horror, en retablos como *La muerte* o *Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia,* vemos que la noche de la violencia se cierne sobre el día, la muerte parece ir venciendo a la vida. Los asesinatos y ajusticiamientos punitivos, cometidos tanto por los miembros del PCP-Sendero Luminoso como por las fuerzas del orden, comienzan a arrasar el tejido vital construido a lo largo del tiempo en las zonas rurales, que en otros retablos son presentados como espacios de plena realización humana. *Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia* es un retablo que refleja claramente cómo la temática social acostumbrada –la situación de las mujeres y los niños, por ejemplo- se ve teñida brutalmente por las consecuencias de la violencia, por la sangre que va ocasionando. La mujer huamanguina reposa protegida por un *apu* o dios tutelar andino, pero lo hace sobre la sangre derramada. No sólo las divinidades andinas, sino también las cristianas, representadas por el propio padre eterno, acompañan a la mujer en su dolor, al punto de enviar a un ángel para rescatar al hombre muerto. Sin embargo, todo esto ocurre en el sueño de la mujer huamanguina. En la dura realidad, ella se encuentra viuda y con hijos huérfanos, debiendo enfrentar en su propia vida familiar cómo se va agudizando la violencia.

El segundo subgrupo de retablos referidos a la violencia, corresponde a los retablos de Chungui. Se trata de siete retablos: *Wasillaykis purmachkan, Basta, no a la tortura, Muerte en Yerbabuena, Fosa en Chuschihuaycco, Abuso a las mujeres, Asesinato de niños en Huertahuaycco,*y *Lirio Qaqa, profundo abismo.* Estos retablos fueron elaborados en la segunda mitad de la década pasada, pero sobre la base información recolectada desde años atrás, a través de los viajes que Edilberto comienza a hacer en la década de 1990. Constituyen un viaje dantesco a lo peor del horror, aunque ubicado no en el centro, sino en los territorios periféricos de la violencia. En el resto del presente libro, estos retablos ocupan abundantes páginas de análisis, por lo cual vamos a omitir referirnos con mayor detalle a cada uno de ellos.

El grupo de retablos describe crudamente el ensañamiento de la violencia sobre los habitantes –adultos varones y mujeres, así como niños- de distintas comunidades del distrito de Chungui, convertidas en zonas de violencia extrema, pero invisible a ojos del resto del país. Los dos territorios que conforman el distrito de Chungui, el que rodea a la localidad que da nombre al distrito, así como la zona conocida como "Oreja de perro", se convirtieron en un lugar apetecido por Sendero Luminoso a fin instaurar su "nuevo poder".[16] De allí que las comunidades se vieron arrasadas, siendo víctimas de acciones punitivas, y de la experiencia de las "retiradas" al monte, bajo la orden de los mandos senderistas.

La presencia de Sendero Luminoso generó asimismo la arremetida de las fuerzas armadas, quienes también pugnaron por conquistar dicho territorio, debido a su ubicación estratégica en la zona limítrofe entre Ayacucho y Apurímac. Las fuerzas del orden, al igual que las huestes de Sendero Luminoso, cometieron atrocidades de lesa humanidad que contribuyeron al holocausto de los chunguinos. Por si eso fuera poco, los propios habitantes de la zona, organizados posteriormente en Comités de Autodefensa, utilizaron las circunstancias para saldar cuentas, o simplemente perder el límite que diferencia lo tolerable de lo inhumano, cometiendo también asesinatos y crímenes atroces. *Lirio Qaqa, profundo abismo*, es un retablo que brinda testimonio excepcional de dichos actos, pues muestra cómo las personas son arrojadas a la nada, tal como ocurría con la vida de tanta gente en medio de la situación de violencia. Las víctimas, luego de ser golpeados, o violadas en el caso de las mujeres, terminaban en el abismo. Los responsables de la escena mostrada en el retablo fueron miembros de los Comités de Autodefensa y de las fuerzas del orden. Otra vez, como constató la CVR en distintos lugares, se ve cómo las propias poblaciones locales terminaron envueltas en una situación que se asemeja a una "guerra civil", la cual revela un escenario colmado de contradicciones previas, que se desatan con todo su furor en el contexto de la guerra. De hecho, en las dos zonas del distrito subsisten contradicciones y conflictos, vinculadas a historias locales diferentes, en aspectos tales como la presencia de haciendas de manera bastante diferenciada en el territorio. Después de la reforma agraria, convertidas en comunidades, las poblaciones no dejaron sin embargo de albergar antiguas rivalidades.

Cuernos y garras es una muestra vibrante de las rivalidades subsistentes en los Andes, entre grupos sociales que conviven todo el tiempo, pero diferenciados por brechas de distinto tipo. Presenta a dos grupos distintos –indios de la sierra y mistis costeños- enfrentados en un duelo festivo en torno a una corrida de toros. Emplazados en sus respectivos "territorios", se hallan abocados a alentar a sus representantes en el duelo, representados en realidad por los animales enfrentados. Este retablo, podría interpretarse exclusivamente como una muestra de la violencia que –desde antes de la existencia de Sendero Luminoso- atravesaba la vida social andina. Sin embargo, convoca también a pensar que el conflicto en los Andes resulta constitutivo de una experiencia colectiva histórica, reflejada actualmente en la subsistencia de una realidad compleja y contradictoria. Parece indicar que el problema ocurrido durante el tiempo en que la violencia se desató sin frenos, es que las contrariedades y conflictos hasta cierto punto

[16] Véase el informe sobre Chungui y Oreja de perro en el tomo V del *Informe final* (CVR 2003).

"normales" se salieron de todo control, rompiendo los límites de lo que resulta admisible en la vida cotidiana. Esto emparenta sus escenas con la noción campesina –la hemos encontrado en varios lugares- de que la guerra fue un momento de disrupción sin límites del orden, una suerte de remolino colectivo que sin embargo, ha dejado paso a un tiempo de necesaria reconstrucción de las heridas.

El tercer grupo de retablos que hemos identificado, consiste en aquellos que podemos denominar como "costumbristas". Cronológicamente, pertenecen todos a la segunda mitad de la década de 1980. Se trata de los retablos *Cuernos y garras, Mis recuerdos, Mi Ande y su amor profundo, Pasñacha, Lucía y Fiestas del Ande.* Todos ellos recogen escenas vinculadas a la vida cotidiana. Situaciones personales como el cortejo de amor o la tragedia íntima del despecho, o bien colectivas, tales como las festividades y rituales asociados a los distintos tiempos del calendario anual.

En este grupo se puede reconocer asimismo a retablos que parecen reaccionar ante el horror y la violencia, presentando a los Andes como un mundo ideal, semejante a un Edén andino en el cual las personas parecen envueltas en el ensueño de la vida cotidiana (es el caso de *Mi Ande y su amor profundo)*. Sin embargo, estas escenas vistas en el conjunto de la colección, representan también la supervivencia de la vida colectiva, y de la continuidad de la humanidad en medio de tiempos de deshumanización generalizada.

Lucía, más bien, retoma el tema de la figura femenina encarnada en las madres, tan recurrente en el arte de Edilberto Jiménez, pero para mostrar algo distinto al ensueño: la lucha cotidiana por conseguir los medios de vida, a través del trabajo y el esfuerzo. Así como las mujeres otorgan la vida a sus hijos, la naturaleza procrea al conjunto de seres que la habitan, de manera que al hacer el símil entre la mujer y la pacha mama, se representa en realidad el esfuerzo cotidiano que permite la reproducción de la existencia. No se trata sin embargo de un vía crucis de esfuerzo y trabajo, sino del necesario despliegue de las fuerzas vitales para la producción y el trabajo. *Fiestas del Ande* muestra asimismo la energía vital encarnada esta vez en el inusual tiempo del ritual festivo, mostrando distintas escenas de celebración en las que se reinstaura la vida colectiva, en que empiezan nuevos ciclos que terminan, todo ellos con baile, música y la presencia activa de los otros seres vivos (incluyendo animales y plantas, pero también seres de materia inanimada como los cerros tutelares o *apus* encarnados en cóndores) que acompañan a los hombres.

La colección de retablos de Edilberto Jiménez que ahora, gracias al IEP, queda abierta a la mirada del público a través de la galería "Carlos Iván Degregori", ofrece entonces una etnografía singular, de tipo artístico visual, en torno a los años de violencia política que los peruanos todavía no hemos incorporado adecuadamente en nuestra memoria colectiva. Se trata de retablos que nos convocan –con dolor, pero también con esperanza- a la apertura vital que permite conocer lo ocurrido y sentir conmiseración ante los hechos más ocultos de un tiempo que jamás debe volver a repetirse.

Bibliografía

Agamben, Giorgio

2004 *Estado de excepción (Homo sacer II, 1).* Valencia, Editorial Pre-textos.

Comisión de la Verdad y Reconciliación
2003 *Informe final.* Lima: CVR.

Coronil, Fernando
2002 *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad / CDCH UCV.

González, Olga
2011 *Unveiling secrets of war in the Peruvian Andes*. Chicago: The University of Chicago Press.

Huertas Clemente, Edilberto
1987 *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma*. Lima: CEDAP.

Jelin, Elizabeth
2012 *Los trabajos de la memoria.* Lima: IEP.

Jiménez, Edilberto
2009 *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP-COMISEDH, 2da ed.
1992 "Santeros, 'missas' y herranza en el campo ayacuchano". En: *El retablo ayacuchano: un arte de los Andes.* Lima: IEP.

Lerner Febres, Salomón
2003 "Discurso de presentación del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación". Disponible en: http://www.cverdad.org.pe/ifinal/discurso01.php

Mendizábal Losack, Emilio
2003 *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano. Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano.* Lima: Universidad Ricardo Palma - ICPNA.

Ulfe, María Eugenia
2011 *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos.* Lima: Fondo Editorial PUCP.

PARTE II

CATÁLOGOS DE RETABLOS

NOTA IMPORTANTE: debido al peso de los archivos de los retablos, la mayor parse te se pueden ver el la sección de Fotografías de la Biblioteca del Genocidio en Ayacucho en este enlace.

1 Inicio del año escolar

Año: 1973
Medidas: Abierto: 26.5 x 62.5 x 9 cm / Cerrado: 26.5 x 31.x 9 cm

El retablo muestra el primer día de clases en la tierra natal de Edilberto Jiménez: Alcamenca, en la provincia de Víctor Fajardo, Ayacucho. Es de día y el sol se esconde detrás de las montañas, en el cielo eleva vuelo un cóndor. Al lado izquierdo vemos a los profesores con rostro solemne entonando el himno nacional. Hacia la derecha están formados los escolares, quienes también entonan el himno con sus voces y, algunos, con instrumentos. Los padres de familia están hacia la derecha, debajo de un cactus. Ellos tienen una expresión corporal en la que animan y obligan a sus hijos a quedarse ahí en la formación escolar. Los han acompañado hasta la escuela.

Edilberto Jiménez menciona cómo el primer día escolar puede ser una ocasión difícil para los niños, especialmente para aquellos que recién asisten a clases. Tanto la corona triangular, como el interior y el exterior de las puertas del retablo tienen el tradicional fondo blanco con decoraciones de flores y ramas en colores.

2. Ventura Ccalamaqui

Año: 1978
Medidas: Abierto: 40 x 91 x 21 cm / Cerrado: 40 x 46 x 21 cm

Hacia los años setenta, la familia Jiménez empezó a realizar trabajos históricos, además de costumbristas y religiosos. Ventura Ccalamaqui fue una mujer de un poblado cercano a Ayacucho que, en el contexto de la Independencia, peleó contra los realistas, quienes defendieron a la Corona española. En el retablo vemos, a la izquierda, a los realistas uniformados y equipados con armas de fuego. Hacia la derecha viene Ventura encabezando a un grupo grande de mujeres que, armadas con palos y otras armas blancas, están dispuestas a pelear por la liberación de sus hijos y familiares, que habían sido apresados por los realistas. Se aprecia que hay un personaje que representa a la Iglesia de su lado, un cura con una biblia en la mano que habría actuado como intermediario. En el fondo vemos que está pintado el cuartel de Santa Catalina y casas aledañas bajo un cielo diurno. El exterior e interior de las puertas están decorados con los tradicionales adornos florales en colores sobre un fondo blanco.

3. La leva

Año: 1978
Medidas: Abierto: 37 x 96 x 20 cm / Cerrado: 37 x 48 x 20

Este retablo representa la irrupción de los militares en la vida campesina. La leva que, como institución, consiste en el reclutamiento de los ciudadanos para defender a la patria, se presenta aquí como una irrupción forzosa en la vida de las comunidades. Tiene un carácter violento y no es casual que Edilberto Jiménez use a una bandada de guacamayos para simbolizar una escena en la que un grupo de militares vestidos de verde caen sobre la población campesina para llevarlos a servir como soldados de último rango en los cuarteles. Los guacamayos sobrevuelan el paisaje andino en bandada. Podemos observar a los jóvenes atados de las manos, arriados por militares a caballo y a pie, rodeados por familiares que presentan resistencia y frustración ante la situación.

Además del dolor de las familias cuyos hijos eran llevados, se representa en este retablo a las autoridades locales que naturalizaron la enajenación de bienes que realizaban a modo de dádivas obligatorias a los militares en estas ocasiones. Por ejemplo, la entrega de ganado.

La expresión facial de los miembros de las fuerzas del orden es sumamente violenta, se ve en sus gestos que gritan autoritariamente. Forcejean y amedrentan a la población con sus armas de fuego y cachiporras.

4. Peregrinaje de la Semana Santa

Año: 1982
Medidas: Abierto: 58 x 66 x 21 cm / Cerrado: 58 x 32 x 21

Este retablo tiene una base o pedestal de madera en el que aparecen tallados dos ángeles que soportan el peso de la caja. Esta base y el exterior cuentan con un fondo blanco con decoración de flores. Al abrirse las puertas del retablo, uno se topa con la peculiaridad de que sus puertas también conforman cajas separadas en tres partes respectivamente, en las que también encontramos escenas esculpidas referentes a la Semana Santa ayacuchana, en los diez días en que se festejan estas fechas. En la puerta está representada, arriba, la entrada triunfal de Domingo de Ramos, en la que se saca en procesión una imagen de Jesucristo sobre un burro y se bendicen ramos y palmas. En el medio está la procesión del Señor de la Oración del Huerto y, abajo, la procesión del Señor de la Sentencia. En la puerta derecha está representado el Miércoles de Encuentro; en el medio, la procesión del Señor del Santo Sepulcro y, más abajo, la procesión de andas iluminadas de Pascua de Resurrección.

Según relata Edilberto Jiménez, este retablo representa la celebración de la Semana Santa en un contexto de violencia interna en que los fieles se aproximan a Cristo y a Dios para pedir el cese de la violencia, y rezar por sus seres queridos muertos o desaparecidos. La caja central tiene una gran imagen de Cristo crucificado rodeado de ángeles; en el fondo, hacia la izquierda, hay una sección de fuego en el que un arcángel está castigando a un ángel caído con un cuchillo. A los pies de la cruz están los pobladores de la ciudad de Huamanga y los migrantes de las zonas rurales, así como huérfanos, discapacitados, viudas, etc., que rezan con y para sus difuntos. La cruz está iluminada por el Espíritu Santo, y encima se coloca una nube sobre la que reposa Dios, quien se muestra entristecido por la

situación de violencia que se está viviendo; el Espíritu Santo ilumina Huamanga con sus rayos.

5. La muerte

Año: 1984
Medidas: Abierto: 23 x 63 x 8 cm / Cerrado: 26 x 31 x 8 cm

Este retablo muestra una secuencia que va desde la puerta izquierda hacia la derecha. Al lado izquierdo aparece una casa campesina, en el cajón central se representa una escena de trabajo en una chacra de maíz. En el cielo vuelan loros verdes de cabeza roja que, en este y en muchos otros retablos, simbolizan a los militares por el color de su plumaje. Se aprecia la detención de un campesino por un grupo de militares vestidos como franciscanos. Estos se lo llevan a una muerte segura que Edilberto Jiménez presagia en la segunda escena, que lo representa con las ropas que se le ponen a un difunto. La tercera vez que aparece, en la puerta derecha, el cuerpo del detenido yace muerto, arrojado a un abismo en el que también hay otros cuerpos en proceso de descomposición y huesos humanos.

Podría asumirse que los hábitos franciscanos estarían significando la destrucción de un mundo quechua no católico en el contexto de la extirpación de idolatrías en los siglos XVI y XVII, pero no se entiende directamente por qué Edilberto Jiménez decide presentar a los sinchis con hábitos franciscanos. La respuesta se encuentra en el proceso de creación del retablo y no en la obra culminada. Cuando Edilberto se encontraba elaborando este retablo, en Huamanga ocurrió una redada de militares, quienes ingresaron a su casa. Las figuras aún no estaban culminadas, aunque ya poseían señales —como las botas— que indicaban que se trataba de militares. Los sinchis, uniformados y con sus armas, obligaron al artista a continuar su trabajo. El miedo y tensión de esos momentos se transmitieron directamente a la obra, pues Edilberto –a fin de no arriesgar su vida- optó por disfrazar a los militares de franciscanos, explicando que se trataba de una escena de la Inquisición.

6. Labor humanitaria de la Cruz Roja Internacional

Año: 1985
Medidas: Abierto: 58 x 66 x 21 cm / Cerrado: 58 x 32 x 21

A la llegada de la Cruz Roja internacional a Ayacucho, en el año 1984, Edilberto Jiménez se relacionó con sus miembros y colaboradores. Este vínculo le permitió apreciar la labor humanitaria que llevaban a cabo y, a través del aprecio por su trabajo, pudo encontrar motivación para seguir con su propio trabajo de elaboración de retablos.

El retablo representa la labor humanitaria de la Cruz Roja Internacional en tiempos difíciles para Ayacucho. Al interior de ambas puertas está dibujado el logo de la Cruz Roja con un fondo blanco. En el lado izquierdo de la caja está representado un choque violento con armas de fuego y armas blancas, en el cual participan diversos grupos, tales como los

militares, fuerza civil, senderistas, niños inocentes, etc. En esta sección el cielo se ha tornado rojo y flamean la bandera peruana y la senderista. Entremedio, los miembros de la Cruz Roja cumplen su labor, socorriendo a los heridos, además de repartir frazadas y otros objetos a la población. Ellos tienen consigo una bandera grande y, sobre ellos, el cielo tiene un tono celeste. El cielo muestra una suerte de temperamento variable hacia los sucesos que ocurren en el suelo, el cual se expresa en colores. Hacia la derecha vemos una cárcel, donde los miembros de la Cruz Roja ayudan a los heridos a recomponerse.

7. Masa

Año: 1986
Medidas: Abierto: 48 x 115. x 27 cm / Cerrado: 48 x 58 x 27 cm

Este retablo se inspira en el poema "Masa" de César Vallejo, cuyas estrofas se representan en una sucesión de escenas de guerra y violencia alrededor del mundo. Diversos momentos bélicos se superponen y se reconocen por la presencia de uniformes, armas -tanques, buques, lanzas, rifles, etc-, banderas y demás: las guerras entre faraones, la Guerra del Pacífico, la Primera y la Segunda Guerra Mundial, etc. El poema narra en versos cómo un cadáver es animado a revivir en repetidas ocasiones -por uno, dos, veinte, cien, mil, quinientos mil, millones de hombres- sin éxito. Solo cuando todos los hombres de la Tierra lo rodean para que reviva, el cadáver se incorpora y se pone a andar. En el retablo, esta escena culminante es representada por cinco personas –una de cada continente- quienes tomadas de la mano bailan con alegría a modo de araskaska alegre. El muerto se levanta enérgico con una antorcha en la mano. A lo largo de los momentos el cadáver siempre es socorrido o acompañado por la Madre Patria, que ante el cuerpo resucitado entona música de trompetas.

En el fondo vemos la presencia de tres soles resplandecientes: el de la izquierda, de tono rojo, representa a la muerte. Este sol enrojecido ilumina un mar en el que flotan naves bélicas que arden frente a una orilla en la que están representadas grandes obras arquitectónicas de la humanidad, las que también se han visto rodeadas por el fuego. Hacia el medio cesa el fuego a las faldas de un gran cerro en tonos blanquiazules que tiene la silueta de Vallejo, quien es iluminado por un sol amarillo que brilla en un cielo oscuro. Esto representa una etapa de tensión en la que Vallejo yace pensativo. Hacia la derecha, el cielo se aclara y vemos representado un valle pleno de vida con un río -cuya presencia encontramos repetidas veces en los trabajos de Edilberto- iluminando y metaforizando la resurrección del cadáver.

8. Flor de retama

Año: 1986
Medidas: Abierto: 40.5 x 75.5 x 13.5 / Cerrado: 40.5 x 38 x 13.5

Muchas veces se desvanece la autoría de una canción en su camino, viaja de voz en voz y de oído a oído, convirtiéndose en símbolo de identificación colectiva. Así ha ocurrido con "Flor de Retama", del compositor Ricardo Dolorier. Este tema pasó del canto a las manos

escultoras de Edilberto Jiménez, quien creó este retablo motivado por la fuerza y vitalidad que este tema transmite. Compuesto en 1969, el huayno se recontextualizó en momentos posteriores. Intuye Edilberto que la fuerza de la fuga de "Flor de retama" hizo que se revitalizara fuertemente en la época de violencia, y que fuera apropiada tanto por estudiantes, como por policías y senderistas. El tema fue creado en el contexto de lucha/protesta social del pueblo ayacuchano por la gratuidad de la enseñanza. Sucedieron muchos asesinatos en estas confrontaciones entre los sinchis y la población civil.

El retablo es una gran escena dramática y compleja en la que suceden muchas acciones a la vez. No tiene separaciones dentro de la caja y continúa en la corona y dibujado al interior de las puertas. En la plaza de Huanta, frente a la catedral, vemos la flor de la retama, que parece presidir la lucha de estudiantes y campesinos. Fluye un río de sangre; hacia la derecha de este río vemos a los sinchis rodeados por la población civil y disparando a quemarropa. Por ambos lados, bajan los campesinos desde sus pueblos ubicados en las montañas, protestando con carteles y banderas, armados con palos, machetes y con los puños en alto. Resalta la representación aguerrida de las mujeres, que están en las primeras filas empuñando valerosamente sus machetes ante las armas de fuego, defendiendo así a sus hijos estudiantes.

9. Cuernos y garras

Año: 1986
Medidas: Abierto: 41.5 x 81 x 19 cm / Cerrado: 41.5 x 40 x 19 cm

El retablo representa la confrontación de dos grupos sociales ubicados a ambos lados de un abismo, en cuyo horizonte se ve un sol rojo debajo de un arco iris; el sol rojo del atardecer que representa la hambruna y el padecimiento.

El enfrentamiento que puede observarse en el abismo encarna casi literalmente el título: las garras de los dominicos, cernícalos y cóndores representan a la sierra; los cuernos de los toros, por su lado, representan a la costa. Los dos grupos sociales están separados por un abismo en el que sucede el enfrentamiento entre aves y toros. Ambos grupos alientan eufóricamente, gritando, elevando los brazos y arengando con su canto. El enfrentamiento no sucede únicamente a través de animales, cada grupo tiene como representante a su mejor torero dentro del abismo. El torero costeño ha sido corneado por un toro y vuela por los aires; el torero de la sierra, por su parte, está ileso, en una posición desafiante o triunfante con los brazos en alto. Se puede reconocer a ambos por su vestimenta. El torero costeño tiene una vestimenta azul claramente inspirada en las corridas de toro españolas y el torero de la sierra lleva un poncho, un *chullo* en la cabeza y va descalzo. La diferencia de ambos grupos no solo es apreciable en la vestimenta, en la ubicación en el espacio, sino también en el uso de distintos instrumentos. A la izquierda vemos, por ejemplo, que predominan los waqrapukus, y hacia la derecha vemos que imponen su presencia los instrumentos de metal.

Este retablo fue obsequiado por Edilberto Jiménez a Carlos Iván Degregori, quien se vio impactado y asombrado por el enfrentamiento entre "indios" y "mistis" que se representaba en su interior.

10. El hombre

Año: 1987
Medidas: Abierto: 59 x 84 x 11 cm / Cerrado: 59 x 41 x 11

Edilberto Jiménez hizo este retablo inspirado en huayno “El hombre”, del compositor ayacuchano Ranulfo Fuentes. El tema describe los deseos de un hombre de liberarse/vencer la opresión que lo rodea. Dentro de un círculo en medio del retablo está *el hombre* suspendido en el aire. Se muestra experimentando simultáneamente la sucesión entre dos momentos: la opresión que le ha hecho -como reza el huayno- las rodillas hechas llagas y, por otro lado, la gradual liberación o su esperanza de liberarse. Tiene dos cabezas, una recostada sobre su hombro, derrotada, y otra que mira con expresión enérgica al frente. Sus pies están encadenados a tierras peruanas/latinoamericanas, pero sus muñecas llevan cadenas que ha logrado romper. Esta imagen reproduce la energía del huayno que, con su letra, evoca también esta imagen.

Este círculo es el centro de otro más grande que está dividido en cinco compartimientos en los que están esculpidos diversos pasajes de opresión de la población andina en la historia peruana como, por ejemplo, escenas referentes a la opresión de hacendados, la propagación de enfermedades con la llegada de españoles, el abuso por parte de mineros, el asesinato despiadado en los años de la violencia, etc. Las puertas están acompañadas de distintos tipos de flores.

11. Los condenados

Año: 1987
Medidas: Abierto: 43 x 127 x 21.5 cm / Cerrado: 43 x 63.5 x 21 cm

En este retablo Edilberto Jiménez crea una sátira de las autoridades y figuras de poder del contexto local y nacional. Se muestran seis animales que, sobre caballos y mulas, galopan hacia un acantilado acorralados por la población que los empuja al abismo desde el lado izquierdo. La turba enardecida de trabajadores -campesinos, mineros, etc.- armados con sus herramientas de trabajo y con hondas, viene desde lejos repudiando a las autoridades. Se puede aprecia que descienden desde las montañas andinas, y que han pasado por un arco iris que les otorga la fuerza para perseguir a quienes los han sometido desde sus posiciones de poder. El arco iris reemplaza al arco de triunfo o Arco de San Francisco de la ciudad de Huamanga. La Iglesia está representada por un zorro vestido de cura -listo y engañoso- que monta una mula. El militar es un perro con uniforme, a caballo. El congresista es representado por un loro -hablador y poco confiable- con anteojos, sombrero y maletín, montado sobre un burro. La serpiente rastrera representa al estafador; el ratón –ladrón- representa a las autoridades locales; el león es un empleado del sistema judicial. Todos estos personajes corren despavoridos ante la persecución del pueblo, siendo arrastrados hacia el infierno, donde diversas criaturas del inframundo los esperan con una lista en la que están enumerados cada uno de sus actos. La población se moviliza en este retablo

movida por la intención de crear un mundo más justo. El cielo es azul y, justo encima del arco iris -de donde viene toda la gente- se encuentran la luna, el sol y las estrellas encerradas en un círculo que destella.

12. Mis recuerdos

Año: 1987
Medidas: Abierto: 24 x 63 x 8 cm / Cerrado: 24 x 31 x 8 cm

Este retablo se inspira en una canción de Ranulfo Fuentes que narra cómo una pareja de enamorados tiene primero una buena relación, pero tienen conflictos y terminan separados. El hombre se lamenta de esto entregándose a la bebida y contándoselo a un amigo. El interior de la puerta izquierda está pintado con una decoración de flores en un fondo claro azulino; la caja presenta una transición del cielo de claro a oscuro hacia la izquierda, y la puerta izquierda tiene el mismo decorado floral, pero sobre un fondo azul oscuro. La narración mediante figuras también va desde el lado izquierdo hacia el derecho y está representado, primero, por la pareja unida enfrente de su casa, rodeados por claveles. Sobre ellos, en el techo de su casa, hay dos aves blancas sentadas mirándose. Luego salen caminando, probablemente discutiendo, con dos pájaros que vuelan sobre ellos lado a lado. Finalmente, se separan y el varón queda devastado en el piso mientras ella se retira, las aves vuelan en direcciones opuestas sobre la escena. Abajo, a la izquierda, vemos al varón en una cantina ahogando sus penas junto a alguien que toca la guitarra. El exterior del retablo no tiene ninguna decoración, en la parte posterior hay una inscripción en letras blancas:
“No pienses que el tiempo ha terminado
no pienses que soy miserable.
Más aun soy el que quiero robar
los rayos del sol para iluminar
a mi pueblo, y al mismo tiempo quiero salir
de la oscuridad; de mis recuerdos.
No pido nada con mi arte, simplemente repito
las letras del canto ‘Mis recuerdos’.
Pero sí más respeto a mi sangre”
Edilberto Jiménez Quispe,
Santa Ana, febrero de 1987
Ayacucho, Perú.

13. El amor profundo de mi Ande

Año: 1987
Medidas: Abierto: 31 x 65.5 x 13.5 cm / Cerrado: 31 x 32 x 13.5 cm

El retablo, con su parte superior ovalada, tiene una corona azul oscura decorada con flores de colores. Se trata de una superposición de la vida y el color sobre el fondo oscuro de la

muerte. Esto es así porque este retablo utópico fue creado a la par con los retablos de desgarradoras imágenes de violencia para mostrar que, a pesar de estar en tiempos difíciles, tanto durante como después de la violencia, no todo era muerte. En el retablo encontramos una escena en la que una pastorcita con vestido de soltera está cuidando su ganado, mientras hila con una rueca manual. Todos sus animales se ven tranquilos y tienen descendencia. Observamos, por ejemplo, los gansos o *huallatakuna*, las ovejas y los auquénidos con sus crías. El cielo pasa gradualmente de un azul oscuro a un celeste claro que ilumina esta escena sobre las montañas. Ambas puertas son parte del escenario, pero vemos que a la izquierda está la luna y a la derecha el sol; una oposición de noche y día en el cielo dentro de la caja, y hacia la derecha vuelan cóndores, que son encarnaciones de los *apus* o *wamanis* que protegen a la gente.

14. Pasñacha

Año: 1987
Medidas: Abierto: 27.5 x 63 x 11.5 cm / Cerrado: 27.5 x 31 x 11.5 cm

Inspirado en el huayno "Pasñacha" de Ranulfo Fuentes, este retablo muestra distintas escenas de cortejo, mediante una sucesión temporal de izquierda a derecha. A la izquierda vemos cómo un muchacho se asoma detrás de una planta de maguey y observa a una muchacha solterita –p*asñacha*- que lava ropa sobre una piedra en el río. Al medio del río vemos otro momento del cortejo entre los mismos personajes. Luego, la pasñacha está sobre una roca, peinándose los cabellos y sumergiendo sus pies en el agua. El galán le ofrece una peineta hecha de cuerno de toro, que simboliza virilidad, y le cuenta que proviene del toro más bravo del *Yawar fiesta.* Esta festividad aparece retratada en la escena de la derecha.

La presencia del río –trabajado con mucho detalle por Edilberto Jiménez- resulta central en este retablo. Incluso se puede ver lo que sucede bajo la superficie de la corriente en movimiento, donde los pies de la muchacha están zambullidos rodeados por rocas y por una rana que parece simbolizar, al igual que el agua, lo femenino. El fondo pintado sobre el interior del cajón crea un ambiente de profundidad, en que el río continúa hasta desaparecer lejos, detrás de los cerros, bajo un cielo celeste intenso propio de un día soleado. Tanto la corona como el interior de las puertas del retablo tienen dibujadas flores de colores sobre un fondo blanco.

15. Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia

Año: 1988
Medidas: 36 x 39 x 8.5 cm / 36 x 19 x 8.5 cm

Tanto el interior de las tapas de este retablo como la corona semicircular están de luto. El color negro refleja el estado de la población en un contexto de violencia y pérdida de seres queridos. Las flores blancas, que contrastan fuertemente con el fondo negro, representan la esperanza que no se apaga, ni siquiera bajo estas circunstancias. Los bordes rojos enmarcan estas imágenes.

En el interior de una montaña yace una mujer dormida sobre un charco de sangre, abrazando a sus hijos mientras sueña protegida por la montaña (*apu* o *wamani*) que le ofrece protección.

En su sueño, la mujer huamanguina hilvana los trágicos sucesos de la realidad con sus esperanzas. La cruda realidad en que su esposo, detenido durante una leva por militares, fue encarcelado, asesinado y, finalmente, lanzado a una fosa en donde los animales hambrientos devoran su cadáver. En el sueño, sin embargo, el padre eterno se compadece y envía un ángel para recoger a la víctima, quien es conducida hacia el cielo, donde descansará sin tormentos.

16. Lucía

Es un retablo inspirado en un huayno de Ranulfo Fuentes, llamado como la madre del compositor: Lucía. Este retablo cuenta con una decoración floral al interior de sus puertas, sobre fondo blanco, y la parte superior central una corona en forma de flor con adornos hacia los costados. En el interior vemos un escenario andino en el cual hay mujeres cumpliendo diversas labores productivas, propias de su vida cotidiana. Están cuidando también a sus hijos y participando en festividades. Hacia la derecha hay una madre de proporciones gigantescas en relación con las demás, representando a Lucía, pero también a todas las madres que ejercen sus tareas con esfuerzo y dedicación. Detrás de ella es de noche; el cielo oscuro va aclarándose gradualmente hacia la derecha, en donde vemos que gran arco iris encima de la montaña (*apu* o *wamani*) y las plantaciones.

17. El huamanguino

Año: 1988
Medidas: Abierto: 28 x 62.5 x 10.5 cm / Cerrado: 28 x 32 x 10.5 cm

Este retablo tiene el interior de sus puertas de color negro con flores de colores, con bordes rojos de los que chorrean gotas de sangre. La corona es negra y tiene tres flores talladas; la central es blanca y representa la esperanza en medio de la tempestad de violencia. Esto también lo encontramos en el carnaval ayacuchano compuesto por Ranulfo Fuentes en el que está basado el retablo. El carnaval trata el tema de las desapariciones y muertes en

torno a la violencia pero, aun así, muestra signos de esperanza de tiempos mejores a través de la misma metáfora del florecimiento.

El retablo muestra al compositor Ranulfo Fuentes tocando la guitarra y cantando el tema del huamanguino. Canta cómo se llevaron a su ser querido en la oscuridad de la noche. A la derecha vemos a dos esposos descansando en su casa. En el techo pelean dos gatos, y al lado un perro ladra y un gallo canta a deshora (presagios de que algo malo ocurrirá). Hacia la izquierda se muestra cómo es detenido el huamanguino en medio de la noche, obligándolo a separarse de su esposa. Posteriormente, los militares le sacan la ropa, lo amarran y amordazan, torturan y arrastran para, finalmente, tirarlo muerto a un abismo, al lado de huesos y de más cadáveres que son devorados por aves.

18. Fiestas del Ande

Año: 1989
Medidas: Abierto: 40.5 x 81 x 18.5 cm / Cerrado: 40.5 x 41 x 18.5 cm

La caja de este retablo no es triangular, cuenta con una parte superior ovalada sin ninguna corona. En su interior se representan escenas de fiestas andinas. En las puertas, aparecen pinturas con detalles en relieve que están relacionadas con las festividades. A la izquierda podemos ver una mujer pastando vacas en el campo y, en el cielo, la luna dentro de la cual está Santiago, patrón del universo. Convertido en los Andes en Santiago mataindios, el patrón monta su caballo sobre cabezas decapitadas. También se muestra a San Lucas, quien sale del mar conduciendo su ganado vacuno. La puerta de la derecha tiene un abismo dentro del cual hay una lucha entre un toro con un cóndor encima, un puma y una culebra. En el cielo vuelan cóndores, quienes se dirigen en dirección hacia donde está Santiago. Entre ambas puertas hay una relación de oposición, opuestos complementarios que se simbolizan también en las festividades representadas en la parte central del retablo.

La caja tiene una escena central que enmarca el eje a través del cual giran las fiestas retratadas a su alrededor. Se trata de la presencia de cuatro personas en el medio que llevan en sus manos objetos y elementos que simbolizan la producción, el trabajo, la tierra y la fiesta. Hacia adelante está un hombre cogiendo en sus manos la tierra; hacia la derecha, los instrumentos de labor representan el trabajo; hacia la izquierda, una mujer con instrumentos musicales que representan la fiesta y, hacia atrás, un hombre con ambas manos en alto sujeta una planta de papa y otra de maíz, que representan la cosecha y el trabajo. Estos criterios o elementos tienen un papel crucial en las festividades retratadas: el carnaval, la fiesta del agua con su danzante de tijeras, la fiesta de la cruz, el matrimonio, la siembra y *zafa casa*.

19. Wasillaykis purmachkan

Año: 1996
Medidas: Abierto: 43 x 76.5 x 20 cm / Cerrado: 43 x 38.5 x 20 cm

Al abrir este retablo nos encontramos con un paisaje en el cual domina la presencia del río Pampas. En el medio, encontramos la escena principal, que retrata a un grupo de músicos interpretando temas de pumpin. El género pumpin es uno en el que, además de canciones de amor, se tratan mucho los temas sociopolíticos. La canción que está cantando y bailando esta agrupación es una que pide a los ayacuchanos que vuelvan a sus casas y cuenta el terror que está viviendo la población a manos de Sendero y de los sinchis, que los obliga al inminente desplazamiento. Esto está retratado en el fondo: hacia la izquierda hay una ejecución con fuego de militares y, hacia la derecha, otra perpetrada por miembros de Sendero Luminoso. Incluso en este tiempo tan riesgoso piden -a través de su música- que la gente vuelva: "*Wasillaykis purmachkan* / Tu casa está abandonada", les cantan. A pesar de tanta violencia se levanta un canto que va en contra de ella, convocando a la esperanza y búsqueda de paz, que también se refleja en el retablo en las palomas que vuelan al lado derecho, desorientadas. En el cielo vuelan helicópteros y una bandada de guacamayos que representan la presencia militar. También aparecen dos cóndores o *wamanis* que miran la situación desde lo alto. Debajo de la agrupación musical vemos un camino por el que huyen los pobladores hacia otros lados, llevándose algunas pertenencias que cargan en atados que llevan en hombros. Más abajo se pueden apreciar las condiciones de aquellos que abandonan sus casas y migran hacia otros pueblos o ciudades, vendiendo sus productos como ambulantes, rindiendo homenaje a sus muertos, rezando con velas; en este segmento todos los personajes adultos vivos son femeninos.

La corona de este retablo tiene un decorado floral, las puertas están pintadas de color verde y chorrea sangre desde arriba. Cada puerta tiene una herida de puñal que representa la violencia, pero también la sangre de los militares y senderistas. La fuerza de la música puede ejemplificarse en una experiencia que le ocurrió a Edilberto Jiménez en 1996. Siendo invitado a ser jurado en un festival de pumpin, le causó gran sorpresa escuchar que se había prohibido la música de temática social y política. A pesar de ello, el grupo "Voces del Colca" interpretó temas referidos a la violencia y el desarraigo de los desplazados, hecho que inspiró la elaboración del retablo.

20. Picaflorcito

Año: 2006
Medidas: Abierto: 29 x 67.5 x 13 cm / 29 x 34 x 13 cm

El retablo *Picaflorcito* lleva inscrita en ambas puertas la letra de una canción anónima que Edilberto Jiménez recopiló en Chungui, que da nombre e inspira al retablo. La pasión de Edilberto por la música y la conmoción que le causó esta canción, lo llevaron a hacer una trasposición de esta canción del género *Llacta maqta* a lo visual. Mediante la canción, los pobladores de Chungui ruegan al picaflorcito que les preste sus alitas para poder volar como embajadores de Chungui a Lima y contarle al Presidente, a la prensa, etc., lo que viene ocurriendo. La intención final es encontrar la anhelada y merecida justicia. Se lamentan de vivir en un pueblo lejano que ha sido ignorado por las autoridades.

Nos muestra los *dos mundos* -Chungui y Lima- que deberían estar dialogando en momentos de caos y desesperación, pero permanecen separados por una cordillera, sin logran verse. Al lado derecho encontramos a pobladores de Chungui tocando sus instrumentos y bailando.

Flamea una bandera peruana incrustada en el suelo, teniendo como fondo un árbol y las casas de su pueblo. Una mujer está cantando la canción a los picaflores, los cuales sobrevuelan el cielo que comparten ambos mundos representados en el retablo. Al lado izquierdo está representada Lima. El cerro San Cristóbal marca la separación entre ambas escenas. Vemos reunidos alrededor de una mesa al Presidente como representante del gobierno, a un miembro de las Fuerzas Armadas, a un congresista, a un periodista, un religioso y a un miembro del Poder Judicial. Debajo de la mesa, un montículo de lingotes simboliza la riqueza que hay en estos círculos de poder. Están rodeados por edificaciones típicas del centro de Lima, sobre las cuales están colocadas banderas peruanas, una alemana y otra estadounidense. En el cielo vuela la justicia cargando una balanza.

Picaflorcito
(Llagta maqta, Chungui.
Recopilación: Edilberto Jiménez)

Picaflorcito, Picaflorcito,
tu alita préstame picaflorcito.
Si me prestas tu alita,
puedo entrar al pueblo de Lima,
mi picaflorcito.
Puedo entrar al palacio,
mi picaflorcito.

Entrando al pueblo de Lima,
entrando al palacio de gobierno,
puedo conversar con el presidente,
mi picaflorcito.
Puedo conversar con el doctor Alan García,
mi picaflorcito.

En allí, en allí le diría
la vida que estamos pasando.
En allí, en allí le diría
para alcanzar la justicia,
mi picaflorcito.

FUGA
Vivo en pueblo lejano,
vivo en pueblo de Chungui.
Seguro por estar lejos,
ni los periodistas llegan,
ni los congresistas llegan.
Dice, también llora
el rio de Qanchi
al no encontrarse
con el río de Chungui,
así llora mi pueblo

cuando nadie se recuerda.

21. Basta, no a la tortura

Año: 2006
Medidas: Abierto: 38.5 x 85 x 15 cm / Cerrado: 38.5 x 43 x 15 cm

Lo primero que resalta de este retablo es la falta de decorado en su exterior; las vetas naturales de la madera barnizada nos remiten a un ataúd que presagia las fuertes imágenes que encontraremos en su interior. La corona de forma triangular tiene una inscripción de color rojo que dice "¡Basta, no a la tortura!", encabezada por la huella de una mano. Cuando se abren las puertas ingresamos a una escena de horrorosos sucesos. El retablo es una expresión tridimensional de lo que se ha fijado en un dibujo previo. El dibujo fue realizado colaborativamente en Chungui con Antonia Ramírez Orihuela, quien fue testigo del cruel y lento asesinato de su hijo, Emerson Ramírez, a manos de los militares.

En el interior de las tapas de la caja puede leerse un fragmento de este testimonio, que describe cómo se desmembró a la víctima y se le forzó comer sus partes íntimas. Sólo después de una agonizante tortura terminaron con su vida, degollándolo. En la esquina izquierda están retratados los demás detenidos (entre ellos, Antonia), que miran aterrados e impotentes la tortura y el asesinato debajo de un cielo rojo como la sangre que brotaba de las heridas de la víctima.

22. Muerte en Yerbabuena

Año: 2007
Medidas: 29.5 x 67 x 13 cm / 29.5 x 33.5 x 13 cm

Es un retablo que muestra las imágenes de un ajusticiamiento senderista a pobladores de Yerbabuena, Chungui, por organizarse en rondas compesinas. Los pobladores, que estaban durmiendo en el local de la escuela, fueron sorprendidos en medio de la noche, brutalmente golpeados y luego degollados o ahorcados por los senderistas. Hombres, mujeres y niños murieron esa noche en esa larga matanza. Además se saqueó el pueblo, se le quemó y se raptó a niños para adoctrinarlos y que formaran parte de las filas de Sendero Luminoso. Desde el cielo nocturno del retablo miran muchos ojos porque, según dice Edilberto Jiménez, *el temor era de mil ojos y mil oídos*. A la izquierda está la escuela, que ha sido pintada de lemas senderistas, y al lado de la cual ha sido incrustada una bandera roja. Dentro de la escuela, los pobladores están aterrorizados esperando salir a una muerte segura. Fuera de la escuela vemos múltiples asesinatos y cadáveres que yacen sobre el piso. Hacia la izquierda y subiendo por un camino están los niños capturados, avanzando obligados por amenazas de muerte como la que le dieron a uno de ellos como demostración de lo que les podría pasar. Las puertas no tienen motivos florales, sino testimonios que relatan lo ocurrido. Según Edilberto, esto es para que el mensaje sea claro, dada la importancia de que se entienda fácilmente.

23. Fosa en Chuschihuaycco

Año: 2007
Medidas: Abierto: 29.5 x 67.5 x 14 cm / 29.5 x 34 x 14 cm

Los comuneros de Chungui contaron a Edilberto Jiménez cómo la mayoría de detenidos por militares o sinchis terminaban en Chuschihuayco. Una zona donde asesinaban, torturaban y enterraban a los detenidos. La llamaban "el cementerio de los tucos" ("tucos" = terroristas). En ese lugar se cometieron asesinatos, torturas y abusos a hombres y mujeres de todas las edades. No fue una gran fosa, sino que se hacían hoyos para arrojarlos cadáveres resultantes de cada detención. Los hoyos eran cavados por civiles, muchos de los cuales terminaban como cadáveres en los hoyos que ellos mismos hacían.

Es esto lo que vemos reflejado en este retablo cuyo exterior, nuevamente, no cuenta con colores ni figuras. El cajón se abre y en sus puertas podemos leer testimonios encabezados por palabras en quechua escritas en tinta roja que asemejan a la sangre. Vemos una escena en que la gente está siendo llevada amarrada hacia las fosas donde serán asesinados. Dos civiles llevan una pala y miran hacia los dos hoyos en donde ya se encuentran cadáveres, y frente a los cuales se está asesinando a más personas. En medio, los militares con sus uniformes y armas están en una posición agresiva; debajo de sus botas la tierra cuenta con un corte que señala una fosa ya tapada, llena de cadáveres.

24. Abuso a las mujeres

Año: 2007
Medidas: Abierto: 28.5 x 67 x 13.5 cm / Cerrado: 28.5 x 34 x 13.5 cm

Este retablo se basa, como el denominado *Basta, no a la tortura*, en el testimonio de Antonia Ramírez Orihuela. Retrata violaciones perpetradas a mujeres por parte de las fuerzas militares. Este suceso tuvo lugar en Chungui y no fue un caso aislado. De acuerdo al *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), durante el período de violencia política los abusos sexuales fueron actos reiterados que, en su mayoría, fueron perpetrados por militares (83% de los casos) y un 11% por los grupos subversivos MRTA y PCP-Sendero Luminoso.

Bajo un cielo -en palabras de Edilberto Jiménez- *enrojecido por tanta sangre*, vuela un ser con una balanza que representa la justicia y está, precisamente, siendo asesinado a sangre fría por un militar con su escopeta. Aún elevado por los cielos su vestimenta está ensangrentada por la agresión. Hay un grupo de detenidas que yacen aterradas. Un militar escolta a una mujer gestante, la misma que luego es violada y cuyo cadáver es arrojado a un acantilado, junto a los restos de un varón. Estas sucesiones se retratan en simultáneo, pero la secuencia o temporalidad se entiende por la vestimenta y los testimonios que están escritos en el interior de las puertas del retablo. El exterior no tiene ningún adorno de flores, ni colores. Es madera sin coronas ni inscripciones. El testimonio cierra con una mancha de gotas rojas que parecen sangre, y una reflexión: "Cuando la sangre es de una mujer maltratada y asesinada, la herida es de todos".

25. Asesinato de niños en Huertahuaycco

Año: 2007
Medidas: Abierto: 29.5 x 67 x 13.5 cm / Cerrado: 29.5 x 34 x 13.5

El retablo, sin decoración exterior, muestra escenas que ocurren bajo el cielo enrojecido de sangre. En una "retirada" hacia el monte dirigida por "mandos" de Sendero Luminoso, éstos temían que, debido a los llantos de los niños, los militares les encontraran. Podían obligar a los adultos a temer y sufrir en silencio ante las circunstancias difíciles de aguantar, pero no a los niños. Los senderistas decidieron matar a las criaturas, obligando a sus madres a que los mataran bajo amenaza de muerte y, finalmente, también los asesinaron ellos mismos. Esta situación es la que retrata el retablo. A la izquierda, sobre un monte elevado, dos "mandos" senderistas están vigilando y observando. Más abajo vemos cómo los niños son arrebatados de los brazos de sus madres y ahorcados. Senderistas de uno u otro sexo gritan y amenazan a las mujeres que, con impotencia, terror y sufrimiento miran cómo se les mata sin compasión. El cielo está enrojecido y oscuro a pesar de que es de día en el retablo. Las puertas tienen escritos los testimonios de este terrible suceso, que fueron recogidos por Edilberto Jiménez en Chungui.

En el contexto de violencia, no se tuvieron reparos en crueldad y abusos que hicieron de muchos niños víctimas inocentes. La CVR reportó alrededor de 2952 crímenes y violaciones –por parte del PCP-Sendero Luminoso, agentes del Estado y el MRTA- que atropellaron con descaro y sangre fría los derechos de niños y niñas.

26. Lirio Qaqa, *profundo abismo*

Año: 2007
Medidas: Abierto: 42 x 73 x 18 cm / Cerrado: 42 x 37 x 18 cm

El retablo representa una imagen congelada del preciso instante en el que se arroja a detenidos por miembros de las fuerzas del orden y Comités de Autodefensa a Lirio Qaqa, un abismo tan profundo -según relata el testimonio que está escrito en el interior de las puertas del retablo- que visto desde arriba no permite ver el final de su caída. Ninguna de las personas arrojadas al abismo logra sobrevivir. Los resultados de su caída fueron atestiguados por los horrorizados familiares que, en búsqueda de sus seres queridos, se vieron ante una escena dantesca al llegar al fondo de Lirio Qaqa. La mayoría de las víctimas representadas son niños y mujeres a los que se arrojó desde la cima hacia una estrepitosa muerte. En la cima están representadas las próximas víctimas, que van siendo arrinconadas agresivamente por los sinchis y miembros de Comités de Autodefensa, quienes incluso violan a algunas mujeres antes de ejecutarlas. Los cuerpos de las personas arrojadas al abismo están suspendidos en el aire; el detallado trabajo en sus rostros permite transmitir el terror a partir de sus expresiones faciales. En el suelo yacen cuerpos cercenados que cubren casi toda la superficie, en los árboles han quedado incrustadas víctimas. El cielo está rojo y lo alumbra un sol igualmente rojo que representa la muerte.

PARTE III

TESTIMONIO

RETABLOS, CHUNGUI Y MI AMISTAD CON CARLOS IVÁN DEGREGORI

Edilberto Jiménez Quispe

Con Carlos Iván tuvimos una larga amistad, gracias a mis padres (Florentino Jiménez y Amalia Quispe). Mi padre hacía *missas* o sanmarcos, cruces, altares, camarines, imágenes de santos y santas en nuestra tierra natal del distrito de Alcamenca y de las comunidades vecinas de la provincia de Fajardo, departamento de Ayacucho. Su maestro ha sido su padre y su tío Guillermo Toma, quien era el sacristán mayor y quien tenía ese oficio de hacer y arreglar altares, camarines de la iglesia, cruces, *missas* para la herranza. Mi padre, a la edad de 14 años, perdió a su papá y quedó al cuidado de su tío y desarrolló el oficio de su tío, y después fue conocido como pintor, escultor e imaginero. Muy comprometido con la fe católica, ha sido el ecónomo, sacristán y cantor de la iglesia del pueblo. Para las fiestas patronales era el pirotécnico, quien hacía los cohetes para ahuyentar a los malos espíritus de los incestuosos y de los condenados. En los meses de agosto se convertía en *apusuyo* y colocaba el atado ceremonial a la boca del *wamani* mayor (dios tutelar), para la fertilidad de la tierra y para la procreación de los ganados.

En 1967, mi padre viajó hacia Huamanga como huyendo de la pobreza, porque los animales y la cosecha no llegaban a aumentar. El olvido de las autoridades del gobierno era como de siempre en agricultura, ganadería, salud, educación. Los hijos de esta comunidad viajaban a las ciudades de Ica y Lima. Mi padre lo hizo a la ciudad de Huamanga; primero con mi hermano Claudio, luego con sus demás hijos, Nicario, Edilberto, Odón y Eleudora, en busca de una educación. Iniciamos a vivir en barrio Belén; luego, en el barrio de Santa Ana; y después todavía tuve a mis hermanos Mabilón y Neil, ya ellos ayacuchanos. Desarrollamos el arte de mi padre, pero Huamanga esos años vivía la vía crucis del movimiento social, después de los brotes guerrilleros del 65. En 1968, el gobierno de Fernando Belaúnde Terry era derrocado por el general Juan Velasco Alvarado, dando inicio a un Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas que abiertamente era nacionalista y popular. Luego, en 1969, se daba el Decreto Supremo N.º 006 de educación, los alumnos que llegasen a desaprobar perderían la gratuidad de la enseñanza y el rechazo más contundente era en los pueblos de Huanta y Ayacucho. Ese mismo año, el gobierno de Velasco promulgó el Decreto Ley N.° 17716 de la Reforma Agraria, con su lema "Campesino, el patrón ya no comerá más de tu pobreza", con símbolo revolucionario de Tupac Amaru II. Nos parecía que se vivía el cambio y el campesino encontraría justicia y libertad dentro de la sociedad de la cual vivía explotado por otro hombre. En 1974 eran las celebraciones del sesquicentenario de los 150 años de la batalla de Ayacucho, se sentía el fervor patriótico y mis primeros dibujos fueron a los patriotas. Luego se desarrollaba la huelga del Sindicato Único de Trabajadores de la Educación del Perú-SUTEP, que se enfrentaban a los gobiernos militares revolucionarios de Juan Velasco Alvarado y de Francisco Morales Bermúdez; en Ayacucho las protestas tenían fuerza a voz de "las botas se regalan, los libros cuestan caro", se

perdían las clases escolares y Sendero Luminoso desarrollaba su trabajo ideológico. Estos acontecimientos históricos nos habían marcado antes de 1980, al igual que la revolución centroamericana del sandinismo o Revolución Nicaragüense de 1978. Acontecimientos que se han ido plasmando en nuestros retablos de la familia Jiménez como una nueva temática en lo histórico (Batalla de Ayacucho, la muerte de Basilio Auque, fusilamiento de María Parado de Bellido, descuartizamiento de Tupac Amaru II, heroica lucha de Cahuide, jura de la independencia, los tres siglos de lucha, correrías de Andrés Avelino Cáceres, Guerra del Pacífico), lo social (el hacendado, huelga de profesores, cola de kerosene, detenciones, torturas, los reclutamientos), literatura oral (zorro y el cóndor, *wallata* y el zorro, los incestuosos, condenados), tradiciones (Helme, puca cruz) y otros, sin dejar de hacer temas religiosos y costumbristas.

Es cuando estuvimos en este proceso histórico, con cambios temáticos en el arte del retablo, que Carlos Iván nos visita por primera vez en los años de 1977 a nuestro taller del barrio de Santa Ana; luego estrechó su familiaridad con mis padres y con sus hijos Nicario, Claudio, Edilberto, Odón, Eleudora, Mabilón y Neil. Después sus visitas se familiarizan. Mi padre le narraba las historias que había vivido en nuestro pueblo, le invitaba viajar a la fiesta del agua que dura más de una semana, y le decía: la fiesta es competencia entre los barrios de arriba (huayllas) y los de abajo (quechuas), compiten en la limpieza de las acequias, luego gozan a ritmo de contrapunteo con sus cantos y bailes en rondas simulando ser el río, y ahí es donde los jóvenes se enamoran y consiguen sus parejas para casarse. Las solteras tienen su día de fiesta, ellas te hacen tomar sus preparaditos (chichas, aguardientes), después ya estás borracho, ya estás cantando. Así también al cura que ha ido a la fiesta le hicieron tomar, ya borracho el cura había perdido su Biblia, el sacristán tenía que buscar. Si vamos a la fiesta tienes que cuidarte de tomar, pues la chicha de cabuya es bien traicionera, pero también es un remedio para el riñón, te hace el lavado. Escuchar estas historias le encantaba a Carlos Iván. Las costumbres narradas estaban en los retablos, como la fiesta del agua, corrida de toros del Alcalde con el Gobernador, los carnavales, entre otros; y Carlos Iván, muy detenido, miraba las figuritas del retablo y después con su sonrisa decía están bien bonitos.

Carlos Iván no nos perdía de vista, visitaba al taller algunas veces acompañado de sus amigos, y mi madre (Amalia Quispe) invitaba a comer diciendo “vamos a servirnos nuestra pobreza”, y muy agradecido comía entre conversaciones y risas, porque mi padre, muy bromista, a veces le decía cuándo nos presentas a tu esposa y Carlos solo llegaba a sonreír y sonreír**.** Años más tarde, ya en Lima, Carlos Iván fue padrino de bautismo de mi sobrina Zuly, hija de mi hermana Eleudora.

Años de la violencia política y los retablos

Carlos Iván, desde Lima, le escribía a mi padre, como sus otros amigos, pidiendo que dejara Huamanga y viajara para Lima. Mi padre y mis hermanos lo hicieron, mientras yo permanecía y recibía sus cartas. Cada vez que viajaba a Lima lo visitaba en su casa o lo encontraba en el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) y nuestra conversación era del momento que venía sucediendo en Ayacucho y de los retablos.

Le narraba las escenas diarias que vivíamos en Ayacucho, donde ya no se podía vivir; cómo la gente vendía sus pertenencias casi en remate para huir de la guerra; no valían los documentos (libreta electoral, militar, tributaria, otros); a diario las detenciones, desapariciones y los asesinatos; no había derechos humanos y los ayacuchanos éramos catalogados como terroristas sin distinción de edad y sexo. Familiares de los detenidos buscaban desesperados en puestos policiales (Guardia Republicana, Guardia Civil, Policía de Investigaciones), cuartel Los Cabitos, acudían a la morgue del hospital de Huamanga, a los botaderos de cadáveres de Purakuti e Infiernillo. Miembros de Sendero Luminoso, al igual que los militares y policías, asesinaban sin piedad. Los paros armados de Sendero daban mucho miedo, así que uno debía obedecer.

En 1984 se instaló la oficina del Comité Internacional de la Cruz Roja-CICR, quienes iniciaron a brindar su apoyo humanitario a familiares de víctimas de la violencia. Ahí conocí a Maritza Guzmán, una ayacuchana, con su quechua era la traductora y intermediaria para tratar el valor humano en CICR; también admiraban mi arte, que retrataba lo que venía sucediendo con la violencia, me daban el valor para continuar con los retablos, y así lograba hacer: *Yawar mayu (Río de sangre)*, *La muerte*, *Los detenidos*, *Las celdas*, *Labor humanitaria de la Cruz Roja Internacional*, *La mujer en el cementerio*, *Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia*, *Flor de retama*, *Los condenados*, *El llanto*, *El huamanguino*, *Peregrinaje de la Semana Santa*, el poema *Masa*, *Juicios populares*, *Entierros*, *Wasillaykis purmachkan* basado en un pum pin de Fajardo cantado por el conjunto Voces del Colca de José Palomino, y otros. Mis hermanos también lo expresaban tal como lo sentían ya con fuerza desde Lima, como *El pishtako*, *Paquetazo de Fujimori*, *Santiago mata indios*, *Muerte en Cayara*, los marco retablos, etc. También habíamos trabajado junto con mi padre y mis hermanos como *La batalla de Ayacucho*, *Muerte de los periodistas en Uchuraccay*, *Juicio final*, *La lápida*, las *missas* y otros. Mi padre, antes de su muerte, llegó a producir muchísimas cruces con temas del sufrimiento, muerte y de la vida, lo cual le llamaba mucho la atención a Carlos Iván. Cuando falleció mi padre, Carlos Iván se encontraba en Francia, pero recibimos su carta muy apenado y pidiéndonos que cuidemos a mi madre y estemos fortalecidos.

También un grupo de intelectuales, entre literatos, periodistas, compositores, artistas y músicos, eran mis entrañables amigos: Víctor Pomacanchari, Alfredo Felices, Jesús Prado, Claudio Martinez, Felipe López, Ranulfo Fuentes, Marcial Molina —de quien, de sus muchos escritos, “La palabra de los muertos” siempre me gustó, pues lo miraba como en

una desesperación entre dos fuegos, pareciera decir aquí (en Ayacucho) no ha pasado nada—, Carlos Falconí —con quien a veces viajamos juntos, y cuando cantaba "Viva la patria" para mí siempre era doloroso, pues eso se vivía—, Víctor Tenorio, Carlos Huamán, Félix Gutiérrez, Daniel Quispe, Magno Sosa, Luis Ledesma Estrada, Carlos Valer, Carlos Condori, Cesar Chumbeli, Héctor Oré, Fidel Oré, Necias Taquiri, Nely Machaca, entre otros, expresaban su sentir. La familia de don Pedro Jeri y de Mamerto Sánchez (ceramistas de quinua), Saturnino Oncebay, Edwin Sulca (tejedores del barrio de Santa Ana) pronunciaban su preocupación en sus expresiones artísticas sobre la violencia política.

Cuando viajaba a Lima, iba con los retablos y le mostraba a Carlos Iván; luego, le decía "no tengo dónde dejarlos, tengo temor de que pudiera suceder algo", entonces me pidió que los dejara en su oficina, y así mi expresión artística se ha ido refugiando en IEP. Su curiosidad de Carlos Iván era qué dice el retablo, y tenía que responder a sus preguntas diciendo es Ayacucho, es ese dolor humano, son los colores de la violencia. En Ayacucho, el poblador ahora se viste más con ropa negra, pues a diario las familias se enlutan por la muerte o desaparición de sus familiares y predomina el color oscuro. A diario los deudos o familiares de víctimas de la violencia cuentan el horror de la tortura, los asesinatos, del escurrimiento de la sangre y predomina el rojo doloroso, también parecieran estar ya sin razón, muy empalidecidos (amarillentos) por sus preocupaciones. La gente pide caridad en las calles y mercados para poder comprar remedios o enterrar a sus muertos, pues la muerte vive y fácilmente con una bala perdida te llega la muerte. Policías, militares, carros y helicópteros antisubversivos son dueños de Huamanga, sus tratos son inhumanos y reina el miedo al matiz del verde. Pero los pobladores expresan su odio y repudio en sus cantos por los abusos que cometen y los consideran ladrones como a los perros callejeros, como a los loros que terminan el maizal.

También le narraba cómo miembros de SL quisieron hacernos el juicio popular junto a Fausto Flores, compadre de mi padre, en la plaza de Vinchos, pues habíamos ingresado a la zona donde Sendero controlaba al pueblo y a sus recursos, nuestro error fue no haber pedido permiso para pescar truchas del río Vinchos; ahí nos salvamos de ser asesinados, pues nos perdonaron la vida por ser primerizos. Asimismo, le mencionaba lo que vi, que unos desconocidos se llevaron detenido a un muchacho hacia el sector de Piladucho, luego estos regresaron sin el detenido; después de unos días lo encontraron, su cuerpo ya comido por los perros.

Le decía de mis amigos que habían sido detenidos, desaparecidos y asesinados. Rayner Uli era de Alemania, quien se preocupaba por los DDHH, ya casi el único extranjero se quedaba. Luego fue detenido por la Policía Nacional de Investigaciones y sindicado como el que apoyaba a los miembros de Sendero Luminoso y lo expulsaron de Ayacucho.

En 1992 obtuve el premio nacional en la bienal de máscaras que organizó la revista *Caretas*; hice el odio utilizando piel del perro, y Carlos Iván propuso que IEP hiciera una muestra de los retablos y de las máscaras, encomendó preparar un texto y se publicó *El retablo Ayacuchano: un arte de los Andes.*

Mi viaje a Chungui

A Carlos Iván siempre le gustaba saber algo de novedad que había sucedido o de lo que estaba ocurriendo. Entonces uno de mis experiencias más dramáticas era haber llegado al distrito de Chungui, de la provincia de La Mar, departamento de Ayacucho, donde viajé a recoger las alegrías de este pueblo y me encontré con que había reinado la muerte en los años de la década del 80, pero también cómo los lugareños vivían en un olvido por los gobiernos de turno. Allí había conocido la barbarie de la violencia, donde la vida del ser humano no había valido nada, donde familias enteras salvajemente habían sido torturadas y asesinadas como si fueran animales del monte por los miembros de Sendero Luminoso, por los *Llapan Atiq* de la Guardia Republicana, por los Sinchis de la Guardia Civil y por los Linces del Ejército Peruano. También habían instruido a los propios comuneros para matarse entre ellos organizándolos en Comités de Autodefensa. Lo que había conocido lo he detallado a Carlos Iván, quien me escuchaba muy atento y apenado. Me decía qué te impulsó a los dibujos, me detenía en responderle y le decía "Carlos, los testimonios eran insoportables", el dolor lo vivía porque me encontraba en sitios donde ocurrieron los hechos, me explicaban como si estuviera sucediendo y ahí inicié a dibujar y los propios comuneros, a veces entre lágrimas, me ayudaban a mejorar lo que iba dibujando. Eso para mí era más interesante que el rollo de película o grabarles, porque el dibujo fotografiaba el instante que había ocurrido. También mi material que cargaba a lomo de mula, los rollos y cassettes se habían agotado. Entonces Carlos me decía hiciste antropología colaborativa.
Luego, su afán era llegar al pueblo de Chungui y conocer el episodio que le había narrado.

Carlos Iván en Chungui

Carlos Iván tuvo la suerte de llegar en dos oportunidades a Chungui. Daniel Huamán, con quien habíamos recorrido los pueblos de Chungui, había ganado en las elecciones municipales, entonces era el Alcalde; además, ya conocía a Carlos Iván cuando lo visitamos en su oficina de IEP para pedirle apoyo con juguetes para niños huérfanos por motivo de Navidad y libros para el colegio de Chungui. Daniel aún le contaba la historia de la época de los montoneros, de la guerrilla del 65, de los hacendados y de lo que vivieron con Sendero y con los del Ejército, entre dos fuegos.

En octubre de 2007 fue invitado por Daniel para asistir a la fiesta patronal de la Virgen del Rosario, viajamos acompañados por su hermano Felipe Degregori y su camarógrafo Carlos Barrios, quienes harían el registro fílmico de la fiesta. Cuando llegamos a Chungui, Carlos Iván y su hermano se sorprendían de la ubicación del pueblo en medio de tres cerros inmensos (Bombelo, Llave qaqa y Viuda qaqa). En los días en que estuvimos, Carlos Iván conoció la casa comunal, la que en tiempos de la violencia se había convertido en la Base Militar más tenebrosa, que todavía mantiene sus ambientes de la sala de tortura y confesión con inscripciones de "*Ama Llulla*" (no seas mentiroso). Allí está dibujada una persona con sus manos arriba y el presidente de la comunidad, don Melquíades Huamán, le decía aquí han sido torturados, asesinados y los enterraban en Chuschihuaycco, que esta solo a 10 minutos de la plaza. Luego acompañó la procesión de la Virgen del Rosario, patrona del pueblo y de las imágenes (Santo Domingo de Guzmán, San Felipe, Virgen de las Mercedes, San Pedro, San Pablo, Señor Cristo de Agonía, Virgen de Limpia Concebida, Virgen Perpetuo Socorro, Virgen de la Natividad, Virgen de la Candelaria) al lado de los *carguyuq* (mayordomos) y de los diputados (responsables de la corrida de toros). Los comuneros le expresaban que la Virgen era milagrosa y protectora de Chungui y le narraban sus vivencias en aquellos años de la violencia.

En agosto de 2008, Carlos Iván fue nuevamente invitado por Daniel, para presenciar la II Feria Agroecológica, Artesanal, Folklórica y Festival del Fréjol, que se realizaba en Kutinachaka, al borde del río Pampas, en la zona de Oreja de Perro, a donde acuden comuneros de los pueblos de Oronqoy, Mollebamba, Ninabamba, Yerbabuena, Huallhua, Santa Carmen y Alto San Francisco, quienes llevan sus productos para vender a los comerciantes de Andahuaylas, que compran poniendo sus precios a su capricho. Entonces le dije: "Carlos Iván, es una bonita oportunidad para que conozcas a la zona de Oreja de Perro", y así aceptó y viajamos junto con su hermano Felipe y el camarógrafo Carlos Barrios. Cuando llegamos al puente de Kutinachaka, nos esperaron autoridades y el Alcalde de Chungui. Su impresión en Kutinachaka fueron las quebradas tan profundas y cómo el río Pampas se deslizaba como un hilo de plata en medio de quebradas, y los caminos se perdían en la lejanía, para unir a los pueblos de Oreja de Perro. También cómo los productos (fréjoles, tubérculos, cereales, frutales, cacao, maní, ajonjolí, entre otros), llegaban por esos caminos accidentados en acémilas de carga, y en la feria los de Andahuaylas muy rápido se adueñaban. Carlos Iván conversaba con los comuneros, quienes le pedían apoyos, porque vivían olvidados por las autoridades y necesitan construcción de sus carreteras, puestos de salud, proyectos productivos, infraestructura de riego, construcción de reservorios, riego tecnificado mejoramiento genético de ganados, agua potable, construcción de sus escuelas, electrificación. Además, tuvo un reencuentro cordial con Marc Willems, de PROANDE, que desde 1992 les brindan su apoyo humanitario a los pobladores de Oreja de Perro, quien le narró escenas conmovedoras de cómo había arrasado la guerra a los pueblos de Oreja de Perro, que nadie podía vivir, eran pueblos fantasma, solo aumentaron pastos del monte y los caminos se habían borrado, los

sobrevivientes habían huido a Andahuaylas y vivían sirviendo a los de Andahuaylas, explotados y requisitoriados por ser de Chungui. En 1992, con el programa del retorno, algunos intentaron retornar, pero necesitaban ese apoyo, son huérfanos de todo, nosotros con lo que podemos apoyamos, les compramos instrumentos de trabajo, semillas, ovejas, cabras, vacas, también proporcionamos un burro para que procree en yegua y así puedan tener mulas de carga. En 1994 logramos construir el puente Cocas, que habían destruido los senderistas, y lo bautizamos con el nombre de Kutinachaka (puente del retorno) en honor a los retornantes y actualmente es conocido así. Luego le indicaba diciendo que los muertos están ahí, en todas partes donde padres e hijos han sido asesinados, pasan más de 4 mil muertos, que sería difícil de hacer las exhumaciones. Después de escuchar, Carlos Iván decía qué catástrofe, sería importante que las autoridades de Chungui decidieran el modo de recordar a sus fallecidos haciendo un santuario natural de la memoria, parque de memoria, bosque de memoria, o un santuario de la memoria. Ya no estar exhumando porque es complicadísimo por la situación geográfica, otros dirán por qué sacaron de él y no el mío. Luego observaba a los pueblitos y decía "me gustaría llegar como a Oronqoy, Mollebamba, Ninabamba, a lo que pueda". Le ganaba su preocupación por lo que había sucedido en Chungui y decía "se debe hacer conocer esta barbarie", y concretaba con Felipe para lograr un documental, lo cual se hizo realidad con "Chungui: horror sin lágrimas".

Luego, Carlos Iván y Marcus Williams fueron invitados por Daniel a bailar el género musical de *llaqtamaqta*, que cantaban las mujeres de Oronqoy, "Trabaja campesino". Los presentes le aplaudimos y después le dije "Carlos, te defendiste", y sonriente me respondía "solo me quedaba eso no había otra, y no podía cambiar los pies, pero tenía que mirar lo que bailaba Daniel y me salvé".

***Llankay* campesino (Trabaja campesino)**

Llamkay, llamkay campesino,	Trabaja, trabaja campesino,
llankay, llankay comunero,	trabaja, trabaja comunero,
carretiranchik chayanampak,	para que llegue nuestra carretera,
productunchik apamunapaq.	para traer nuestros productos.
Llamkay, llamkay campesino,	Trabaja, trabaja campesino,
Llankay, llankay comunero,	trabaja, trabaja comunero,
productuktullanchik qurqumunapaq,	para sacar nuestros productos,

carretiranchik chayanampaq.	para que llegue nuestra carretera.

Imallapaqmi frejol qollqi,	Para qué cosa nomás, es la plata del fréjol,
qaykallapaqmi frejol qollqi,	para qué nomás, es la plata del fréjol,
manaña arrozmanpas qaypaq,	ni siquiera alcanza para el arroz,
manaña fidusmanpaz qampaq.	ni siquiera alcanza para el fideo.

Llamkay, llamkay campesino,	Trabaja, trabaja campesino,
Llankay, llankay comunero,	trabaja, trabaja comunero,
carretiranchik chayanampak,	para que llegue nuestra carretera,
productunchik rantikunapaq.	para vender nuestros productos.

Carlos Iván en Kutinachaka no se sentía bien, se quejaba de unas dolencias y pronto tuvimos que retornar para Andahuaylas y Marc Willems nos acompañaba y nos narraba historias como la muerte de Edith Lagos y también cómo los hacendados explotaban porque no había justicia para la gente humilde.

Después del viaje siempre quería saber de Chungui, entonces le llegaba a informar cómo habían logrado hacer una nueva plaza, y ahí en la plaza estaba un monumento histórico a la Virgen del Rosario, patrona del pueblo. Pues en la boca de su alcalde siempre estuvo la palabra turismo, la cara (plaza), el monumento, y siempre decía “el visitante lo primero que te mira es la cara”. Eso es cierto, Carlos Iván le expresaba, yo también, cuando visité pueblos, primero he llegado a su plaza y allí encontraba la historia de la alegría y de la tristeza. Y la plaza de Chungui es histórica, donde también comuneros organizados castigaron a los hacendados, a los tinterillos y, en la década de los años ochenta, su casa comunal se convirtió en una base militar más grande y tenebrosa; ahora está el monumento de la patrona del pueblo. “Mejor cuéntame, me interesa saber la historia de la plaza, del monumento a la virgencita, si te comunicas con Daniel dale mis saludos”.

Entonces, le contaba: para construir la imagen de la Virgen del Rosario, ha pesado mucho la fe y ser la fundadora y protectora de los pobladores de Chungui. Para los comuneros ella con sus milagros les dio la vida en los momentos tan difíciles. Siempre narran su aparición y su fundación del pueblo. Dicen que, antiguamente, era una zona de pedregal, donde solo

habitaban serpientes, venados, zorros, pumas, y hecho monte con árboles y arbustos de *qenuales*, *qantus, lambras*, *tayas*, *qiwinchas*, *Sankar*, entre otros. En la plaza había existido una laguna encantada con sus totoras. La Virgen del Rosario se vino del valle de Mayunmarca y había descansado en la piedra de *belénrumi* al borde de dicha laguna, en la actualidad ahí sigue dicha piedra, pero ya no está la laguna; dicen que la Virgen ya no quiso moverse y cada vez que querían moverla ya no podían, por ese motivo los antiguos pobladores le hicieron su capilla e iniciaron a poblar. Entonces, en honor a la Virgen, cada 7 de octubre realizan su fiesta patronal haciendo la procesión al perímetro de la plaza, y luego gran corrida de toros en su campo deportivo. Dicen que antiguamente lo hacían en la plaza, con el baile del *kacharpare*, como lo expresan en sus cantos de *llaqtamaqta*:

Turucha pukllachkan	**Está jugando el torito**
Chunguicha plazapis	Dicen que en la plaza de Chungui
turucha pukllachkan,	está jugando el torito,
Chunguicha plazapis	dicen que en la plaza de Chungui
turucha pukllachkan,	está jugando el torito,
sedacha inqalniyuq	con su enjalma de seda,
bandera piruanayuq.	con su bandera peruana.
Qakuwa niñacha	Vamos pues señorita
qawakarqamusun,	a mirarlos,
qakuwa niñacha	vamos pues señorita
qawakarqamusun,	a mirarlos,
ingalmin wichiktin	cuándo se cae su enjalma
apakamunapaq,	para traernos,
inqalmin wichiptin	cuándo se cae su enjalma
apakamunapaq,	para traernos,
wawanchin wañuptin	cuándo se muere nuestro hijo

habituchinanchipaq,	para hacerle su hábito,
wawanchin wañuptin	cuándo se muere nuestro hijo
habituchinanchipaq,	para hacerle su hábito,
habituchinanchipaq.	para hacerle su hábito.

Existieron seis opciones para hacer el monumento:

1. La Virgen del Rosario, por ser fundadora y protectora de los pobladores.
2. Género musical de *llaqtamaqta*, para rescatar y valorar su identidad cultural.
3. Horacio Juárez de la Rosa, un chunguino que viajó a Cuba como becario y conoció al comandante Fidel Castro, a Ernesto "Che" Guevara, y luego fue el guerrillero de los años 1965 en la zona de Chungui.
4. Al Comité de Autodefensa-CAD, en honor a los hombres que lucharon y brindaron sus vidas por la pacificación en los años de la barbarie y en la actualidad son la seguridad del pueblo.
5. Arriero, porque desde sus ancestros siempre caminaron con sus acémilas en busca de una feria, para vender o intercambiar sus productos de la sierra y de la selva.
6. Campesino chunguino, para valorar lo que es sacrificio de trabajar la tierra con el *chakitaklla*, que es todavía instrumento de trabajo de las culturas Inca y Chanca.

De los cuales, la escogida fue la patrona del pueblo, la cual se mandó construir en material de bronce de un tamaño de 2 m de altura en la ciudad de Lima. Su pedestal es de forma cuadrilátero de 3 m de altura, en cada lado están escenas escultóricas en altorrelieve con sus respectivas descripciones escritas en láminas de bronce.

La inauguración de la plaza y del monumento se desarrolló el día 7 de octubre de 2010, en la misma fiesta patronal de la Virgen del Rosario. A dicha ceremonia asistieron comuneros y autoridades del distrito de Chungui y personas invitadas desde la provincia de San Miguel y de Ayacucho. En esta ceremonia, antes de dar la bendición a la plaza y a la imagen de la Virgen del Rosario, el párroco Severino Huamán decía: "Primeramente, agradecer a Dios por haber conseguido un presupuesto para esta obra, ahora nos toca cuidar, no ensuciar nuestro parque, cuidemos nuestra imagen, y Chungui será un ejemplo para otros distritos. Seguramente otros de la religión están diciendo 'han hecho de barro al ídolo, lo que no sirve'. Están equivocados, ellos leen la Biblia, pero lo hacen como ciegos. Jesús ha nacido de una mujer, esa mujer es nuestra madre; ahora, aquí tienen su imagen, es su retrato, es su foto, tienen que aceptarla y tenemos que cuidar con devoción y encomendarnos hacia ella". Luego fueron las palabras de inauguración por el Sr. Alcalde Daniel Huamán: "Es esfuerzo de todos nosotros, es nuestro parque, es nuestro monumento, está hecho con material de

nuestra zona. Para otros, nuestro monumento capaz está observado. Las autoridades hemos hecho un estudio sobre el origen y la historia de Chungui. Nuestro parque tiene que mostrar nuestra identidad, tiene que ser conocido, o ¿vamos traer un héroe extranjero? Eso no, pues, señores. En Ayacucho está Sucre, ¿quien es Sucre, señores? Es venezolano, y por qué tenemos que alabar a un venezolano. Entonces, realmente, señores, por eso hemos pedido que los profesionales de antropología nos ayuden investigar. Por eso es la imagen de nuestra patrona de Chungui, ella es testigo de nuestros sufrimientos, conoce nuestra vida y por eso la hemos mandado hacer. En la parte principal está una placa, ahí está la historia de Chungui, de cómo se fundó; al costado está la identidad cultural, lo que es nuestro *llaqtamaqta*; al otro costado está nuestra economía de Chungui, cómo sacamos nuestros productos con acémilas; luego está nuestra organización de lo que nosotros fuimos, los pioneros de la pacificación de Chungui, que nos organizamos desde 1982 y nadie nos reconoce, tenemos que difundir y cuidemos bien nuestro parque y nuestro monumento".

Después de la inauguración se efectúo la procesión de la Virgen del Rosario, acompañada por las imágenes del patrón Santo Domingo de Guzmán, San Felipe, San Pedro, San Pablo, Señor Cristo de Agonía, Virgen de Limpia Concebida, Virgen del Perpetuo Socorro, Virgen de la Natividad, Virgen de la Candelaria, Virgen de las Mercedes por el perímetro de la nueva plaza, acompañados por los *carguyoq* (mayordomos), diputados (responsables de la corrida de toros), autoridades municipales, trabajadores de las instituciones de la fiscalía provincial, juzgado mixto, PRONAMA, programa Juntos, centro de salud, docentes y alumnados del colegio "Leoncio Prado", del nivel primario e inicial de Chungui.

No ha sido fácil la construcción de la plaza y del monumento. Acompañamos y prestamos mucha atención a los requerimientos de las autoridades. Para las escenas escultóricas de altorelieve hicimos el bosquejo con apoyo de Daniel, en lo cual trabajó el profesor Víctor Pomacanchari, de la Escuela Superior de Bellas Artes de Ayacucho, eso requerían los artistas de Lima. Carlos Iván sabía del desarrollo del trabajo y estuvo ansioso de ver la nueva plaza, pero le mostré las fotos del día de la inauguración y de la iluminación de los 84 focos. Carlos se sentía muy sorprendido al ver la foto y decía: "Qué bonito ha quedado, parece que recién ha llegado la luz de la esperanza y valió muchísimo tu presencia en este pueblo", me decía.

Cuando se sentía debilitado siempre lo he visitado; en una de mis visitas me mostró varias fotos de niños que tenía en su escritorio y me decía: "Son pues hijos de amigos, y faltan de tus hijos Rocío Carolina y Frank; ellos son, pues, futuros del Perú". Asimismo, decía que hiciera el inventario de los retablos y los mantuviera juntos: "Así juntos están mejor; son, pues, tus hijos". También me decía que podía confiar en los amigos: Víctor Vich, María Eugenia Ulfe, Salomón Lerner, Abilio Vergara, Jürgen Golte, Cecilia Blondet, Luis Repetto, Pablo Rojas, José Coronel, Ponciano del Pino, Ramón Pajuelo que ha regresado de Cuz-

co, Pablo Sandoval que está en España, y me decía: “Voy a hablar con Roxana Barrantes, la directora del IEP, para que cuiden los retablos”.

PARTE IV

EL ARTE DE EDILBERTO JIMÉNEZ: APROXIMACIONES

LOS RETABLOS DE EDILBERTO JIMÉNEZ: VISUALIDAD, ORALIDAD Y ESCRITURA

Gisela Cánepa

Durante los años de violencia política que marcaron la vida cotidiana y pública del Perú por dos décadas, tanto la creación de retablos como la demanda de ellos estuvo marcada, ciertamente, por la necesidad de documentar, reflexionar y aprehender los terribles sucesos que acontecieron en aquel tiempo. No solamente artistas como Edilberto Jiménez, sino también públicos diversos encontraron en el retablo y en sus posibilidades expresivas y de registro documental un medio para hablar y dar sentido a lo que acontecía. Indudablemente, mucho de lo que podemos decir sobre aquellos años, y en especial de la experiencia ayacuchana, se inscribe en una memoria que ha sido narrada y moldeada a través de los retablos. La producción, circulación y consumo de estos han sido constitutivos de una esfera pública en la cual se vienen debatiendo, negociando y configurando los modos en que recordamos y comprendemos en la actualidad los hechos de violencia. En una excelente etnografía sobre los retablos ayacuchanos, en particular aquellos realizados por la familia Jiménez, María Eugenia Ulfe (2011) nos explica en detalle las formas complejas en que este proceso se ha dado. Pero, más allá de la temática puntual de la violencia ¿qué nos indican los retablos acerca de la imaginación visual en el Perú y de cómo en ellos interactúan la visualidad, la oralidad y la escritura en la constitución de mundos sociales?

Al respecto quiero empezar señalando que los retablos son una manifestación dentro de un vasto repertorio de objetos de expresión visual de larga data en el Perú, que incluyen textiles, grabados, pinturas y esculturas y, por lo tanto, la utilización de distintos materiales y técnicas. En ese sentido, es posible identificar un amplio campo expresivo que compromete la visualidad y la visión y que reta la dicotomía entre oralidad y escritura, tan ampliamente utilizada para dar cuenta de la condición colonial y de los procesos culturales en el Perú. La tradición oral y sonora ciertamente ha jugado un papel central en la estructuración del mundo social, de la diferencia y del poder. Pero, junto a estas, es necesario tomar en cuenta las representaciones visuales no letradas, cuya consideración, por otro lado, permite ampliar la idea misma de escritura y de intelectualidad.

En ese sentido, por ejemplo, es de interés anotar que en los retablos se observa que la oralidad y sonoridad son más bien tematizadas a través del lenguaje visual. Es así que ellos nos informan acerca del papel de la música en la organización ritualizada del ciclo de vida (retablo *Pasñacha*) y de su poder expresivo para diagnosticar situaciones y relaciones sociales (retablo *Picaflorcito*). Los retablos y su vigencia son la evidencia de que somos una sociedad visual, no debido al desarrollo de las tecnologías de comunicación en la actualidad, sino porque el campo de lo visual viene operando desde mucho atrás en la organización y constitución del mundo social, e incluso, como quiero argumentar, en la

configuración del propio mundo sonoro. Si nos detenemos en el retablo *El huamanguino*, cuya escena representa a un intérprete de la guitarra que es testigo y relator de los acontecimientos de violencia ocurridos en Ayacucho, llama la atención el hecho de que es en y a través de la representación visual que el canto, como expresión sonora, adquiere valor testimonial y evidencial.

Adicionalmente, llama la atención que el texto escrito no se reduce a la función de leyenda o de ancla que, en términos de Barthes da la clave para la interpretación de la imagen. En *El huamanguino* el retablo prescinde, por ejemplo, de la transcripción de la letra de las canciones que a través del personaje de la guitarra dan testimonio de lo que está ocurriendo. Las imágenes de lo que ocurre hablan por sí mismas. La presencia del testigo que narra los hechos no es incluida para invocar la palabra, ni cantada ni escrita —a diferencia de *Picaflorcito*, donde sí se recurre a la transcripción de la letra en apoyo de la interpretación de las imágenes—. Su representación visual sirve, más bien, para construir la escena como un evento del *aquí* y del *ahora* de quien se encuentra mirando la pieza. Si bien la representación visual de los hechos hace referencia a hechos del pasado, no nos da la clave de cuándo habrían ocurrido exactamente; es la referencia al componente sonoro y auditivo, en este caso musical, la que sitúa al observador externo en una misma línea temporal con los hechos representados. La inclusión del testigo y relator en la escena opera en el sentido de otorgar poder performativo a la memoria de lo acontecido, construyendo los hechos ocurridos en el pasado como sucediendo en el presente del retablo. En un presente que también se configura performativamente en cada acto de contemplación del retablo.

Pero, mientras que el testigo tiene voz propia cuando recurre al canto, sus palabras necesitan ser transcritas cuando su testimonio es oral. En esos casos, como en los retablos *Lirio Qaqa, profundo abismo* y *Basta, no a la tortura*, Jiménez recurre a la transcripción, es decir, a la palabra escrita y al rigor del archivo en cuanto a la citación de fuentes. La representación visual implicada en los retablos opera en el sentido de que instituye y consagra legitimidades y performatividades diferenciadas con respecto al testimonio oral, el testimonio musical y la transcripción, es decir entre oralidad, sonoridad y escritura. Al mismo tiempo, otorga a la visualidad y al retablista que la crea la máxima autoridad discursiva, aludiendo al hecho de que la visualidad no solamente es un componente expresivo más que, al igual que los otros medios expresivos y discursivos, opera según su propia especificidad, sino que se vincula con estos de manera compleja y que, como quiero argumentar, en el caso de los retablos, esta busca consolidarse, por derecho propio, como medio legítimo para participar en la esfera pública peruana.

Considero este hecho sumamente importante si tomamos en cuenta que Edilberto Jiménez es retablista, pero también antropólogo. Como miembro de una intelectualidad letrada, Edilberto, sin embargo, busca visibilizarse y legitimarse como un intelectual en sus propios términos. Es decir, en uno que mira, entiende, interpreta y comunica el mundo social y la

historia —sus objetos de reflexión intelectual y política— a través de formas visuales no letradas. Esta tampoco es una agenda nueva. Mucho se ha escrito sobre las formas complejas en las que imagen y escritura han operado en la obra de Guamán Poma o en las tablas de Sarhua. Sin embargo, nos encontramos en una coyuntura muy particular en la cual esta relación compleja entre visualidad, oralidad y escritura se viene transformando a gran velocidad, mientras reta la hegemonía de la palabra escrita y al intelectual letrado en la esfera pública. ¿Qué significan los esfuerzos desplegados por consolidar las visualidades no letradas como manifestaciones legítimas en el debate público? ¿Qué nuevas posibilidades se presentan en la actualidad para tales emprendimientos? ¿Qué posibilidades tiene el retablo para trascender su condición de objeto de valor etnográfico, para imponerse como objeto con valor intelectual y político? Es decir, para legitimarse en sus propios términos como parte del repertorio discursivo en la esfera pública contemporánea.

Bibliografía

BARTHES, Roland

ULFE, María Eugenia
2011 *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Una mirada breve al arte de Edilberto Jiménez

María Elena del Solar

Letras de canciones, dolorosos bocetos y la pura realidad han sido los principales estímulos motores de buena parte de los retablos trabajados por Edilberto Jiménez Quispe durante las últimas dos décadas. Junto a poemas, dedicatorias o reflexiones, forman parte del soporte contextual y creativo de un artista coherente con su tiempo. Ayacuchano, nacido en Alcamenca, provincia de Víctor Fajardo, es heredero de una tradición familiar de imagineros y pintores; su padre, don Florentino, reconocido fabricante de *sanmarcos* en su pueblo natal, logra posicionarse después de grandes esfuerzos y trabajo, primero en Huamanga y después en Lima, como uno de los más destacados artistas del retablo[17].

La infancia en Alcamenca con la familia y las temporadas con la abuela materna Leocadia Sulcaraymi nutren el imaginario de Edilberto niño; los paisajes del Pampas y las historias narradas por la abuela Leocadia aparecen recurrentemente como escenografía en sus retablos, donde representa a los *wamanis* y *apus* tutelares, paisajes y flora y fauna (el zorro, el cóndor y la wallata) de manera minuciosa. La vieja tradición de la imaginería al servicio del mundo rural es recreada en la ciudad incorporando nuevas alegorías. Así, en el retablo "Wasillaykis purmachkan" nos muestra, en el lateral derecho de la caja, una bandada de palomas desorientadas buscando la paz perdida; frente a ellas, en el lateral izquierdo, aparece un grupo de loros alineados en formación militar, dirigiéndose hacia el saqueo de maíz, cual cuadrilla de helicópteros.

Desde sus inicios en el taller familiar en Huamanga, con su padre y hermanos, adonde se trasladan para buscar mejorar la situación económica, transcurre el proceso de aprendizaje del arte de hacer retablos. El contexto social y político que se vivía en Huamanga durante la década de 1970[18] formó parte de la educación cotidiana de Edilberto en familia, lo que se ve reflejado en innovadores retablos con temas históricos que salían del taller familiar ("La batalla de Secchapampa", "Ventura Ccalamaki", "María Parado de Bellido"), aunque algunos de estos fueran realizados en forma independiente por los hijos. Otros temas provienen de la tradición oral ("Helme", "El zorro y el cóndor"), temas político sociales ("Inicio del año escolar", "La leva", "Mártires de Uchuraccay"), que lo ubican como artista preocupado por su tiempo que no se desvincula de las raíces de su tradición.

Don Florentino migra a Lima con toda la familia en el año 1980, Edilberto decide permanecer en Huamanga; es a partir de estos años que Jiménez define más claramente el sentido de su arte, consolidando aspectos de estilo formal y de contenido. Son de esta época algunos retablos

[17] Contra lo que se suele señalar, Don Florentino nunca mantuvo relación alguna con Joaquín López Antay. Ya sea por circunstancias de su origen rural, de celo profesional (de ambas partes) o de distancia generacional, don Florentino solamente conoció a su hijo Mardonio López Quispe, en cuyo taller se desempeñó recién llegado de Alcamenca.

[18] En 1970 se celebraba el Sesquicentenario de la Batalla de Ayacucho hecho que exacerba el sentimiento patriótico y la reflexión en torno a temas históricos.

basados en letras de canciones que hablan de marginación, de injusticia, de opresión ("Flor de retama", "Lucía", "El hombre"), además de otros títulos que demuestran el compromiso cada vez más profundo del artista con su medio ("Peregrinaje de la Semana Santa", "Cuernos y garras", "Los condenados", "Masa", "Mi ande y su amor profundo", "El huamanguino").

Señala Edilberto[19],

> *"La guerra me da el color, me da el tema, me da el espacio, a mí… El rojo, el negro, el celeste, el amarillo, el verde, son los colores que me va dando. El amarillo ¿porqué? Todos tienen. Es la pena, la tristeza, el dolor. Amarillito amarillando, la pena cómo te va desecando. Dentro del mundo andino el amarillo cómo juega. El rojo fuerte es la sangre, el negro el luto, el enlutamiento, por la oscuridad. El matiz verde estaba en Huamanga como si fuera el paisaje de los meses de lluvia. Con la guerra me habré madurado porque ahí estaba el dolor humano en medio de los dioses y de los dueños del infierno".*

Los relatos de Chungui

Veinte años más adelante, después de hacer sus estudios de Antropología en la Universidad Nacional San Cristobal de Huamanga, y a la sazón amigo cercano de su mentor y maestro Carlos Iván Degregori[20], Edilberto viaja a Chungui[21],

> *"Viajé a recoger las alegrías de este pueblo y me encontré con que había reinado la muerte en los años de la década del 80"*.

El registro en bocetos que hace Edilberto Jiménez de la catástrofe toma el lugar de la cámara de fotos, de la grabadora, y resulta más preciso aún por los ajustes y correcciones que realizan, durante la entrevista y posteriormente, los propios campesinos y campesinas. Señala Edilberto que, "*el dibujo fotografiaba el instante que había ocurrido*…", congelando los actos del horror más infame creado por el hombre, que debemos de conocer todos los peruanos, en un espacio de la memoria.

El conjunto de ocho retablos sobre Chungui, elaborados en Huamanga entre los años 2006 y 2008, muestran el horror de la violencia ocurrida en la región sur del distrito en los años 1983 y 1984[22]. La manera de representar la barbarie ocurrida en Chungui en todos sus niveles tiene implícita la huella de alguien que vivió de cerca la experiencia o conoció el relato de primera mano. Así, en sus palabras, "*reina el miedo al matiz del verde".*

Los contenidos y las formas

[19] Todas las citas referidas a Edilberto Jiménez fueron recogidas en entrevista grabada (Abril 2012).

[20] Edilberto Jiménez conoce a Carlos Ivan Degregori entre los años 1976-77, cuando este era profesor en la UNSCH.

[21] Son varios los viajes que Edilberto Jiménez realiza a Chungui, como promotor del CEDAP en 1996, como parte del equipo de historia local de la violencia en Chungui convocado por la CVR, años 2000-2002, además de sucesivas visitas posteriores a la zona para continuar en la recolección de testimonios.

[22] C.I. Degregori (2009) señala 1,384 víctimas entre muertos y desaparecidos, el 17% de la población que tenía el distrito en aquel momento.

La perspectiva temática y puntual de algunos de los retablos de Edilberto ("La tortura", "Abuso a las mujeres"), describe los hechos del horror con un detalle abrumador, contextualizado con el rigor del etnógrafo, que contrasta fuertemente con esa otra mirada panorámica, más abierta, que abarca más allá de los límites de la violencia explícita, del hecho preciso y puede representar, de igual manera, a una multiplicidad de voces, una dimensión regional, quizás universal

Si ya se venía explorando en el taller de Florentino Jiménez la eliminación de las divisiones horizontales, o pisos, siguiendo la corriente innovadora de los retablos costumbristas o de temática histórica[23], el empleo definitivo de un formato abierto para las cajas, permite a Edilberto más libertad para el desarrollo de un estilo propio. Se amplía la perspectiva, además, con un particular tratamiento del tiempo y del espacio en donde la historia narrada se desarrolla simultáneamente ante nuestros ojos en secuencias cinéticas. Pasado, presente y futuro comparten el mismo espacio ("Wassillaykis purmachkan"). Como indica Edilberto:

> *"La diferencia del sanmarcos nunca me llamó la atención, descuadricula. Para qué dividir si todos estamos aquí, el infierno está acá. Es como decir bajar el cielo y subir el infierno. El sufrimiento está aquí en esta tierra, está aquí el rico y el pobre, aquí está el dios y el diablo…"*

Edilberto considera crucial la influencia de su tío Félix Jiménez[24], docente en la escuela de Bellas Artes de Huamanga, quien lo invita para colaborar en su taller y de quién aprende, "*cuál es el color que te acerca, cuál es el color que te aleja*…". Esta experiencia, la decoración escenográfica de los fondos -pintada con escenas tomadas de la realidad y sumo cuidado en los detalles- se extiende hacia las puertas componiendo un tríptico ("Flor de retama", "Los condenados", "Fiestas del ande", "Mi ande y su amor profundo", "Wasillaykis purmachkan", "La muerte").

La introducción de cambios formales en el soporte de madera está referida de manera coherente a los contenidos que encuadran. Se mantienen las puertas aladas y eventualmente las coronaciones, aunque su sentido ya no es el mismo; los colores son más profundos y proliferan el negro, el rojo sangre, las puertas de madera lavada o salpicadas de sangre sobre los testimonios inscritos en ellas. La sección transversal del retablo tiene el perfil de un ataúd. El viejo nombre de "cajón" es aludido nuevamente, pero esta vez se trata del cajón para un funeral.

La talla de las figurinas contribuye al énfasis que su autor quiere transmitir a la escena, donde vemos que las figuras principales se destacan, además, por el tamaño, en relación al resto de los personajes.

Enfocado cada vez más en sus propios intereses, Edilberto Jiménez inicia hacia mediados de la década de 1970 la producción de las piezas, entre otras, que hoy conforman la colección custodia-

[23] Las pequeñas capillas de santero o altares portátiles contenían por lo general una sola imagen centrada en un solo piso, es decir las cajas no llevaban divisiones horizontales y a veces tampoco puertas. Los cajones *sanmarcos*, más bien, eran siempre de dos pisos: los santos protectores en el piso superior y la escena de la "reunión" y "las pasiones" en el inferior (Mendizabal 1963-64). Durante la creación y el desarrollo del retablo propiamente a partir de la década de 1940, con López Antay, Baldeón, Urbano, y más adelante con Florentino Jiménez y la familia López Quispe, por la década de 1970, se observa una combinación indistinta de formatos, llegando a contener algunos retablos hasta cuatro escenas distintas, en cuatro pisos. Todo ello supeditado a la reacción del mercado.

[24] Desaparecido en la Base Militar de Huamanga durante el conflicto armado interno.

da por el Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Estos retablos no fueron confeccionados para ser vendidos. Forman parte de un proceso de rescate de la memoria que fue tomando forma durante el transcurso del mismo. Carlos Iván Degregori logra acoger algunos de los retablos de Edilberto en el local del IEP permitiendo así que este valioso testimonio se mantuviera protegido y no se dispersara. Dice Edilberto, *así mi expresión artística se ha ido refugiando en IEP.*

La posibilidad de contar con la colección de veintiséis retablos reunida por primera vez va a permitir una nueva perspectiva para la observación y el análisis, abierto a la colectividad. Separar eventualmente las piezas, por enfoque museográfico, por itinerancia viajera u otro hecho, no cambian su atributo de colección: conjunto de piezas acopiadas expresamente que guardan una coherencia interna, en este caso un valioso testimonio de denuncia social para conocer la historia de nuestro país. Tal fue el deseo de Carlos Iván Degregori, de mantener las obras reunidas, tal es el interés de su autor Edilberto, extraordinario artista y amigo, con el firme auspicio del Instituto de Estudios Peruanos.

Bibliografía

Degregori, Carlos Iván
2010 "Prólogo". *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DED-ZFD.
Jiménez Quispe, Edilberto
2009 *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DED.
Instituto de Estudios Peruanos
1992 *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes. Catálogo de la exhibición*. Lima: IEP.
Mendizábal Losack, Emilio
1963-1964 "La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas". *Revista Folklore Americano* 11-12.

CULTURAS DE LA MEMORIA EN EDILBERTO JIMÉNEZ QUISPE

Jürgen Golte

> La amplia mayoría de las canciones (de Huamanga, JG) presenta un patrón de asociaciones (felicidad-destrucción-evasión) muy elaborado y muy estricto. El sufrimiento, la frustración son presentados como condiciones inherentes en la felicidad, en el goce. La acción que surge del sufrimiento, que trata de sobrellevarlo, es una acción evasiva, se recurre a entidades no personales, de las cuales se solicita la restitución de la situación feliz, a la bebida, al olvido, y finalmente a la muerte. Todas estas acciones son regresivas (Golte, Oetling y Degregori 1979: 281).

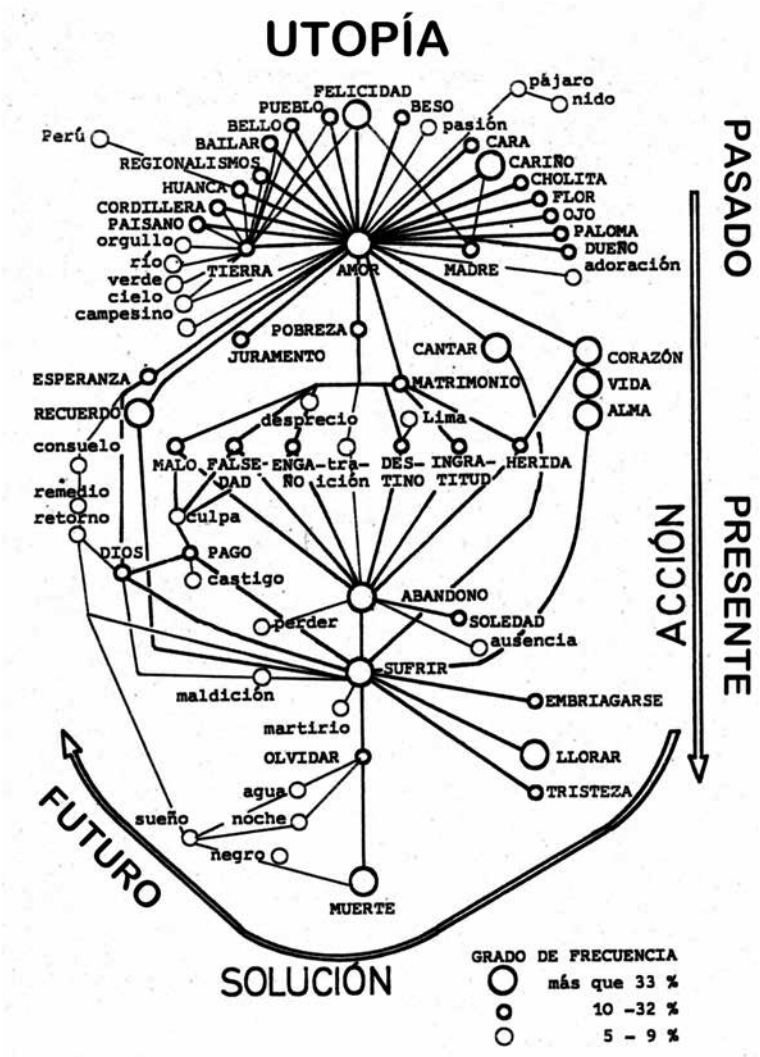

Fig. 1: Modelo de concatenación de conceptos en huaynos huamanguinos en planos temporales (Golte, Oetling y Degregori 1979: 298).

La cita anterior procede de un trabajo que realizamos hace ya varias décadas sobre la concatenación de conceptos en las canciones huamanguinas, antes de la época de violencia política en Huamanga. En aquel estudio identificamos un modelo general que se repetía en la amplia mayoría de los huaynos; dicho modelo se distinguía por describir una situación de felicidad y una posterior situación donde predominaba la frustración y tal felicidad llegaba a su fin. Lo importante en los resultados era que la situación armónica y feliz en todos los casos se ubicaba en el pasado, y la desgracia y sufrimiento en el presente. El paso de la primera a la segunda situación siempre presentaba actores no personalizados y el futuro era un deseo de regreso a la situación utópica del pasado que se buscaba con el concurso de actores divinos o también en el olvido, especialmente el olvido a través de la embriaguez.

Lo importante de nuestro argumento aquí es que desde hace tiempo existía en Huamanga un patrón oral-musical que sigue siendo el transmisor más importante de una forma de pensamiento en la sierra ayacuchana, el cual vincula un recuerdo de felicidad con una percepción de la desgracia vivida en el presente.

Carlos Iván Degregori tenía ciertos problemas con los resultados de esta investigación ya que mostraba, de alguna manera, algo como una incorporación de la violencia sufrida en la percepción de la vida. Más le hubiera gustado que se denunciara la inhumanidad y el sufrimiento de la población andina y que se formulara una utopía ubicada en el futuro, un poco como expresa en "Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación":

> […] Atreverse a hablar sobre los crímenes y violaciones a los DD. HH. de nuestra historia reciente de una manera tan directa hubiera sido impensable tres años antes. No me refiero solo a las Audiencias Públicas de la CVR, que fueron la línea de trabajo de mayor impacto de la Comisión, sino a varios ámbitos en los que diversos actores hacían uso de la palabra, para denunciar, por ejemplo, la existencia de sitios de entierro o fosas comunes. No es que solo hasta ese tiempo se descubrieran, sino que el resquebrajamiento del miedo abrió la posibilidad de denunciar su existencia…(Degregori 2004: 81)

Sin duda, esta forma de pensar no era exclusiva de Carlos Iván, quien no solo lo expresaba mediante sus escritos, sino que era un pensamiento que incorporaba en su experiencia de vida. Él tenía una utopía ubicada en el futuro y un camino para alcanzarla era la documentación y el análisis del sufrimiento en el pasado, la toma de conciencia sobre este y una acción social resultante que acercara a la población a la utopía. Esta visión la compartía con muchos otros; si se quiere, era una cultura de un grupo social humanista en Lima y en otras partes del mundo.

Podemos notar, entonces, la existencia de dos formas de encarar la violencia y el sufrimiento.

La primera, desarrollada por la población andina a lo largo de la historia, que consiste en ubicar la utopía bucólica y feliz en el pasado, contrastante con la experiencia de sufrimiento y tristeza en el presente, provocada por diversas formas de violencia y dolor. Su utopía se vinculaba más con la vida tranquila en los pueblos, la familia, la relación con la madre, el paisaje y el enamoramiento. Los contextos de la utopía pasadista empezaban en las guerras internas que seguían a la conquista que, en violencia y crueldad tenían una magnitud que contribuía de manera importante a la mortandad del siglo XVI: De ahí en adelante siguió una violencia intermitente que irrumpía primero en las etnias y después en las aldeas andinas. Los pobladores andinos no tenían la posibilidad de responder a ella y, cuando a pesar de ello lo hacían, por ejemplo en la secuencia de rebeliones en la segunda mitad del siglo XVIII, que se conoce como la "Rebelión General", el resultado no era utópico, sino una perpetuación de las vejaciones. La violencia y crueldad, la barbaridad y masividad de las muertes vividas en el contexto de la guerra interna de los años ochenta del siglo XX era de esta manera parte de una historia continuada.

La segunda forma de encarar la violencia es la esbozada por Carlos Iván, aquella que concibe como necesaria su visibilización, discusión y análisis como manera de construir un futuro que no repita las atrocidades del pasado, una manera de construir memoria para orientarse hacia una posibilidad de existencia sin violencia.

Así que, si bien la violencia de los años ochenta fue extremadamente cruel y sanguinaria, de alguna forma podía ser parte de un imaginario preconcebido en Huamanga. Por supuesto que también en ello hay algo del pensamiento de larga duración en los Andes, el cual asocia categorías y conceptos contrapuestos, incluso en ámbitos conflictivos. Pienso que los trabajos de Edilberto Jiménez reflejan una construcción visual intracultural huamanguina, especialmente en los retablos inspirados en las canciones de Ranulfo Fuentes (*Mis recuerdos*, *El hombre*, *Pasñacha*, *Lucía*, *Sueños de la mujer huamanguina*, *Mi Ande y su amor profundo*, *Barrio Santa Ana*, *Fiesta del Ande*) pero también en otros referentes locales. Por otro lado, debemos estar conscientes de que Carlos Iván conoció bien a Florentino Jiménez Toma y a sus hijos a partir de 1977 y entabló una relación estrecha con Edilberto, ya que reconocía la calidad artística de sus trabajos, además del hecho de que Edilberto era también antropólogo y, por ello, el pensamiento de Carlos Iván en abstracto no le era ajeno. Es evidente que existieron vínculos estrechos entre él y Edilberto por un periodo largo.

El mismo Edilberto relata los pormenores de los intercambios con Carlos Iván de la siguiente manera:

> Entonces, una de mis experiencias más dramáticas fue haber llegado al distrito de Chungui, de la provincia de La Mar, departamento de Ayacucho, donde viajé a recoger las alegrías de este pueblo y me encontré que había reinado la muerte en los años de la década 80, pero también cómo los lugareños vivían en un olvido por los gobiernos de turno (Jimenez 2007: 4)

Hay que notar que en este relato queda algo de su visión intracultural. Edilberto debe haber sabido de las atrocidades cometidas en Chungui pero, casi como contrapeso, quiere "recoger las alegrías de este pueblo". Ya en el lugar se confronta con la magnitud de la barbarie, la cual le resulta insoportable. Su arte se convierte, entonces, en un recurso para compartir su dolor:

> Allí había conocido la barbarie de la violencia, donde la vida del ser humano no había valido nada, donde familias enteras salvajemente habían sido torturadas y asesinadas como si fueran animales del monte por los miembros de Sendero Luminoso, por los Llapan Atiq de la Guardia Republicana, por los Sinchis de la Guardia Civil y por los Linces del Ejército Peruano. También habían instruido a los propios comuneros para matarse entre ellos organizándolos en Comités de Autodefensa. Lo que había conocido lo he detallado a Carlos Iván, quien me escuchaba muy atento y apenado. Me decía qué te impulsó a los dibujos, me detenía en responderle y le decía Carlos, los testimonios eran insoportables, el dolor lo vivía porque me encontraba en sitios donde ocurrieron los hechos, me explicaban como si estuviera sucediendo y ahí inicio a dibujar y los propios comuneros a veces entre lágrimas me ayudaban a mejorar lo que iba dibujando (Jiménez 2007: 4).

Fig. 2: Dibujo de Edilberto Jiménez, "Lirio Qaqa" (Jiménez 2009: 246).

Vemos que la labor de Edilberto de relatar la violencia ocurrida en Chungui la realizó intelectualmente acompañado por Carlos Iván. Lo mismo ocurrió con los retablos que incluyen muchos testimonios recogidos en relatos testimoniales y dibujos. Incluso retablos como *Lirio Qaqa* (*Profundo abismo*) son transposiciones tridimensionales de los dibujos que Edilberto había hecho en Chungui (Jiménez 2009: 246). Por lo tanto, los retablos que Edilberto realizó a partir de 2007 sobre los crímenes cometidos en Chungui tenemos que considerarlos como resultado de un diálogo intercultural basado en "testimonios" de testigos chunguinos anotados sobre las puertas interiores del retablo, su transposición en dibujos hechos por Edilberto con ayuda de los testigos y, finalmente, la presencia de Carlos Iván, que insistía a Edilberto en que los horrores cometidos debían ser registrados y publicados como efectivamente se hizo en 2005 y, posteriormente, en 2009 (2010, segunda edición) en una edición ampliada. Y, finalmente, fue Carlos Iván quien lo apoyó en convertir parte de los testimonios en retablos. Es por esta razón que la colección de sus obras quedó encargada en el Instituto de Estudios Peruanos, que ahora la convierte en una memoria pública.

Los retablos de esta época dejan, en muchos aspectos, los cánones de "retablo". Los mismos retablos se convierten en miniaturas de ataúdes, las puertas ya no tienen las características "floreadas" de los retablos de Edilberto en las décadas anteriores, sino que relatan en forma escrita el testimonio importante sobre la atrocidad y registran el nombre del relator y la fecha del acontecimiento. La imagen del retablo muestra el horror, la crueldad, la violencia y la muerte. Ha desaparecido la contraparte utópica.

En este sentido, las obras de Edilberto del primer decenio del siglo XXI son, si se quiere, producto de una cooperación, un diálogo intercultural, en especial bajo la influencia de Carlos Iván Degregori y, por supuesto, también del Edilberto Jiménez antropólogo. Su condición de profesional de las Ciencias Sociales le acercaba lo suficiente al pensamiento representado por Carlos Iván. Esta era la base de la creación artística *intercultural*, a diferencia de las obras *intraculturales* precedentes. Estos retablos son obra del artista huamanguino, pero también impulsados por la voluntad de Carlos Iván de crear una documentación que pudiera servir de base para la construcción de una utopía futura.

Bibiliografía

ASSADOURIAN, Carlos Sempat

1994 *Transiciones hacia el sistema colonial andino*. Lima/México: IEP/Colegio de México (Estudios Historicos 15).

DEGREGORI, Carlos Iván

1990 Introducción. En *Ranulfo, el hombre*, pp. 9-14. Ayacucho: CEDAP.

DEGREGORI, Carlos Iván

2004 Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación. En Raynald Belay *et al.*, ed., *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*, pp. 75-85. Lima: IFEA, RED, IEP.

DEUSTUA, Jorge

2004 La fotografia como memoria del horror. En Raynald Belay *et al.*, ed., *Memorias en conflicto: aspectos de la violencia política contemporánea*, pp. 329-336. Lima: IFEA, RED, IEP.

GOLTE, Jürgen; Carlos Iván DEGREGORI y Ellen OETLING

1979 *Canciones como expresión del pensamiento andino*. Berlín (Indiana 5).

GOLTE, Jürgen

1980 *Repartos y rebeliones: Túpac Amaru y las contradicciones de la economía colonial*. Lima: IEP (Estudios Históricos 6).

HUERTAS Clemente, Edilberto

1987 *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma*. Ayacucho: CEDAP.

JIMÉNEZ, Edilberto

2007 "Chungui: Carlos Iván DEGREGORI". Lima (manuscrito).

JIMÉNEZ, Edilberto

2009 *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DED-ZFD.

VÁSQUEZ RODRÍGUEZ, Chalena y Abilio VERGARA FIGUEROA

1990 *Ranulfo, el hombre*. Ayacucho: CEDAP.

CHUNGUI

A la memoria de Carlos Iván Degregori

Salomón Lerner Febres

Los retablos de Jiménez nos abren sus ventanas a un pasado oculto que emerge de los sueños y de la pesadilla. Sus figuras se presentan en sucesión. Movimientos, actos y gestos señalan un destino que parece sellado de modo irredimible por la violencia. El ritmo de sus acciones con frecuencia se acelera hasta alcanzar una vorágine que devora la humanidad de sus personajes y que deja a su paso cuerpos desmembrados, tierras infecundas y memorias enmarañadas. Hay una historia quebrantada cuya ilación vamos descubriendo en las imágenes de estas veintiséis piezas de arte. Jiménez, en efecto, nos transporta del ensueño de un pueblo pastoril hasta su metamorfosis en un lugar de horror. La atrocidad profana la piedad de los días, arruina los vínculos de la comunidad, desgaja los cuerpos y lo hace en nombre de un monstruo sanguinario llamado utopía revolucionaria, que devora niños, mujeres y hombres.

Jiménez creó estos cuadros de la historia peruana y, así, dejó para el presente y para el futuro una crónica de los años de la violencia, un arte que se enfrenta al desafío de decir lo inefable, de conferir sentido a lo que transgrede nuestras nociones de razón. En esta aventura no se halla solo. Son inevitables los vínculos de su plástica con Felipe Guamán Poma de Ayala, quien selló a través de sus dibujos la crueldad de la nueva era del imperio colonial; y con Francisco de Goya, quien trasladó en trazos vibrantes los desastres de su tiempo y los sueños de la sinrazón. En estas obras hay, pues, verdad y la urgencia de enraizarla en el momento en que ella se produce. Su origen fue la demanda ética de grabar las voces de las víctimas y sus gritos silenciados. Jiménez es un artista que percibe las demandas del tiempo, las exigencias de la historia que se convierte en una catástrofe moral pero, sobre todo, es un artista con corazón solidario, cuya lucidez ha logrado sostener a pesar del insaciable avance del mal que amenaza con corromper todo lo que se encuentra a su paso.

Los protagonistas de estos retablos son seres en guerra o que experimentan la guerra. El género bélico posee formas ya consabidas que aquí no tienen cabida, puesto que lo que observamos en los retablos no son gestas heroicas, sino los estragos tanto físicos

como espirituales de una violencia que carece de cualquier intensidad épica. Por más que sus agentes nombren repetidamente el valor justiciero de sus actos, no hay justicia alguna, no hay vindicación posible que rescate mediante algún sentido admisible la atrocidad de los hechos. La guerra es, llanamente, inhumana y vuelve infecundo al campo al transgredir el ritmo del tiempo y de las estaciones. Los símbolos de la comunidad son invertidos. Recurriendo a un juicio de Hanna Arendt, aquí la violencia se muestra como substancialmente muda. Los demonios no son seres quiméricos, sino frutos del lado más oscuro y aterrador de la condición humana.

Chungui, la zona conocida por los militares como Oreja de Perro, se convierte así en un espacio en donde el espesor de siglos de violencia pareciera concentrarse. Es como si todos los horrores de la historia ocurriesen en un solo lugar y, por ello, este se volviese ubicuo y atemporal. Aunque la historia está situada en un lugar de los Andes, la trama y los personajes corresponden finalmente a cualquier lugar, porque la abyección y el dolor que nuestra especie puede padecer siempre es de la misma naturaleza que atraviesa toda posible experiencia.

Esta maldición que adviene sobre un suelo pacífico no posee razón alguna. La injusticia radical, el absurdo profundo del dolor, el sacrificio que nunca es expiación sino convulsión circular del caos conforman el destino de este pueblo. Los retablos de Jiménez son, entonces, como viñetas que abren sus ventanas a una historia fragmentada debido al voraz azote de lo irracional. Algunas piezas retratan el mundo idílico y pastoril, los recuerdos del amor y la armonía de la vida comunitaria (*Fiestas del ande*, *Picaflorcito*, *Amor profundo*). Luego aparecen las escenas del horror, de seres poseídos por el demonio de la violencia, de seres convertidos en víctimas de atroces sufrimientos, de campos arrasados, de tormentos. Al fondo, solemos encontrar un riachuelo claro que es símbolo de un residuo de esperanza. En *Masa*, Jiménez nos presenta un río que pasa desapercibido frente al reinado de la muerte; al fondo, vemos una imagen delineada de César Vallejo. En *Los condenados*, un conjunto de animales fabulosos que representan los vicios que cabalgan llevando sus furias en dirección al infierno. Especialmente conmovedores son también *Asesinato de niños*, que representa un horrendo infanticidio perpetrado por los subversivos; y *Muerte en Yerbabuena*, en donde Sendero Luminoso aparece como un monstruo de mil ojos y mil oídos. Un agujero infame, en donde se apilan los huesos de torturados y desaparecidos, es mostrado descarnadamente en *La fosa*. Por su parte, *Muerte en Lirioqaqa* retrata una terrible acción cometida por militares y ronderos. *El sueño de la mujer huamanguina en ocho años de violencia* objetiva una pesadilla teñida de sangre cuyas desgarradoras escenas entristecen a Dios y al cielo. El retablo titulado *La muerte* cifra una ejecución que asombra por su crueldad minuciosa y tiene como fondo una bandada de loros que representan a los hombres uniformados. Especialmente emblemático de los abismos de la ferocidad humana es *Basta (no más torturas)*, que nos enfrenta ante las espeluznantes escenas de deshumanización de un hombre a quien se le cortan los genitales,

los ojos, la nariz y la lengua y que es, finalmente, decapitado. Los hechos no son invención del artista. Ocurrieron en 1985 y fueron relatados por Artemia Ramírez Orihuela. El testimonio de la muerte de su esposo puede leerse en las ventanas del retablo. En otra pieza de esta colección se representa la violación de esa misma mujer, con lo que se forma un díptico que condensa la malignidad de nuestra especie, su desbocado impulso por derribar la sensibilidad moral más primaria.

Los retablos de Jiménez nos proponen preguntas profundas acerca de la condición humana, acerca de nuestras posibilidades de coexistencia, acerca de la profundidad del horror que nosotros mismos somos capaces de crear. Antes que animarse a ofrecernos respuestas, estas obras de arte son exclamaciones silenciosas que tocan nuestras conciencias. Escribió César Vallejo: *jamás tan cerca arremetió lo lejos,* / *jamás el fuego nunca* / *jugó mejor su rol de frío muerto!* Al contemplar esta colección del excelente retablista, se nos revela una inmensa e insoportable verdad y también nos queda la esperanza de que aquel riachuelo escondido nos purifique y nos conduzca al lugar donde recuperemos la solidaridad y la piedad que requiere nuestra vida en común.

"HACER RETABLOS" ES "HACER MEMORIA"

María Eugenia Ulfe

"En el escenario de la guerra había mucho que narrar", dice Edilberto Jiménez mientras paseamos la mirada por los muchos retablos que recrean el periodo de violencia armada interna ocurrido en el Perú entre 1980 y 2000. Conocí a Edilberto en 1996, en un viaje de trabajo de campo para recopilar *qachuas* en la fiesta del agua (también conocida como limpia de acequias o *yarqa aspiy*) en Alcamenca, la comunidad donde él nació, en la provincia de Víctor Fajardo, Ayacucho (Fig. 1). Los retablos siempre han formado parte de su vida. Su padre, don Florentino Jiménez Toma, aprendió el arte de su familia. De joven, don Florentino ayudaba en la iglesia como ecónomo y como imaginero, es decir, como escultor de imágenes religiosas y hacedor de sanmarcos. Sus imágenes se encuentran en las capillas que sirven de marcadores de espacio para las distintas celebraciones que acompañan la fiesta del agua en Alcamenca, y uno también puede encontrar sus cruces en otros pueblos cercanos.

Además de cruces, don Florentino también hacía sanmarcos. Los sanmarcos son las pequeñas cajas que vienen de la tradición de las capillas de Santero que utilizaron los españoles en su proceso de evangelización durante la Colonia (Arguedas 1958; IEP 1992; Macera 1981 y 1982; Mendizábal 1957, 1962-63, 2003; Ulfe 2011). Los sanmarcos

comparten una estructura común, esto es, una caja dividida en dos pisos: en el piso superior se ubican las figuras de los santos patronos de los animales (San Marcos, Santa Inés, San Antonio, San Lucas, San Juan y, a veces, Santiago) y, en el piso inferior, se colocan imágenes de la herranza o marcación de ganado. Los cajones eran (y son aún) utilizados en las celebraciones familiares de las marcaciones de ganado en muchas comunidades de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. Presiden las mesas rituales donde se colocan los rabos y cachos de los animales, cuidando y propiciando la fertilidad del ganado (Arguedas 1958; Macera 1981 y 1982; Mendizábal 1957, 1962-63, 2003; Ulfe 2011). Muchas veces el cajón recibía el nombre del santo que aparecía en el lugar central. Esa flexibilidad de ser nombrado de forma diferente se materializa en su propia maleabilidad: los sanmarcos convertidos en retablos desde mediados de la década de 1940[25] y sus artistas nos permiten mirar, entrar y salir a través de sus cajas y representaciones visuales, y detenernos a reflexionar sobre ciertos momentos de nuestra historia reciente.

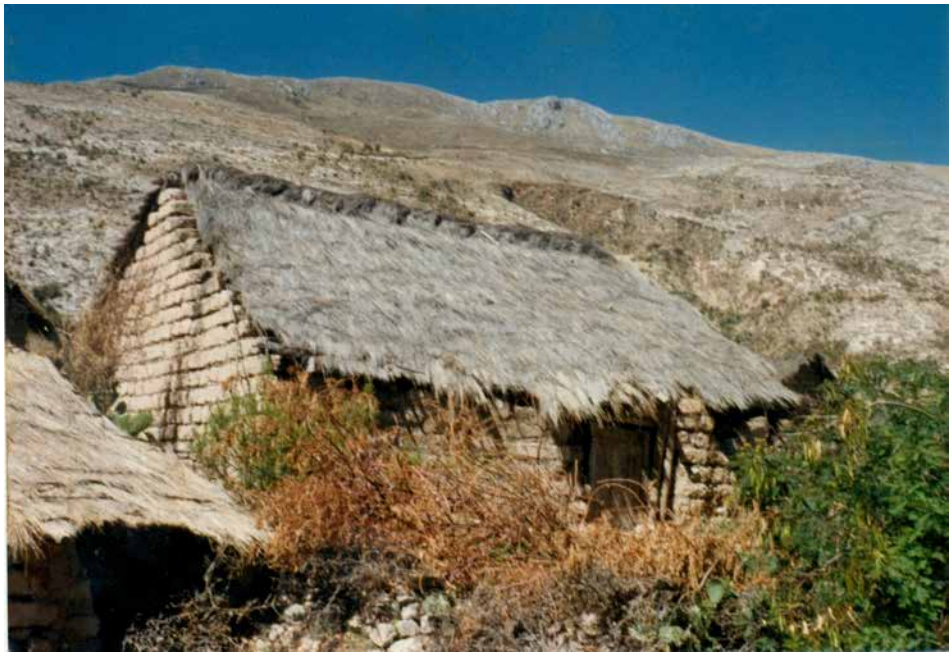

Fig. 1: Casa de la familia de Edilberto Jiménez en Alcamenca, Víctor Fajardo, Ayacucho.

[25] Arguedas y Mendizábal describen el encuentro de Alicia Bustamante con Joaquín López Antay ocurrido en 1941. Ambos autores enfatizan el contexto de cambios por los que atravesaba el campo ayacuchano y el hecho de que los arrieros, comerciantes que viajaban largas distancias y quienes llevaban los sanmarcos de López Antay, atravesaban por un periodo de crisis debido a la construcción de carreteras y el proceso de modernización. De alguna manera, el encuentro del imaginero con la pintora y coleccionista fue crucial para llevar este arte a un escenario nacional.

La caja ya había sido transformada y convertida en un objeto de arte popular cuando, a inicios de la década de 1940, la joven pintora y coleccionista Alicia Bustamante conoció a Joaquín López Antay, un imaginero huamanguino. Ella fue quien trajo los sanmarcos, a los cuales nombró como retablos, a Lima y los compartió en su círculo de amigos indigenistas, quienes comenzaron a "encargarle" al imaginero piezas con características y temas específicos. Así apareció lo que hoy se conoce como los retablos "costumbristas", que son aquellos en los que se representan temas como *Nacimiento*, *Cosecha de tunas*, *Taller de máscaras* o *Taller de sombreros*. Además, fue precisamente con López Antay —quien recibió el Premio Nacional de Cultura, categoría Arte en 1975— con quien se abrió el debate sobre bellas artes y arte popular.[26]

Sería con don Florentino y sus hijos, Edilberto, Claudio, Nicario, Odón, Neil, Mabilón y Eleudora, que el arte de los retablos adquiriría otra dimensión y otra preocupación: la de retratar hechos cotidianos y coyunturales. Ello fue posible también debido a un cambio en la técnica de hacer las figuras que iban dentro del cajón, que fue pasar de los moldes con los que se preparaban los santos patronos de los animales a las figuras hechas a mano (Ulfe 2011). Esto permitió introducir una narrativa discursiva en la escena que se construía al interior de la caja. Un ejemplo de ello es el retablo de *Inicio del año escolar*, en el cual Edilberto Jiménez muestra a un grupo de niños reunidos en un aula entonando el himno nacional junto con los estudiantes de la banda de músicos y los profesores (Fig. 2).

[26] Fue cuando Joaquín López Antay recibió el Premio Nacional de Cultura, categoría Arte (1975) que se abrió un álgido debate sobre bellas artes y arte popular. Véase Castrillón (1976-1977), Lauer (1982), Rowe y Schelling (1993), Ulfe (2011).

Fig. 2: *Retablo Inicio del año escolar*.

Este cambio coincidió con la migración que realizó la familia Jiménez desde su natal Alcamenca hacia Huamanga, capital de Ayacucho. Esta migración se realizó a fines de la década de 1960. Motivado por su hermano Félix Jiménez, que era profesor, don Florentino y doña Amalia tomaron la decisión de ir a Ayacucho para que sus hijos estudiaran la primaria y secundaria y pudieran seguir estudios universitarios. Al comienzo, como narra Nicario, la vida en Huamanga se les hizo difícil porque significaba aprender las formas de vida urbanas. Nicario recuerda una anécdota en la que señala que ni siquiera entendía bien el castellano y que la tuna que vendían en el mercado no era como la tuna de Qalamachay (Ulfe 2011: 94). Es en Ayacucho que don Florentino y sus hijos conocerían que lo que hacían se llamaba retablos, y comenzarían a introducir una serie de cambios en la técnica y en la temática. Así, de las figuras hechas a mano, pasaron a usar las tapas para extender el tema de la imagen del interior del cajón. El primer retablo que introdujo esto lo realizó Edilberto inspirado en el poema “Masa”, de César Vallejo.

> Esta *Masa*, dice Edilberto Jiménez, ya está hecho desde un punto de vista que yo lo veo, yo los hago campesinos que se agarren 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)

Edilberto Jiménez realizó el retablo *Masa* a fines de la década de 1980 y lo exhibió en 1992 como parte de la colección de retablos que luego quedaría en custodia en el Instituto de Estudios Peruanos. Es en parte esta colección, expuesta con motivo del quinto aniversario de la conquista de América, lo que sirvió de base para abrir este espacio en homenaje a Carlos Iván Degregori.

La representación del poema en el retablo se describiría como un canto a la vida en medio del momento de mayor violencia sufrido en Ayacucho, en el cual realizó la pieza. La “masa” es capaz de levantar y acoger al muerto que se levanta y comienza a caminar.

Fig. 3: Retablo *Masa*.

Con piezas como *Masa*, Edilberto pasa de “hacer retablos” a “hacer memoria”; el ejercicio, la práctica y el discurso de retratar la historia reciente con una agenda política y económica. En *Huamanguino*, *Flor de Retama*, *Los condenados* o *Sueño de una mujer huamanguina*, retablos realizados durante la década de 1980, Edilberto (y sus hermanos, por otro lado) usó canciones, poemas, noticias, reportajes y textos académicos como recursos para sus creaciones artísticas, las cuales teñiría también con sus opiniones y percepciones sobre los sucesos de violencia armada interna. Y, luego, durante su trabajo en la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2001-2003), Edilberto arribó al distrito de Chungui (provincia de La Mar, Ayacucho) donde, al recoger los testimonios, emprendió una labor interdisciplinaria combinando sus estudios antropológicos con su mirada y destreza artística. Resultado de ello son las dos ediciones de su libro de testimonios y dibujos sobre los casos recogidos en Chungui (Jiménez 2005, 2009). Y, desde 2005, la colección de retablos en rojo que comienza a crear sobre la base de estos testimonios y que también forman parte de esta colección.

La caja de imaginero se transforma en un espacio de memoria, de luchas por la representación de la memoria. Al estudiar sus representaciones se puede dar cuenta de los procesos sociales e históricos más importantes de los últimos años en nuestro país. Pero el oficio es también una forma de vida que da sustento a muchos hogares; es un campo de batalla de memorias, ya que hay retablos que presentan memorias de militares y de senderistas, como aquellos albergados en la DIRCOTE. Es una práctica cultural que contiene una política, una cultura política y sus artistas, como etnógrafos, nos grafican momentos de nuestra historia reciente.

Bibliografía

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.

CASTRILLÓN, Alfonso

1976-1977 ¿Arte popular o artesanía? *Historia y Cultura* 10, pp. 15-21.

INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS

1992 *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes.* Catálogo de la exhibición. Lima: IEP.

JIMÉNEZ, Edilberto

2005 *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: COMISEDH.

2009 *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMIDSEDH, DEED (2ª ed.).

LAUER, Mirko

1982 *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos.* Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.

MACERA, Pablo

1981 Retablos andinos. *Historia y Cultura* 4, pp. 1-26.

1982 Los retablos andinos y don Joaquín López Antay. *Boletín de Lima*, N.º 19, pp. 15-35.

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 Ayacucho: dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*. Lima: Universidad Ricardo Palma e Instituto Cultural Peruano Norteamericano.

ROWE, William y Vivian Schelling

19931 *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*. Londres: Verso.

ULFE, María Eugenia

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

LA ENUNCIACIÓN DE LO IMPOSIBLE: LOS RETABLOS DE EDILBERTO JIMÉNEZ

Víctor Vich

¿Son tolerables las imágenes de estos retablos? ¿Qué es lo que por momentos los vuelve irresistibles para la mirada? ¿Demasiado realismo? ¿Se trata de aquello que representan o, más bien, lo irresistible es su presencia al interior de una comunidad nacional, como la peruana, que se resiste a asumir la verdad de lo sucedido?

Por un lado, habría que decir que estas imágenes desafían el régimen de visibilidad impuesto y, por otro, que cargan al espectador de mucho dolor e indignación (Ranciere 2010). De hecho, estas imágenes se constituyen a partir de una conexión entre lo verbal y lo visual (Edilberto Jiménez compuso muchas de ellas luego de entrevistar a los pobladores de Chungui) y, desde ahí, perturban el régimen que controla lo que debe y no debe mostrarse en la comunidad nacional. Debemos notar, entonces, una ética en su propio proceso de producción, pues estos retablos quieren testimoniar y sabemos que ello equivale a no tener miedo de mostrar la verdad de lo sucedido aunque ella siga siendo intolerable para ciertos grupos en el país. Me refiero a algunos militares, a muchos periodistas, a ciertas autoridades de la Iglesia y a la derecha en general.

Desde ahí puede decirse, entonces, que la política de estos retablos consiste en modificar el estatuto de lo visible y en asumir con coraje la responsabilidad que ello implica. A pesar del tiempo transcurrido, ellos confían en la potencia que tienen las imágenes para revelar la

verdad y hacernos experimentar el dolor y el horror de ese periodo. En realidad, estas imágenes tienen destinatarios múltiples: las víctimas de la violencia, que ven en ellas una simbolización de sus testimonios; los victimarios, que se sienten denunciados por lo que muestran; y la sociedad en general, que las tolera poco porque traen consigo un relato que activa un sentimiento de culpa respecto de la pasividad en la que la mayoría del país vivía mientras por otro lado se sufría demasiado.

Estos retablos de Edilberto Jiménez son, sin duda alguna, uno de los testimonios más desgarradores sobre la violencia política en el Perú, y son un ejemplo acerca de cómo el arte andino produce una respuesta sobre lo sucedido. Esa respuesta incluye no solo la producción de aquello "no dicho" (algo salvaje mostrado abiertamente) sino, además, un conjunto de transformaciones estéticas que es preciso anotar. Como ya ha sido señalado por varios estudiosos (Rivas Plata, Del Solar, Castrillón en Varios 1992 y Ulfe en 2011) la historia del retablo es la de un permanente cambio en su estructura y en su función, vale decir, la historia de una gran vitalidad que, en las últimas décadas, no ha tenido reparos en buscar nuevas formas de expresión.

En este intenso proceso de cambios (descrito como "de la capilla de santero al cajón de San Marcos" y, de ahí, al retablo que hoy conocemos), hay tres rupturas que Edilberto Jiménez parece haber radicalizado. La primera refiere a la organización del espacio al interior de la caja, pues la oposición entre cielo y tierra se ha disuelto en estos retablos y ahora todo parece localizarse en la tierra, vale decir, en la necesidad de representar una sociedad donde el infierno se convirtió en una cuestión de este mundo. Por eso, desde ahí, la forma misma de la caja también se ha transformado y ahora es un signo de la muerte. Ya no es una caja sino un ataúd. Por último, hay que notar que los colores festivos han desaparecido de la composición. El artista ya no solo construye las figuras con yeso, sino además con tierra que recoge en sus viajes por las comunidades ayacuchanas y que deja macerar en su taller durante un buen tiempo. Esa tierra penetra a las cajas con su fuerte olor y modifica a aquellos colores que han adquirido un mayor protagonismo en todas las imágenes: el rojo y el negro.

Didi Hubberman (2003) y Nelly Richard (2011) han venido sosteniendo la importancia que tiene la imagen como un nuevo terreno político, vale decir, como una zona, siempre peligrosa, encargada de fisurar las representaciones de la cultura oficial. En ese sentido, y a diferencia de cualquier discurso tradicional, la potencia de estos retablos radica en que no solamente cuentan lo que sucedió, es decir, no solo nos informan sobre los hechos ocurridos en el pasado, sino que además transmiten significados sobre cómo aquellos hechos fueron vividos por la población involucrada. Al decir de Hayden White, se trata de un tipo de discurso que dice "lo que pasó" pero que dice, además, "cómo se sintió aquello que pasó" (2010: 206).

Sostengo, entonces, que los retablos de Edilberto Jiménez funcionan en el Perú de hoy como importantísimos dispositivos de memoria que, en un juego de extrema tensión artística, asumen la difícil tarea "de urdir los signos del pasado en el complejísimo tramado del poder y del silencio" (Richard 2011). De hecho, la meticulosidad con que las figuras han sido talladas, la impresionante expresión de los rostros, el movimiento en el que se las ha dispuesto y la composición misma producen significados que quizá otros discursos no pueden llegar a producir. Es decir, estos retablos se adentran en los significados de la violencia, en el rol de los actores en juego y registran sin miedo las situaciones más extremas a las que se llegó en el Perú. Sus imágenes no solamente bordean "lo real" de lo sucedido sino que ingresan ahí mismo (Recalcati 2006). Y lo hacen, además de todo, para interpelar políticamente a la ciudadanía mostrando el lado oculto de la historia.

Estos retablos se presentan como un discurso testimonial y entienden su acto artístico como una *enunciación de lo imposible*, vale decir, como algo que no estaba previsto en el guión del poder. Hay, entonces, que entender a estos retablos como una acción política, como objetos que visibilizan la ética de la estética y que transforman el dolor en una demanda de justicia universal. Las imágenes son siempre aquellas de la violencia en Ayacucho, pero dan cuenta de algo más sobre la condición humana en general. ¿Qué dicen? Que el hombre "es el resto del hombre", que el hombre está muerto pero que es también aquello que ha podido "sobrevivir al propio hombre" (Agamben 2000: 85). Pienso que esta idea es una más de todas aquellas otras que aparecen dramáticamente representadas en estos impresionantes retablos ayacuchanos.

Bibliografía

AGAMBEN, Giorgio

2000 *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo sacer III)*. Valencia: Pretextos.

DIDI-HUBERMAN, Georges

2003 *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

RANCIERE, Jacques

2010 La imagen intolerable. En *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

RECALCATI, Massimo

2006 Las tres estéticas de Lacan. En *Las tres estéticas de Lacan. Psicoanálisis y arte*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.

RICHARD, Nelly

2011 *Narrativas de la memoria y crítica de la representación*. Ponencia presentada en el congreso “Representaciones de la Violencia Política en la Literatura Latinoamericana Contemporánea”. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 26, 27 y 28 de octubre.

ULFE, María Eugenia

2011 *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: PUCP.

VARIOS AUTORES

1992 *El retablo Ayacuchano. Un arte de los andes*. Lima: IEP.

WHITE, Hayden

2010 *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeolibros.

PARTE V

SOBRE LOS RETABLOS Y SUS SIGNIFICADOS

ESCUELA, VIOLENCIA Y DEMOCRACIA: SOBRE EL RETABLO *INICIO DEL AÑO ESCOLAR*

Patricia Ames

Los retablos de Edilberto Jiménez Quispe sobre la época de la violencia nunca dejan de conmoverme. Los he visto repetidas veces a lo largo de los años y su efecto es siempre estremecedor. El retablo *Inicio del año escolar* es anterior al conjunto dedicado a los años del conflicto armado, pero está sin duda profundamente ligado a ellos. Aunque es una escena sin la carga de violencia que tendrán retablos posteriores, pesa en ella cierta tensión, ya por entonces vivida en el campo ayacuchano, que refleja las complejas relaciones y jerarquías entre el sistema educativo, el conocimiento escolar y los pobladores andinos y sus propios saberes, algunas de las cuales alimentaron el desarrollo del conflicto armado interno. Es, a la vez, una escena que refleja los deseos de inclusión, democratización y ciudadanía que ya por entonces se expresaban entre los pobladores andinos. Por ello es un retablo que encierra múltiples lecturas y a continuación me propongo resaltar algunas de las que considero más significativas.

La primera lectura debe partir por reconocer que la escuela no fue, ni es, una presencia neutra. Por el contrario, su expansión y desarrollo en la sociedad rural de mediados del siglo XX estuvo cargada de proyectos de transformación cultural, social y política que generaron variadas reacciones. Diversos estudios en la década de 1960, al finalizar la cual se realizó este retablo, señalaron que la presencia de la escuela originó importantes cambios culturales en las comunidades campesinas, orientados hacia la modernización de sus pobladores (Vásquez 1965, Degregori y Golte 1973, Alberti y Cotler 1972). Al mismo tiempo, sin embargo, la escuela rural enfrentó problemas de mala calidad e irregularidad en su funcionamiento, y dio claras muestras de desencuentros con la cultura campesina.

Más aun, la escuela que se expandió en los Andes en las décadas previas al conflicto armado llegó con una fuerte dosis de violencia física y simbólica, subordinando y menospreciando saberes y prácticas locales, y ofreciendo al mismo tiempo nuevos saberes, antes negados a los pobladores andinos y rurales, con mayor prestigio y poder. Estas diferentes jerarquías son visibles en el retablo *Inicio del año escolar*, en el que los maestros ocupan un espacio protagónico, son de mayor tamaño que otros adultos —los cuales representan a padres de familia y son situados periféricamente— y están ubicados junto a la bandera peruana, reforzando así su posición de prestigio en el escenario representado. La poderosa imagen de la luz del sol saliendo entre las montañas al fondo del retablo nos recuerda, asimismo, la fuerte asociación entre el conocimiento escolar, la alfabetización y el castellano, y la luz, la posibilidad de "ver" y tener ojos, referida en el conocido "mito contemporáneo de la escuela" recogido por Rodrigo Montoya (1990). La imagen inversa es

la del poblador andino que habla quechua, es analfabeto y vive en el mundo de las tinieblas y la oscuridad, donde es fácilmente engañado y despojado. La carga valorativa asociada con el conocimiento escolar en este "mito" es clara muestra del mayor prestigio que se le concede al mismo y, por tanto, de la jerarquía superior que ocupa en relación con otros saberes (particularmente los locales e indígenas).

Por ello, no sorprende que la introducción de estos nuevos saberes y jerarquías cambiara profundamente a las comunidades rurales, al generar nuevas estructuras de poder, donde ya no serían los viejos líderes o los mayores los llamados a ocupar los puestos de autoridad, como ocurría tradicionalmente, sino los hombres más jóvenes y educados, en procesos que no estuvieron exentos de conflictos (Celestino 1972). Los testimonios y relatos recogidos por la CVR nos muestran que conflictos de este tipo efectivamente sucedieron en los años previos e iniciales de la violencia. Por ello, el informe final de la CVR señala que, hasta cierto punto, el conflicto armado interno "fue también una lucha generacional, en donde los jóvenes de origen campesino, relativamente más educados que sus padres y atraídos por la ideología subversiva, buscaban desplazar violentamente a las personas mayores de las posiciones de poder y prestigio en sus propias comunidades" (CVR 2003, T. I.: 130-131). En esta pugna, los maestros jugaron un rol central en el desarrollo del conflicto armado interno, como también parece vislumbrarlo el retablo al colocarlos en primera fila y resaltar su protagonismo en la escena.

Pero, para entender el protagonismo de los maestros, es necesario ir más allá de la imagen simple de un rol de agitación y propaganda. Diversos estudios, como los de Carlos Contreras (2004) y Fiona Wilson (2007), han señalado los cambios en la composición del magisterio justamente en el momento de mayor expansión del sistema educativo: sus integrantes provenían crecientemente de sectores populares e indígenas, y su estatus socioeconómico se fue empobreciendo con los años. A la vez, llaman la atención sobre el impacto que la experiencia de enseñar en lugares remotos y empobrecidos, cuya población se ve sometida a injusticias y maltratos, tuvo sobre la radicalización de jóvenes maestros de diverso origen social. A raíz de los cambios en su composición, en su identidad, en sus condiciones de vida, así como también a partir de su experiencia de vida como testigos de la pobreza, la exclusión y la marginación, expuestos a un conjunto de discursos radicales y promesas de transformación, maestros y maestras enfrentaban conflictos que se alimentaban de las contradicciones en las que se debatía la sociedad peruana misma (fundamentalmente, la búsqueda de modernización y democratización en el marco de estructuras desiguales y procesos de exclusión).

Así, por un lado, los maestros eran los encargados de inculcar los valores patrios y modernos —así los presenta el retablo, al colocarlos al lado de la bandera peruana—. Pero, por las características y situaciones antes descritas, los maestros podían ser también propensos a tomar postura del lado de los pueblos a los que eran enviados (ya fueran estos propios o ajenos) y contribuir a su movilización y revuelta contra las injusticias de las que

eran objeto. Los dirigentes del PCP-Sendero Luminoso comprendieron rápidamente que este sector social resultaría estratégico en su expansión y desarrollo y llevaron a cabo un intenso trabajo de reclutamiento entre los jóvenes de origen campesino que realizaban sus estudios en universidades, institutos y colegios secundarios, aprovechando también sus expectativas truncadas de integrarse a la sociedad "moderna". La información recogida por la CVR incluye abundante evidencia de que, efectivamente, los miembros más educados de las comunidades campesinas, como los maestros y sus estudiantes, fueron los más permeables al discurso senderista, que les proponía el cambio y la acción política contra un Estado y una sociedad en los cuales, a pesar de sus esfuerzos, no habían sido integrados plenamente.

Otro aspecto que el PCP-Sendero Luminoso supo aprovechar fue el carácter jerárquico y autoritario con el que se impartía el conocimiento escolar, al revestir su propio discurso con el aura de prestigio que conllevaba el saber proveniente de la ciencia y del espacio universitario y eliminar cualquier posibilidad de cuestionamiento (Ansión *et al.* 1992). No es difícil de notar en el retablo *Inicio del año escolar* la postura marcial de los niños y maestros, la clara jerarquía entre ellos, en el cual los maestros con su mayor tamaño, pueden simbolizar el tipo de autoridad total que llegaron a ser en muchos lugares. La luz entre las montañas nuevamente nos recuerda la asociación entre conocimiento escolar y verdad y, por tanto, la dificultad de cuestionar el conocimiento impartido. Recordemos que en la iconografía presente en los materiales gráficos del PCP-SL, Abimael Guzmán frecuentemente era representado no como un líder bélico, sino como un intelectual, pero también como un maestro: con un libro en la mano, con traje y rodeado de rayos solares, aprovechando nuevamente esta asociación entre luz y verdad. Si uno reemplaza en el retablo la bandera peruana por la bandera roja con la hoz y el martillo que Sendero Luminoso solía izar en los pueblos ocupados, la imagen no nos sorprendería: reflejaría bien una realidad de adoctrinamiento que se vivió en Ayacucho y en otros lugares del país en años posteriores. Pero nótese que es justamente aprovechando esos aspectos marciales, jerárquicos y hasta cierto punto autoritarios que exhibía la escuela en el campo que SL logró utilizarla para sus propios fines.

Sin duda la escuela no es solo eso, ni está solo marcada por jerarquías y violencias. La escuela también era vista por los pobladores andinos como una posibilidad de integración e inclusión, una salida hacia adelante, un conjunto de conocimientos para defenderse del abuso y la explotación, el fuego de Prometeo tanto tiempo negado. Como bien ha señalado Carlos Iván Degregori (1991), la expansión del sistema educativo en el siglo XX tuvo un profundo contenido democratizador para los pobladores andinos, y la escuela era vista por ellos como una herramienta imprescindible para lanzarse "a la conquista del futuro y del progreso" (Degregori 1986). Por ello construyeron escuelas, contrataron maestros y enviaron a sus hijos, participando de manera activa en la expansión de la educación en el campo.

Mucho de eso, también, está presente en el retablo: no solo vemos a maestros y niños de diversas edades, sino también a padres y madres de familia, en posición periférica sí, pero presentes, acompañando a sus hijos y celebrando con música y alegría el *Inicio del año escolar*, que representa a la vez el inicio de algo más: se abrían las puertas de nuevas oportunidades y posibilidades diferentes para el futuro de sus hijos e hijas. Maestros, padres y niños celebran en el retablo frente a la bandera de un país del cual querían ser parte, afirmando así su derecho y su deseo a esa escamoteada ciudadanía, tantas veces negada a las poblaciones rurales e indígenas en el Perú. La apuesta por la escuela que diversos antropólogos han registrado entre los pobladores andinos (Montoya 1990, Degregori 1991, Ansión 1990) refleja un profundo deseo de integración y ciudadanía, el sueño de una sociedad más democrática. Este es un sueño que todavía motiva y empuja a muchas familias y que ha hecho posible la cobertura prácticamente universal de la educación primaria. El abandono, deterioro y desatención de la escuela pública en el campo, que fueron aprovechados estratégicamente por el PCP-SL, y su voluntad destructora, transformaron parte de ese sueño en pesadilla. Pero no lo destruyeron totalmente: lo primero que reconstruían los retornantes de las comunidades destruidas por la violencia al volver eran sus escuelas.

Cuando consideramos, pues, la historia de la educación en el campo y su relación con la violencia emergen junto con los aspectos positivos, otros de signo contrario que favorecieron los conflictos y la expansión de la violencia: una pedagogía autoritaria, una estructura jerárquica no solo en las relaciones interpersonales sino en la forma de concebir los conocimientos —donde aquellos de carácter local son menospreciados— y un persistente abandono de las condiciones de trabajo y funcionamiento del sistema educativo público. Estos elementos constituyen aún hoy sendos desafíos para construir una escuela y un sistema educativo que hagan honor a ese deseo de pertenencia y ciudadanía expresado por los pobladores andinos de múltiples formas. El retablo *Inicio del año escolar* nos proporciona una rica oportunidad para reflexionar sobre ello, para reconocer muchos de los conflictos en gran medida irresueltos en nuestra educación actual, pero también para recordar los sueños y las esperanzas que la sostienen.

Bibliografía

ALBERTI, Giorgio y Julio COTLER
1972 *Aspectos sociales de la educación rural en el Perú.* Lima: IEP (Perú Problema 8).

ANSIÓN, Juan; Daniel DEL CASTILLO, Manuel PIQUERAS e Isaura ZEGARRA
1992 *La escuela en tiempos de guerra: una mirada a la educación desde la crisis y la violencia*. Lima: Centro de Estudios y Acción para la Paz.

ANSIÓN, Juan
1990 *La escuela en la comunidad campesina*. Lima: FAO-COTESU-Ministerio de Agricultura.

CELESTINO C., Olinda
1972 *Migración y cambio estructural. La comunidad de Lampián.* Lima: IEP.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y LA RECONCILIACIÓN
2003 *Informe Final*. Lima: CVR.

CONTRERAS, Carlos
2004 *El aprendizaje del capitalismo*. Lima: IEP.

DEGREGORI, Carlos Iván y Jürgen, GOLTE
1973 *Dependencia y desintegración estructural en la comunidad de Pacaraos*. Lima: IEP.

DEGREGORI, Carlos Iván.
1985 *Sendero Luminoso. I. Los hondos y mortales desencuentros. II. Lucha armada y utopía autoritaria*. Documento de trabajo N.º 4 y 6. Lima: IEP.

1986 Del mito de Inkarri al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional. *Socialismo y Participación* 36, pp. 49-55. Lima.

1991 Educación y Mundo Andino. En Pozzi-Escott, Inés, Madeleine Zúñiga y Luis Enrique López, eds., *Educación Bilingüe Intercultural. Reflexiones y desafíos*, pp. 13-26. FOMCIENCIAS.

FUENZALIDA, Fernando; Teresa VALIENTE, José Luis VILLARÁN, Jürgen GOLTE, Carlos Iván DEGREGORI y Juvenal CASAVERDE
1968 *El desafío de Huayopampa. Comuneros y empresarios*. Lima: IEP.

MONTOYA, Rodrigo
1990 *Por una educación bilingüe en el Perú*. Lima: CEPES-Mosca Azul Ed.

VÁSQUEZ, Mario
1965 *Educación rural en el callejón de Huaylas: Vicos*. Lima: Editorial Estudios Andinos.

WILSON, Fiona
2007 Transcending Race? Schoolteachers and Political Militancy in Andean Peru, 1970-2000. *Journal of Latin American Studies* 39, pp. 719-746.

ACTORES DE VIOLENCIA Y GESTORES DE ESPERANZA.

LOS JÓVENES EN LOS RETABLOS SOBRE LA VIOLENCIA POLÍTICA DE EDILBERTO JIMÉNEZ

Claudia Chávez

> *La juventud éramos independientes, pero siempre dábamos un apoyo, así cuando había un mitin en Cangallo sí participábamos en los mítines de cualquier grupo de izquierda, pero menos de derecha ¿no? […] me invitó uno que era de la Universidad de San Cristóbal. Entonces yo, bueno, fácilmente acepté… porque en ese tiempo, era el 82, ya tenía bastante acción el Sendero […] entonces ya toda la juventud nos poníamos a conversar sobre eso, ya queríamos asistir […] bueno, de ahí ya empezaron a pasarme la voz en las siguientes semanas […] éramos diferentes del grupo (armado), éramos la defensa del pueblo… como milicia. Y cuando había cualquier acción a nosotros primero nos llamaban y nos encontrábamos los responsables de las comunidades con mando militar y mando político, después nosotros nos reuníamos con todos los militantes, fijábamos la fecha y programábamos alguna acción. Éramos bastantes, como doscientos y tantos. Mayormente eran muchachos que estaban estudiando secundaria […] yo ya también prácticamente me había desanimado, es por eso que yo también me vine a Lima. Ya no podía seguir, era muy difícil. […] cuando llegué acá, uno que vive en X, me llamó para una reunión, que él sabía que yo había participado allá y me citó un día para encontrarnos. Yo le dije ya, voy a ir a las siete, le dije, pero no fui […] (Testimonio de Nicario, joven militante senderista. Degregori 2011: 196 - 204).*

El informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), así como diversos estudios, han dado a conocer la inmersión y participación de generaciones de jóvenes en la formación, expansión e, incluso, debilitamiento del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL). Bien se sabe que la cúpula y los cuadros medios senderistas estuvieron integrados por una abrumadora mayoría de profesores, jóvenes estudiantes universitarios y maestros escolares, que consolidaron ideológicamente el partido. De igual manera, que jóvenes rurales con educación secundaria, o incluso de los últimos años de primaria, conformaron el sector más activo de los grupos organizados por SL, y permitieron su expansión en el campesinado (Degregori 2011: 206). Finalmente, que muchos de esos jóvenes rurales —varios de ellos militantes senderistas desanimados— se enrolaron en las fuerzas antisubversivas, en comités de autodefensa o rondas campesinas, para contraatacar la avanzada del PCP-SL. Así, las juventudes —escolar, universitaria, militar, mestiza y rural— también protagonizaron, desde diversos roles y en diversos momentos, los años de violencia política en nuestro país.

Sin duda, el tema de la participación juvenil en el proceso de violencia política —y con ello sus matices, causas, condiciones y consecuencias— convoca y motiva a la reflexión. En lo personal, un sincero compromiso por estudiar sobre este hecho me lleva a escarbar la memoria plasmada en los retablos del artista y antropólogo Edilberto Jiménez; como queriendo conocer, entender y rescatar la historia pasada, su realismo y procesos —que explican, en gran medida, nuestro presente—.

Acercarse a la obra de Edilberto Jiménez resulta un hecho significativo y cautivante; bajo la mirada de una joven antropóloga —ansiosa por la evidencia, los relatos de primera mano, la mirada testigo—, conocer y reflexionar sobre los retablos no es solo un privilegio sino también la oportunidad de desentrañar una verdad envuelta en visualidad testimonial.

Adentrándome al tema que me convoca, debo señalar que los y las jóvenes aparecemos en los retablos de Edilberto Jiménez: en diversas escenas, en varios momentos, ejecutando diferentes acciones, representando distintos valores y símbolos; en suma, protagonizando roles que quiero resaltar.

Inicio del año escolar (1973) y *Flor de retama* (1986) son dos retablos en donde se muestra claramente a los jóvenes. En el primero, niños y jóvenes están en la escuela, cantando a viva voz el himno nacional, dirigidos por los maestros, animados por lo padres; son tiempos en los que el sistema educativo se expande y adquiere mayor importancia en las provincias y distritos rurales. En el segundo, niños, jóvenes, universitarios, padres de familia y maestros luchan conjuntamente a favor de la educación y su poder democratizador; es una manifestación social-política de la discrepancia y distanciamiento entre población y estado autoritario. Aún en su particularidad, ambos retablos dan cuenta del contexto propicio para el surgimiento del PCP-SL,[27] no solo por lo hechos en sí —

[27] El retablo *Flor de llanto* se basa en los eventos y manifestaciones de un grupo de estudiantes universitarios, de colegios, padres, profesores, etc. que salieron a protestar por el Decreto N.º 006, que promulgó el gobierno de Velasco. Al respecto, se cuenta con unas citas ilustradora sobre el tema:

> Los eventos de 1969 son considerados por algunos autores como de gran importancia para la formación del Partido Comunista del Perú-SL. Por ejemplo, el antropólogo y autor peruano Carlos Iván Degregori (1990b), quien enseñó en la Universidad Nacional 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 como el encuentro "potencialmente explosivo", en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, de una élite mestiza con una juventud igual de mestiza proveniente de las provincias. (Ulfe 2011: 195)

> 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. (Ulfe 2011: 195)

relacionados con el punto de partida de las acciones del partido—, sino por la prevalencia que tiene la educación en la sociedad regional ayacuchana que, ahora sabemos, se convirtió en el principal foco de adoctrinamiento y difusión del pensamiento senderista en la juventud mestiza y rural.

Fig. 1: Detalle del retablo *Flor de retama* (1986): dibujo en la puerta.

Pero también hay retablos, como *Muerte en Yerbabuena* (2007),[28] en los que los jóvenes —pese a que están— no aparecen tan nítidamente, se confunden con la acción cruenta de SL. La escena relata un sangriento ajusticiamiento terrorista a un poblado organizado en rondas, lo que se constituyó en una práctica habitual frente a los comuneros y pueblos opositores, traidores y obstáculos de la causa revolucionaria. Los jóvenes, ahora convertidos en militantes senderistas, son pieza clave de las fuerzas o patrullas del partido para expandirse y ganar terreno en el campo, ya sea teniendo más adeptos o eliminando a los enemigos —como el hecho representado en el retablo—. Efectivamente, el "proyecto" senderista capturó la atención y acción de la juventud escolar —hijos de campesinos—; enrolarse significaba desde el ejercicio concreto del poder en sus propias localidades, y además con ribetes de aventura juvenil, hasta la posibilidad de ascender socialmente, ahí cuando el nuevo Estado haya sido construido —también gracias a ellos— (Degregori 2011: 206-207). Por ejemplo, en una escena del retablo mencionado se puede observar a senderistas armados y amenazantes, ejerciendo control y poder sobre los campesinos quienes, dentro de la escuela y azuzados, saben que pronto morirán.

[28] Yerbabuena es un anexo perteneciente a la comunidad de Belén Chapi, en el distrito de Chungui, provincia de La Mar (Ayacucho). En este distrito, el conflicto armado interno alcanzó sus cuotas más altas de intensidad y atrocidad (Jiménez 2009: 20).

Fig. 2: Detalle de *Muerte en Yerbabuena* (2007).

Así, varios de los retablos como *Lirio Qaqa, profundo abismo* (2007), *Basta, no a la tortura* (2006), *Fosa en Chuschihuaycco* (2007), entre otros, dan cuenta del periodo sangriento que desató el PCP-SL, el cual se profundizó, en gran medida, por las acciones de la fuerzas armadas antisubversivas. En este, los jóvenes fueron victimarios, actores de la violencia, pero también víctimas del horror; muchas mujeres jóvenes fueron presas de asesinatos, violaciones y muertes desgarradoras, como se puede ver en la siguiente escena del retablo *Abuso a las mujeres* (2007).

Fig. 3: Detalle de *Abuso a las mujeres* (2007).

La coyuntura vivida, a la luz de varios de los jóvenes, la "generación armada", naturalizaba forzosamente una violencia desbordada, inimaginable y sin límites, que los empezó a conflictuar y alejar de los objetivos partidistas:

> Pero otros jóvenes continuaron combatiendo en las filas del PCP-SL, y conforme transcurrió la década de 1980, muchos acabaron convertidos en miembros o incluso en dirigentes de los comités de autodefensa (CAD), que a finales de la década propinaron a SL su primera derrota estratégica. (Degregori 2011: 79)

Pero, pese a este panorama, como bien me dijo Edilberto Jiménez, no todo era muerte y sufrimiento; existía todavía un lugar para la alegría, la paz, para crear y continuar con la vida o, en todo caso, para añorar y refugiar la esperanza en esos momentos. Serán estos espacios donde también estarán representados los jóvenes, asumiendo simbólicamente nuevos roles, nuevos senderos.

Por ejemplo, retablos como *Mi Ande y su amor profundo* (1987), *Pasñacha* (1987) y *Fiestas del Ande* (1989) diseñan escenarios que irrumpen contra la realidad nefasta de la época. Por el contrario, rescatan la juventud —su florecimiento y algarabía— para situarla en el campo sosegado y el contexto festivo-comunal; exponen el trance adolescente que permite mirar el futuro con un halo fresco y liberador, forjador de un camino distinto y esperanzador —que se tornaba ineludible en aquellos años—. Así, destacan: la escena de una pareja de jóvenes en aires de coqueteo y enamoramiento, que se vislumbra en el retablo *Pasñacha*, o una ronda de jóvenes solteros que bailan al compás de la música y la danza andina, que integran el retablo *Fiestas del Ande*.

Fig. 4: Detalle de *Pasñacha (1987).*

Fig. 5: Detalle de *Fiestas del Ande* (1989).

De esta manera, luchando por sus ideales, defendiendo una causa —para varios temeraria—, ejerciendo violencia y poder, sufriendo; pero también bailando, riendo, compartiendo experiencias y tradiciones con sus pares y familias, es que la juventud se encuentra en la obra artística de Edilberto Jiménez. Verlos, escucharlos y recordarlos a la luz de la mirada del artista nos incita a reflexionar y situarlos en los años de la violencia política pero

también, como debe ser, a pensar sobre su papel hoy en día, de cuán lejos o cuán cerca estamos de seguir siendo actores de violencia y destrucción o, más bien, gestores de esperanza, cambio y el futuro de un país con conciencia histórica, capaz de no olvidar.

Bibliografía

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2004 *Hatun Willakuy: versión abreviada del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, Perú.* Lima: CVR.

DEGREGORI, Carlos Iván

2011 *Qué difícil es ser Dios: el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999.* Lima: IEP.

INSTITUTO DE ESTUDIOS PERUANOS

1992 *El retablo ayacuchano: un arte de los Andes.* Lima: IEP.

JIMÉNEZ, Edilberto

2009 *Chungui: violencia y trazos de memoria.* Lima: IEP, COMISEDH, DED, ZFD.

ULFE, María Eugenia

2011 *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos.* Lima: PUCP.

PICAFLORCITO: POÉTICA Y REPRESENTACIÓN DEL ESTADO DE ABANDONO

Ponciano del Pino H.

El retablo de Edilberto Jiménez titulado *Picaflorcito* es una representación de la canción que lleva el mismo nombre y que recogió en Chungui, provincia de La Mar, Ayacucho, en 2006. Su trabajo busca dar forma al contenido de la canción. Es una representación que no prescinde de las letras de la canción, inscritas en la contracara de las tapas que cierran el cajón del retablo. Pero, además, expresa rasgos propios de forma y contenido que no quedan limitados a las letras. La canción, entendida como memoria social, queda inscrita en la letra y significada en la iconografía plástica que Edilberto nos propone a través del arte del retablo. Estamos frente a dos textos que se complementan y que simultáneamente se leen en paralelo.

La iconografía del retablo *Picaflorcito* muestra dos escenarios ubicados en el mismo nivel pero separados. Son dos mundos sociales ajenos uno del otro. Queda plasmado el sentido de "pueblo lejano", que proviene de la fuga de la canción, pero se deja irrepresentada la búsqueda de gobierno como un contenido central de la misma. No hay rasgo en común que compartan estos dos mundos, excepto la bandera peruana, presente tanto en uno como en el otro escenario. En uno, flameando muy en lo alto, en el techo del Palacio de Gobierno y del palacio municipal, y en el otro al lado de donde tocan, cantan y bailan —en este caso— los chunguinos. Este rasgo común se diferencia, además de las distancias, al estar flanqueada la bandera peruana del Palacio de Gobierno por una de los EE. UU. y Alemania.

En el primer escenario, el Estado es personalizado en el gobierno, las FF. AA., el Congreso, la Iglesia, el Poder Judicial y la prensa, todos alrededor de la mesa frente a la intervención del presidente, quien es identificado con una figura que tiene la cinta blanquirroja cruzada sobre el pecho. A su espalda, la fachada de Palacio de Gobierno; a los lados, la catedral y el municipio, y al fondo, el cerro San Cristóbal. Por encima de todos, se aprecia imponente la figura femenina de la justicia portando una espada y una balanza inclinada hacia el "dominio" frente a la "justicia" —la representación simbólica de la injusticia del poder—.

El segundo escenario está al lado derecho. Es una celebración campesina con música y baile, personas vestidas con su indumentaria distintiva: sombrero, poncho y pollera. Los varones tocan pequeñas guitarras típicas de la zona y las mujeres bailan, dos de ellas cargando a sus hijos en la espalda. Al lado están las chozas, y hacia el fondo los picaflores que vuelan y se asientan en el gran arbusto. El cielo es el único espacio en común entre ambos escenarios.

El retablo *Picaflorcito* forma parte de un conjunto de trabajos recientes en los cuales Edilberto muestra la barbarie de la violencia en Chungui. Da forma, a través de estas pequeñas figuras, a escenarios pavorosos, de una inhumanización que desborda. Son trabajos que moldean y dan color a los trazos de memoria que nos ofreciera sobre la violencia en Chungui, trazos de terror en cada escenario y que se reproducen por todo el territorio (Jiménez 2009). A la representación iconográfica del retablo se suman la forma y los colores del cajón. Lo que nos ofrecen estos trabajos no es el típico cajón con escenarios tradicionales ubicados a distintos niveles, ni las flores que colorean las tapas del cajón. La forma y los colores del cajón son parte de los escenarios de horror que están dentro de él. Tienen la forma de un ataúd y tienen colores oscuros, resaltan el negro y el rojo. La contracara de la tapa del cajón, donde está inscrita la letra de la canción, está como ensangrentada.

La representación de estos dos mundos separados se puede leer como la distancia que representa el centro de poder para estos pueblos. Un Estado ajeno a las demandas y necesidades de estos pueblos. Pueblos lejanos, como las letras de la fuga. Una distancia real que se vive en la cotidianidad y que, al ser cantada en 2006 y plasmada iconográficamente en 2011, se convierte en voces que denuncian. Estas voces son todavía más relevantes si se

toma en cuenta que son posteriores al Informe de la CVR (2003), que hizo público el estado de abandono y la violencia extrema que vivieron pueblos como Chungui. Un estado de abandono no resarcido por el Estado aún luego de tanto dolor y luchas por alcanzar algo más de visibilidad y reconocimiento.

Si el estado de abandono es resaltado en la iconografía del retablo, queda irrepresentado el sentido de la articulación política con el Estado como contenido de la canción "Picaflorcito". Un deseo persistente, la articulación. Pero inconclusa, que se lee en la necesidad de llegar al pueblo de Lima, de entrar al Palacio de Gobierno, de poder conversar con el "doctor Alan" (se refiere a Alan García, presidente durante el año en que se registró la canción, 2006). Esta acción política está coloreada por la delicadeza del picaflor, de pedir prestada su alita "para entrar al pueblo de Lima… al Palacio de Gobierno" buscando "alcanzar la justicia". Una poética política como respuesta frente a la acción de olvido e injusticia del Estado. La fuga de la canción permite pasar de la delicadeza poética a la denuncia explícita: "Vivo en pueblo lejano/vivo en el pueblo de Chungui/seguro por estar lejos/ni los periodistas llegan/ni los congresistas llegan".

La canción, pensada como memoria social, permite transmitir y compartir sentidos, ideas y discursos. En el caso de la canción "Picaflorcito", su contenido se puede apreciar en otras canciones registradas mucho antes en la misma región de Ayacucho. Las letras de "Queja andina" contienen ese mismo sentido de estado de abandono. Pero, sobre todo, el sentido de búsqueda de gobierno expresado con esa dosis de delicadeza. "Queja andina" es una canción en quechua de Fortunato Galindo, grabada por Edwin Montoya y los Heraldos en su primer LP en 1966.[29] Las letras dicen: "En la puerta del Palacio de Gobierno/mi guardia centinela/ábrame su puerta/voy a hablar con Belaúnde/voy a conversar con el Presidente. Si dijera qué quiere/si dijera cuánto quiere/que lea mi memorialcito/lo que llora el pueblo de Puquio/lo que sufre el pueblo de Puquio. Acaso solo hay avión en Lima/acaso solo hay avión en Ica/en mi Puquio hay avioncito/de nombre mi mariposita/de nombre mi cachi cachicha (libélula)…".

Es muy simbólico el recurrir a la diminuta ave e insectos para llegar al pueblo de Lima y entrar al Palacio de Gobierno. Es un tipo de delicadeza poética que se expresa en el lenguaje de la política y el pedido de la articulación. Un lenguaje de búsqueda de gobierno tan distante de las "razones de sangre" —tomando el título del libro de Gonzalo Portocarrero— en el discurso y práctica de Sendero Luminoso. Una cultura política que tiene sus raíces en el viaje que emprendieran decena de líderes indígenas desde los más remotos lugares del Perú hacia la capital en busca del gobierno. Un proceso político que se dio exponencialmente desde los años veinte hasta los sesenta.[30] Un tipo de deseo sincero y de fe en el go-

[29] Agradezco a Jonathan Ritter por compartir conmigo esta información.

[30] Los registros de la presencia de los líderes indígenas en la capital y los "memorialcitos" traídos entre brazos se encuentran básicamente en la sección de Asuntos Indígenas del Archivo de la Nación.

bierno que hace de estos viajes un verdadero peregrinaje político. Una tradición política menos advertida que la muy tratada "tradición radical".

A diferencia de otros trabajos recientes de Edilberto, en los que la representación de la violencia cobra notable centralidad a través de los colores, expresiones y formas del retablo, el retablo *Picaflorcito* es testimonio de una realidad de olvido que no cambia, que trasciende del ver la violencia como un tiempo excepcional. Es una voz que denuncia la perpetuación de este estado de abandono y la indiferencia desde el centro de poder. Sin embargo, este estado de abandono inalterable al cambio y la violencia no es sinónimo de ver en paralelo poblaciones atadas al dolor y al llanto, atrapadas en la penumbra del pasado y la melancolía. Todo lo contrario, se ve en la tradición la capacidad de recreación de la vida y del quehacer político. No es la radicalidad política la opción. Tampoco la victimización. Es la tradición con la cual se encara esa relación estructural del olvido del Estado. Pueblos que siguen edificando, y es allí donde está el lugar del arte. La creatividad viva del arte y la tradición se aprecian como recursos movilizadores. Es ese el arte que Edilberto encuentra y nos transmite a través de su propio arte.

Bibliografía

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN

2003 *Informe final*. Lima: CVR.

JIMÉNEZ, Edilberto

2009 *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DED.

ARTE Y MEMORIA: DANZIG BALDAEV Y EDILBERTO JIMÉNEZ

MELISA GOLTE ADAMS

El arte, en sus múltiples expresiones, es un lenguaje poderoso, ya que tiene la capacidad de transmitir información y de generar sensaciones simultáneamente. Quizás esa sea la razón por la que en, momentos de extrema violencia, tanto simbólica como física, es usado intencional —o catárticamente— como medio de expresión de víctimas y victimarios. Si bien abordaré aquí, mediante ejemplos, cómo el arte se ha comprometido por la paz y la justicia, es importante mencionar que no solo ha sido un vehículo de expresión para procesar traumas y visibilizar abusos impunes, sino también para sustentar atrocidades. Basta pensar en la propaganda durante los años de violencia política en el Perú, la de los

nazis en la Segunda Guerra Mundial y la de los neonazis en la actualidad para confirmarlo. El arte puede proveer información sociopolítica de una infinidad de situaciones de manera eficaz y directa; sin embargo, no por ello debe idealizarse como vía de expresión de lo justo, pues el dominio de las técnicas y el talento artístico no son exclusivos de personas menos violentas o humanitarias, y por tanto pueden ser usados para fines opuestos.

Arte : expresión y memoria

Carlos Iván Degregori mencionó lo siguiente en la introducción del libro *Ranulfo, el hombre* (Figueroa *et al.* 1990):[31]

> Queda para los historiadores futuros entender cabalmente *cómo en medio de tanta destrucción (o quizá precisamente por eso mismo), el mecanismo de defensa más eficaz para no sucumbir, física y espiritualmente, en el Ayacucho de los años 80 fue el arte* que siguió floreciendo, y de manera magnífica, entre dos fuegos.[32]

Creo que, considerando estas aseveraciones, es pertinente además discutir los significados de estas obras hoy en día y de qué modo se han creado nuevas visiones u obras al respecto, ya sea de parte de las víctimas, observadores o incluso de las generaciones futuras de los directamente afectados, como una suerte de extensión de la memoria de la generación que fue víctima directa de la violencia a las generaciones siguientes "memorias heredadas" (Hirsch 2012).

En adición al trabajo artístico en sí, es importante realzar el momento de la publicación o exposición del mismo pues, al publicarse y compartir las obras, estas se transforman de una experiencia personal (o reducida a un grupo determinado) a una experiencia social. Es ahí donde la yuxtaposición de lo estético y lo violento representado generan un espacio o momento para debatir, informar y para generar empatía (Shapiro 2008).

Así tenemos, por ejemplo, las ilustraciones de Danzig Baldaev (1925-2005), hombre que quedó huérfano después de que mandaran a su padre, un etnógrafo, a uno de los Gulags[33] por ser "enemigo del pueblo" en la Unión Soviética. Después de una niñez en orfanatos y servir posteriormente en la Segunda Guerra Mundial, Baldaev fue obligado por la NKVD [34] a servir como guardia en la cárcel de Kresty.[35] Él tenía talento para el dibujo, por lo que empezó a registrar los tatuajes de los reos y a investigar sobre sus significados. Cuando esto fue reportado a la KGB,[36] decidieron apoyarlo bajo la lógica de controlar mejor a los enemigos mientras mayor fuese su entendimiento sobre ellos. Esto le posibilitó viajar y ser

[31] Libro sobre el célebre compositor, poeta y músico ayacuchano Ranulfo Fuentes.
[32] El resaltado es mío.
[33] Campos de concentración del régimen estalinista en la Unión Soviética (URSS) donde se asesinaba y sometía a los "enemigos del pueblo" a crueles torturas. Se realizaban trabajos forzados en condiciones que frecuentemente conducían a la enfermedad y la muerte.
[34] el servicio secreto en la URSS
[35] En San Petersburgo, que en aquel entonces se llamaba Leningrado.
[36] Comité de Seguridad del Estado.

testigo de múltiples escenas de injusticia y descarnada violencia. Turbado por lo que había visto y escuchado, empezó a dibujar secretamente[37] las imágenes que habían quedado grabadas en su mente (Baldaev 2010). Imágenes como las siguientes:

Fig. 1: Traducción del texto que describe las imágenes. Izquierda: ya que los orfanatos de los hijos de los enemigos del pueblo estaban llenos, se procedió a asesinar a niños con la excusa de que a partir de cierta edad representaban una amenaza para las autoridades. El encabezado dice "9 gramos (aludiendo al peso de una bala), el pasaje a una niñez feliz". Centro: Frases de los victimarios dentro de un contexto de interrogación y tortura: "¡Habla, prostituta! ¿Qué estaba diciendo tu marido en casa contra las autoridades soviéticas y el partido comunista?". Derecha: Es una escena frente a la fosa de Kurapaty, a las afueras de Minsk, la cual se encontró en 1988, donde se mataron a miles de civiles entre los años 1937 y 1941. Los responsables no fueron determinados. El texto dice: "¡Hijo, por favor no me mates, tengo hijos pequeños en casa!" "¿Quieres tierra? Aquí está tu tierra, cortesía de la NKVD!". Fuente: Baldaev 2010.

Baldaev pintó una realidad que odiaba y temía al mismo tiempo. No compartió estos dibujos cuando sucedían los hechos por el riesgo que significaba para él y los que lo rodeaban. Durante aquella época, sus dibujos habían sido el único escape a una realidad de la que, aunque la despreciaba, llegaba a ser un silencioso cómplice. Era un proceso que no había culminado en ese momento; si bien él no se "levantó" en contra de esos abusos cometidos en los Gulag, posteriormente los comunicó al mundo a través de sus dibujos. Debido a la publicación de estos, surgieron múltiples debates y discusiones alrededor del tema. Se puso en el tapete una realidad que no todos quieren recordar y otras más actuales que se le asemejan en crueldad y niveles demenciales de violencia.

[37] Lo hacía en secreto porque corría el riesgo de ser catalogado como enemigo (o espía) si lo encontraban.

Puente entre el espacio y el tiempo: Danzig en Rusia y Edilberto en Ayacucho-Perú

Podemos trazar un puente entre nuestro primer ejemplo en la lejana Rusia y Ayacucho, entre los dibujos publicados de Danzig Baldaev y los retablos de Edilberto Jiménez referentes a Chungui.[38] Si bien se trata de contextos diferentes, existen puntos de convergencia en cómo la obra se relaciona con su autor, precisamente en la manera en que la creación de la misma logra tranquilizar espiritual o psicológicamente al artista al posibilitarle representar momentos de injusticia que lo turbaron y conmovieron completamente. Danzig Baldaev fue testigo silencioso de una realidad de la que se vio obligado a ser cómplice para sobrevivir en ese contexto de violencia, lo que le generó una gran frustración debido a su pasado, en el cual fue señalado como "hijo de un enemigo del pueblo". Edilberto, por su lado, nació y vivió en Ayacucho, por lo que fue testigo directo e indirecto de abusos contra los derechos humanos de conocidos. Aun así, menciona que los horrores con los que se encontró a su llegada a Chungui en repetidas ocasiones[39] le resultaban casi inimaginables por la crudeza que emanaba de los testimonios, que parecían sacados de pesadillas sangrientas. La intensidad de lo que escuchó lo conminó a complementar o experimentar en cuanto a la metodología para el registro de estos hechos de horror. Vio la necesidad de esbozar los testimonios en dibujos, fundiendo así su vocación y profesión antropológica con su vena artística. (Jimenez Quispe 2010). Al principio eligió la vía del dibujo por ser más rápida que la creación de un retablo, pero no encontró tranquilidad hasta poder esculpir con sus manos los testimonios:

> Pasó el tiempo, de Ayacucho me fui a vivir a Lima, no sé qué pensando, creo que quería dedicarme más a mi trabajo de antropólogo. Pero ese dolor que tenía dentro del pecho no me dejaba vivir. Mirando mis dibujos —trazos de memoria los llamaba yo—, recordando lo que me habían contado las comuneras y comuneros de Chungui, empecé a trabajar en una serie de retablos para contar lo que había pasado. *A todo el que quisiera ver, a todo el que se atreviera a ver.*
>
> (Entrevista a Edilberto Jiménez Quispe sobre los retablos basados en los testimonios recogidos por él en Chungui. En el documental "Chungui, horror sin lágrimas", de Felipe Degregori, 2010. (El énfasis es mío)

La serie de retablos que creó sobre los nefastos hechos ocurridos en Chungui retratan la violencia, pero también la esperanza que prevalecía durante y después de tanta sangre.

[38] Si bien se exponen en este catálogo otros trabajos adicionales inspirados en otros lugares y temáticas, se tomarán únicamente los de Chungui por tratarse de una serie de obras en referencia a un lugar y un momento específicos, tal como el trabajo sobre los Gulag de Danzig Baldaev

[39] En la década del noventa, cuando trabajaba para CEDAP; en sus posteriores recorridos por las comunidades chunguinas, cuando colaboró con la CVR (alrededor de 2001); y en su regreso voluntario posterior, en el que profundizó esta recolección de testimonios.

Edilberto elaboró, por un lado, retablos fieles a los testimonios, que transcribió al interior de las puertas, donde incluso el espectador que no conoce los hechos se estremecería por lo cruel de los sucesos retratados. Por otro lado, elaboró retablos que representan un pasado utópico inspirados, en su mayoría, en huaynos del compositor ayacuchano Ranulfo Fuentes. A ambos tipos de retablos los une como serie el exterior, que sorprende por la ausencia de los tradicionales decorados florales que caracteriza los retablos ayacuchanos, mostrando en su lugar la madera expuesta con las vetas fuertemente remarcadas por el brillo del barniz, remitiendo a la imagen de un ataúd.

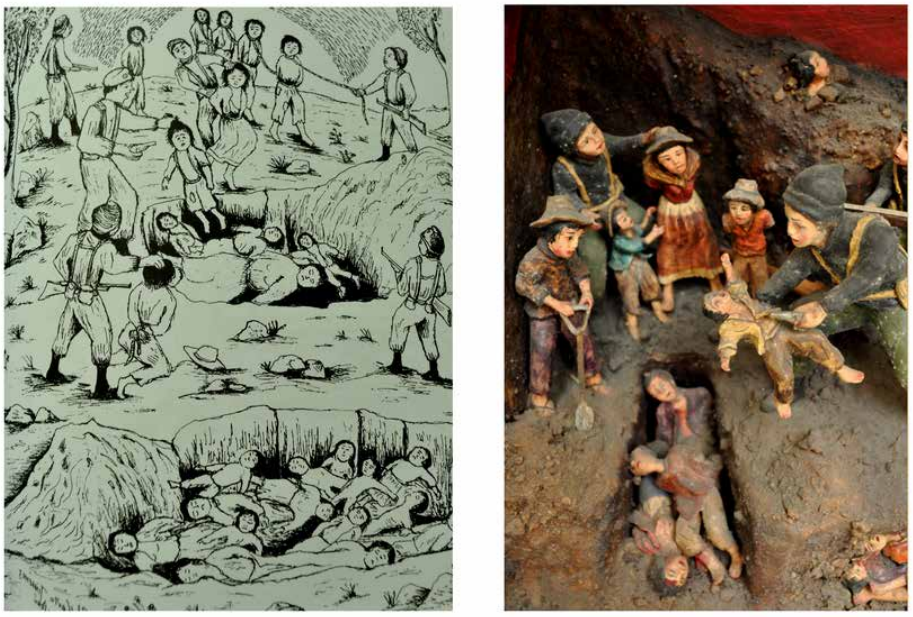

Fig. 2: *Cuántas almas habrá en Chuschihuayco*. Dibujo (Jiménez Quispe 2010) y retablo (foto tomada por autora).

Fig. 3: *Muerte de niños en Huertahuayco*. Dibujo (Jiménez Quispe 2010) y retablo (foto tomada por autora).

Cuando la obra pasa de lo personal a lo social

Hay una relación de Edilberto con su obra que contiene rasgos muy personales en los que reluce una tradición familiar y artística. Sin embargo, se emancipa de la misma en el factor de que sus obras no han sido creadas con una visión mercantil. A diferencia de sus hermanos, Edilberto decidió no dedicarse a la venta de retablos. Esto, sin duda, provee un modo de expresión en términos mucho más personales y un vínculo diferente al de una obra hecha por encargo, en términos de producción a otro ritmo y con otros motivos. Además de la intención y necesidad de expresar, Edilberto tiene la urgencia de difundir estas atrocidades a quienes tengan el valor de enfrentarse a una realidad que aún resulta incómoda o inconveniente para muchos que se esfuerzan en la negación de la misma. Una realidad que no ha sido inscrita, por ejemplo, en el plan de estudios de las escuelas y que muchos jóvenes peruanos encuentran tan lejana que no se molestan en indagar. Un país amnésico que no ha sabido inscribir las sugerencias y los resultados de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación a su agenda (Ulfe 2011).

Pero la obra no solo se relaciona con su creador, existe la relación de los directamente afectados con los dibujos, pues reconocen los "trazos de memoria" de Edilberto como proyecciones de las imágenes que conforman sus recuerdos. Hay una apropiación de la obra por parte de ellos y una coautoría en el sentido de que sus testimonios moldearon estos trazos y, posteriormente, los retablos[40]. (Jiménez Quispe 2010, Degregori 2010).

[40] En torno al relacionamiento de afectados con las obras: Edilberto cuenta como al verse en sus dibujos en Chungui muchos Chunguinos pedían que también se retrate sus vivencias en torno a la violencia. Después de realizar correcciones al dibujo para que corresponda a sus experiencias, comuneros y comuneras chunguinas se veían tan conmovidos por las imágenes que lagrimas brotaban de sus ojos.

En efecto, existe un vínculo entre la memoria de las víctimas y sus allegados, e incluso en sus próximas generaciones, que se traspasa a través del relato, la imagen y otros medios. Hirsch trata este tema al que denomina *post memoria* o *memoria heredada* —en relación con el Holocausto y la Segunda Guerra Mundial—, cree posible este traspaso o herencia de memoria mediante el relato, la imagen (fotografía y cómic), etc. Es posible en extensión a personas que no tienen ningún tipo de filiación o puntos de identificación con las víctimas. Podría decirse que Edilberto muestra una gran esperanza en que esta propuesta pueda ser válida, ya que realiza múltiples esfuerzos para compartir, a modo de publicaciones reiteradas,[41] la memoria y afirmarla por medio de sus obras. Obras en las que expresa de maneras variadas[42] un mismo suceso simultáneamente.

Así como Edilberto, existen otras personas que aprecian y ven la potencialidad expresiva e interactiva del arte y consideran las obras como objetos dotados de información de la que es posible aprender (Ulfe 2011) y generar procesos de identificación. Carlos Iván Degregori resaltó esto en la presentación de una tira cómica referente a la violencia interna:

> *Barbarie* de Jesús Cossio va más allá. Porque además de su dimensión expresiva, tiene una voluntad explícita de "transmitir memorias". Las historietas que componen el libro no trabajan tanto con una realidad imaginada, aunque lo sucedido haya sido en realidad inimaginable, sino *con una vocación —la palabra puede no gustarle— pedagógica.*
>
> (Presentación del cómic *Barbarie*. Cómics sobre violencia política en el Perú, 1985-1990. Cossio, 2010. El énfasis es mío)

En el retablo *Masa*, inspirado en el poema de Vallejo, Edilberto realiza una representación de múltiples momentos bélicos de violencia en una misma caja. Uniformes y símbolos de diversos momentos históricos y de diferentes espacios del mundo resaltan cómo la humanidad llega a comportamientos similarmente violentos en diferentes contextos, traspasando barreras locales y culturales. Esto también puede observarse en el análisis comparativo de la obra referente a los Gulag en la Unión soviética de Danzig Baldaev y los retablos referentes al conflicto armado en Chungui. La similitud de la violencia retratada en ambas obras debe alertarnos de que es necesaria una toma de conciencia a nivel local y, al mismo tiempo, supracultural de las posibilidades de crueldad de las que son capaces los humanos en ciertas circunstancias históricas y sociales. Además, llama la atención respecto de la necesidad de ejercer continuamente una toma de conciencia de estos capítulos de violencia en las sociedades para que no vuelvan a suceder o para que se genere un rechazo ante ellos.

[41] Como la presente, como su libro sobre Chungui, el traspaso de sus obras a amistades y, a través de la amistad muy especial con Carlos Iván Degregori, al IEP, etc.

[42] En sus retablos de Chungui se expresa un testimonio como cita textual, como imagen misma, como diseño de la caja, etc.

Referente a esto ha habido muchas expresiones artísticas como obras teatrales, performances, música, fotorreportajes, esculturas, pinturas,[43] .etc. que deben ser tomadas en cuenta en las ciencias sociales no solo como objeto de estudio sino, también, como vías para realizar ejercicios o metodologías académicas. Especialmente en la actualidad, en la que la interacción por nuevos medios de comunicación ha impulsado nuevos modos de transmitir, crear, compartir y difundir información que ya no solo se basa en textos escritos.

Bibliografía

BALDAEV, Danzig
2010 *Drawings from the Gulag*. Londres: FUEL.

COSSIO, Jesús
2010 *Barbarie. Cómics sobre violencia política en el Perú, 1985-1990*. Lima: Contra Cultura.

HIRSCH, Mannuella
2012 The Generation of Postmemory: Visual Culture After the Holocaust. Nueva York: Columbia University Press.

JIMÉNEZ QUISPE, Edilberto
2010 *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP-COMISEDH (reimp.).

SHAPIRO, Michael
2008 Slow looking: the Ethics and Politics of Aesthetics. *Millenium Journal of International Studies*, Vol. 37, pp. 181-197.

ULFE, María Eugenia
2011 *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: PUCP.

VERGARA FIGUEROA, Abilio y Chalena VÁSQUEZ
1990 *Ranulfo, el hombre*. Lima: CEDAP.

[43] Solo para mencionar algunos ejemplos, además de la obra pictórica y retablista de Edilberto y de su padre Florentino Jiménez Toma, encontramos la performance y obras experimentales creadas o apoyadas por el grupo Yuyachkani (obras cómo "Hecho en Perú", "Sin título", "Rosa Cuchillo", "Adiós Ayacucho", etc.) , las tiras cómicas de Jesus Cossio, trabajos del colectivo el Huayco/Bestiario, los huaynos de Ranulfo Fuentes, el trabajo de fotorreportaje expuesto en Yuyanapaq, los poemas de Marcial Molina, cuentos de Luis Nieto Degregori, entre muchos otros.

ENTRE EL DOCUMENTO DE VIOLENCIA Y LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA:

DESDE RETABLOS A DIBUJOS DE EDILBERTO JIMÉNEZ

Hiromi Hosoya

1. Retablo Ayacuchano

Edilberto Jiménez es miembro de la familia Jiménez, la cual es ampliamente conocida como familia de retablistas. Esta fama proviene de su padre, Florentino Jiménez, tal como muestra el libro sobre su vida y obras (Huertas 1987). Su familia es originaria del distrito de Alcamenca, provincia de Víctor Fajardo, Ayacucho. Es una zona de quechuahablantes, por lo cual la lengua materna de don Florentino Jiménez era el quechua. Aunque la familia migró a Huamanga, Edilberto creció en ese ambiente. Sus hermanos también se han dedicado a los retablos: uno vive en Italia, otro en los Estados Unidos, y Edilberto viaja con cierta frecuencia a diversos países. Así que se trata de una familia de artistas que empezó como quechuahablante pero, actualmente, los nietos de don Florentino hablan diferentes idiomas además del castellano, y las obras de la familia se encuentran en diversos lugares y museos del mundo. Don Florentino Jiménez apreciaba mucho las obras de Edilberto y lo amaba, como pude apreciar cuando hablábamos y lo entrevistaba. Fue el único de sus hijos que se quedó en Ayacucho durante la guerra, pues el resto había migrado a Lima.

Originalmente, el retablo proviene del altar móvil con el santo. También existían personas que caminaban de pueblo en pueblo cargando los retablos. Por ejemplo, existe la historia de que la Virgen de Cocharcas se quedó en una comunidad de Junín, pues allí se quedó la imagen que había llegado de Huamanga con su cargador. Ella mostró el deseo de quedarse en la comunidad, pues no dejó partir a su cargante. Por otra parte, los retablos de santos que se relacionan con los animales se ponen en los altares (*mesa*) durante las ceremonias de marcación de animales en Ayacucho, sobre todo en los meses de julio y agosto.

El retablo ayacuchano surgió como arte desde la década de 1940, cuando el indigenismo redescubrió los valores de la artesanía folklórica. Con este movimiento cultural, el retablo entró en otra etapa de producción de obras que trataban sobre las fiestas, costumbres y la vida cotidiana de los Andes, aunque sin perder su uso religioso y cultural. Así nacieron los retablos artísticos o arte popular, y los de artesanías comerciales o “artes turísticas”, según el término antropológico.

2. *Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia política*

Conocí las obras de Edilberto cuando visité a su familia en Ayacucho en 1988. Estaba preparando el retablo *Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia política*. En aquel entonces, Edilberto se hallaba terminando de estudiar Antropología en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga (UNSCH). "Ocho años" se refiere al periodo desde el comienzo de la violencia, cuando el PCP-SL empezó la lucha armada en 1980. La región de Ayacucho se encontraba envuelta en la guerra y violencia de esos años. Cada día el ejército sacaba la gente y la desaparecía. En esa época también corrían los rumores del "*pishtaco*", un fantasma que sacaba la grasa humana y que adoptaba el aspecto de los militares.

En esta obra de Edilberto encontramos una nueva creatividad artística reflejada en el uso del espacio, porque en los retablos tradicionales se ponía un santo en un cajón. Posteriormente, cuando aparecen los retablos artísticos, el espacio se divide de forma horizontal, en dos, tres o cuatro estanterías. En cambio, este retablo de Edilberto presenta otra manera de manejo del espacio, relacionando tiempo y espacio de forma particular.

La mujer que se ubica en el centro del retablo está durmiendo dentro de una cueva con sus hijos pequeños. Duerme por cansancio, buscando a su esposo. El sombrero típico de la zona muestra que ella es huamanguina. Es una cueva de la deidad del cerro. En el mundo andino existe la creencia en las deidades de los cerros, que son parte de la naturaleza propia de la sierra, tales como cerros, piedras, lagos, puquiales y cuevas. Son llamados *Apu* en Cusco y *Wamani* en Ayacucho. En el retablo, arriba de la cueva se pueden ver las nevadas que representan a los *Wamanis*; es Rasuwillka, según Edilberto. Rasuwillka es el *Wamani* tutelar y uno de los mayores de Ayacucho, que también tiene referencias en la crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala (Poma 1980). Las deidades de cerros son consideradas como "*capaq*", que significa tener poder en sentido político y económico. Es decir, tienen abundante riqueza según su poder. Así que la cueva donde duerme la señora está brillando con el oro. Por otra parte, debajo de la mujer huamanguina brota bastante sangre de color rojo. Según Edilberto, esta laguna de sangre representa la sangre producida por la violencia o el conflicto armado en Ayacucho. Y arriba de la mujer huamanguina cae lluvia, representando lágrimas de Ayacucho.

Durante el tiempo de violencia muchas personas tuvieron que pernoctar en los cerros, huyendo de los ataques del PCP-SL. Tenían que dormir como animales, según las propias palabras de los campesinos ayacuchanos. Es que los ataques del PCP-SL ocurrían de noche. En cambio, la llegada de los militares ocurría durante el día. Así que uno de los términos en quechua para referirse a los senderistas era "*tuku*", nombre de aves nocturnas.

Abajo y alrededor de la cueva se desarrolla la historia de su esposo o padre de los niños. Los militares lo capturaron diciendo que era senderista y lo metieron en la cárcel. Durante ese tiempo, el ejército capturó a mucha gente y, sin procesos ni análisis legales, la ponía en cárcel o la mataba directamente. Si alguien era capturado le resultaba muy difícil probar su

inocencia; sin embargo, no era necesario probar que alguien era senderista para eliminarlo. Así que el esposo de la mujer huamanguina había sido asesinado después de ser torturado en la cárcel. Hay muchas fosas clandestinas en todo Ayacucho sin investigaciones hasta ahora. Por ejemplo, el cuartel del Batallón de Ingeniería Motorizada N.º 51, más conocido como "Los Cabitos", en donde muchos ayacuchanos fueron encarcelados y de donde nunca salieron. Actualmente, en este sitio, donde existía inclusive un horno para incinerar los cuerpos de los detenidos, se viene realizando un proceso de exhumaciones.

El cadáver del esposo había sido arrojado y los perros se lo habían comido. En aquel tiempo, aunque los parientes sabían dónde estaba el cadáver de su familiar, a veces no podían enterrarlo, pues los militares identificaban a los que enterraban los cuerpos de los sospechosos "terrucos" (terroristas). Así, los familiares también se convertían en sospechosos y muchas veces también los mataban.

En el lado izquierdo, arriba, se encuentra la escena de los dioses, como el Sol (*Inti*) y la Luna (*Killa*). El primero toma la figura masculina y, la segunda, la femenina. Son los dioses del mundo andino, frente a los cuales se encuentra, en el lado derecho, el Dios cristiano. Los dioses miran con compasión lo que ha pasado con la familia. Y el padre eterno envía al arcángel San Miguel para llevar el alma del esposo al cielo. El Sol y la Luna pierden su luminosidad por tristeza y miran con miedo desde la oscuridad. En fin, todo es el sueño de la mujer huamanguina.

El cajón de este retablo está pintado en color negro. Según Edilberto, esto representa el color del luto. Resulta que, aproximadamente, el 40% de muertos y desaparecidos durante el tiempo de violencia eran de Ayacucho, según cifras de la CVR. Por ello, cada ayacuchano tiene alguna víctima entre sus familiares y amigos. El picaflor es el ave que media entre el cielo y este mundo en la cosmovisión andina. Los picaflores informan sobre los hechos ocurridos a los dioses como mensajeros. De igual manera, en otro de los retablos aparecen para informar a las autoridades del país sobre los hechos que vienen ocurriendo. Mientras tanto, las flores de color blanco significan paz, dice Edilberto.

Así que, dentro de un cajón, en un pequeño espacio, se presenta un microcosmología del mundo andino: la visualización del modo de ver la realidad desde el punto de vista de los andinos. Coexisten la historia misma de la religiosidad del mundo andino, junto a fecundas imágenes y sentidos, intricando la realidad de la violencia desatada en su tierra.

3. De retablos a dibujos de Chungui

Posteriormente, Edilberto empezó a dibujar sobre la base de a los testimonios recogidos. Sus dibujos tienen el carácter de los retablos, pero a la manera de espacio de dos dimensiones. Ediberto escuchó lo que pasaba en Ayacucho trabajando en ONG y, posteriormente, en

la CVR. En el fondo, para la gente era muy difícil hablar de sus experiencias porque el conflicto de Ayacucho tenía el carácter de guerra interna. Nadie se hallaba libre de ese conflicto armado interno. Dentro de una misma familia, a veces una persona era agente del Estado y otra estaba vinculada a Sendero Luminoso.

Es difícil estar libre del sentido de culpa, como escribía Primo Levi, sobreviviente de Auschwitz-Birkenau (2000). Por ejemplo, vemos una historia en los dibujos de Chungui, hablando de que el PCP-SL había obligado a madres a matar a sus hijos pequeños, para huir de la persecución del ejército. Si no hacían caso, los propios senderistas asesinaban a sus hijos frente a sus madres (Jiménez 2010). Actualmente, en zonas arrasadas por la violencia que fueron escenario de hechos atroces como los relatados, ¿cómo podemos imaginar el dolor de las madres? Actualmente, muchas madres en Ayacucho y otros lugares viven arrepentidas por no haber podido salvar a sus hijos en aquellos momentos. Para nosotros, el dolor de estas madres es imposible de imaginar. No solo su dolor en aquellos momentos de terror al ser separadas violentamente de sus hijos, sino en la actualidad, pues ellas siguen viviendo aquellos momentos en su interior.

Mientras tanto, existía el espacio de temor y muerte. Vivían en otro tipo de realidad en aquel momento; como relata Michel Taussig, el antropólogo estadounidense que habla del espacio mortal de los prisioneros de la guerra sucia en Argentina. Muchas veces, lo que ocurría durante el conflicto armado infringía la condición propia del ser humano, y resultaba difícil de entender y hablar. Eran actos situados más allá de lo imaginable desde la vida cotidiana, o desde contextos de hoy. Por ejemplo, hay un testimonio dentro del libro de Chungui que muestra cómo los *sinchis* enseñaban a los campesinos a matar a la gente. Según ese relato, los *sinchis* capturaron a una mujer joven sospechosa de ser senderista, la violaron y mataron. Después partieron su cuerpo y obligaron a los campesinos a tirar los pedazos. Era una manera de enseñar a matar a los otros sin considerarlos ni mirarlos como seres humanos. Insistían en mirarlos como perros.

Son experiencias difíciles de recordar y contar. Muchas personas tapan sus memorias y experiencias, pero esto no significa que olviden, sino que siguen viviendo con esa memoria y enganchados de eso. Si uno puede narrar sus experiencias, significa que entra en el paso siguiente, a fin de liberarse de sus propias experiencias y memorias, o bien de adquirir la manera de convivir con ellas. Sin embargo, muchos siguen viviendo en condición de trauma.

Los dibujos de Edilberto no nacieron con motivo de hacer cuadros, menos para ser obras. Más bien, nacieron en el proceso de escuchar a las víctimas. A veces, Edilberto se encontraba con momentos que eran difíciles de grabar mediante las máquinas o apuntar en los cuadernos, por ser narraciones y testimonios dolorosos. La gente empezaba a llorar recordando sus experiencias. A veces, el propio Edilberto tenía dificultad, porque es ayacuchano

quechuahablante, y estaba hablando con sus paisanos. Sus propios familiares también tenían experiencias parecidas.

Así que, para que no se olvide, Edilberto apuntaba con algunos signos y dibujos mientras escuchaba, y sobre esa base posteriormente hacía dibujos de escenas, pues él es artista de retablos. Así nacieron sus registros y documentos visuales tan importantes sobre el tiempo de violencia en Ayacucho.

4. Ser artista nativo (*native artist*) y la creatividad artística

Para terminar, vale la pena hacer notar que, en sus dibujos y retablos, Edilberto no solo representa la visión del mundo andino por ser nativo. Además, expresan su creatividad y visión propia como autor, como artista. Por ejemplo, llena el espacio con bastantes líneas, como *screentone*. Este acto se asemeja a la copia de textos sagrados del budismo con manos (*Shakyou*), lo que se hace mediante la concentración, a fin de acercarse a la mente vacía, librarse de todo pensamiento y de sí mismo. Es un acto para rezar. El rezo hacia la tragedia, por lo que había ocurrido. El rezo en torno de los hechos que hicieron los humanos, de los cuales uno mismo es parte.

Además de eso, las líneas y signos en el espacio tienen un sentido particular. Por ejemplo, hay un dibujo que muestra a las mujeres viudas por las muertes de sus esposos, causadas tanto por militares como por el PCP-SL. Eran arrestadas en los cuarteles y entregadas a los miembros de la autodefensa como "esposas". En este dibujo están retratados en la pared del cuartel muchos rostros de mujeres con sufrimientos inenarrables. Según Edilberto, esto representaba lo que había ocurrido. Es decir, él dibujaba una escena sobre la base de un testimonio, pero su dibujo representaba los hechos parecidos que habían ocurrido en varios lugares y en diferentes momentos durante el conflicto armado interno. O sea, tiene una estructura similar al coro del teatro de la antigua Grecia.

Otro dibujo muestra la masacre de una familia campesina entera, con los hijos pequeños, por parte de los soldados. La escena se acompaña con líneas temblorosas llenas de espacio. Según Edilberto, estas líneas significan la inquietud de los soldados. Varios soldados eran hijos de campesinos, y se veían obligados a matar a la gente. Así que estas líneas representan las mentes inquietas y temerosas de los soldados hijos de campesinos.

De esa manera, aunque los dibujos de Edilberto se basan en testimonios de las víctimas y buscan ser fieles a las narraciones, adquiriendo carácter documental, se acompañan también de su propia creatividad como artista.

Bibliografía

HUERTAS CLEMENTE, Edilberto

1987 *Vida y obras de Florentino Jiménez Toma.* Ayacucho: CEDAP.

JIMÉNEZ, Edilberto

2010 *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DED-ZFD.

LEVI, Primo

2000 *Oborerumono to Sukuwarerumono*. Tokyo: Asahishinbunshya (*I sommersi e i salvati*, 1986).

POMA DE AYALA, Felipe Guaman

1980 *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, 3 vol. México: Siglo XXI.

TAUSSIG, Michael

1991 *Shamanism, Colonialism and Wildman: A Study in Terror and Healing*. University of Chicago Press.

Créditos

- Autor de la colección de retablos: Edilberto Jiménez.
- Diseño y coordinación del proyecto editorial: Jürgen Golte y Ramón Pajuelo.
- Autores de artículos del libro: Patricia Ames, Claudia Chávez, Gisela Cánepa, María Elena del Solar, Ponciano del Pino, Jürgen Golte, Melissa Golte Adams, Hiromi Hosoya, Edilberto Jiménez, Salomón Lerner Febres, Ramón Pajuelo Teves, María Eugenia Ulfe, Abilio Vergara Figueroa, Víctor Vich.
- Autora de los textos descriptivos de los retablos: Melissa Golte Adams.
- Fotografía de carátula de retablo “Lirio Qaqa, profundo abismo”: José Loo.
- Fotografías de retablos enteros (abiertos y cerrados): José Loo.
- Fotografías de interiores y detalles de retablos: Malú Cabellos.
- Fotografías de retablo “Wasillaykis purmachkan” y “Masa” (retablo entero): Rafael Nova.
- Diseño de carátula: Berthi Gibaja.
- Diagramación de interiores: Carolina Fung.
- Corrección de textos: Diana Zapata.
- Revisión y ajustes de pre-prensa de carátula e interiores: Gino Becerra.
- Revisión de pruebas de carátula e interiores: Odín del Pozo y Ramón Pajuelo Teves.
- Entrevistas a Edilberto Jiménez para elaboración de materiales descriptivos de los retablos: Rafo Nova, Ramón Pajuelo Teves, Melissa Golte Adams.
- Asistencia administrativa y coordinaciones logísticas: Claudia Chávez.
- Colaboración en el listado y registro fotográfico inicial de los retablos: Virginia García y Melissa Golte Adams.

Cada uno de los retablos de Edilberto Jiménez despliega un universo de memoria particular, mostrando las huellas dolorosas de un tiempo de violencia y destrucción que los peruanos no debemos olvidar. Sin embargo, las imágenes y escenas de los retablos contienen también una reivindicación de valores humanos que subsisten a pesar del terror, tales como la solidaridad, la justicia, el amor, la amistad y la esperanza. De manera que los universos de memoria a los que el presente libro nos aproxima se encuentran abiertos al futuro, a pesar de todo el dolor y la deshumanización que los retablos muestran en su interior.
Roxana Barrantes (Directora General del IEP)

Los retablos de Jiménez nos proponen preguntas profundas acerca de la condición humana, acerca de nuestras posibilidades de coexistencia, acerca de la profundidad del horror que nosotros mismos somos capaces de crear. Antes que animarse a ofrecernos respuestas, estas obras de arte son exclamaciones silenciosas que tocan nuestras conciencias.
Salomón Lerner Febres (Ex presidente de la CVR)

Estos retablos se presentan como un *discurso testimonial* y entienden su acto artístico como una enunciación de lo imposible, vale decir, como algo que no estaba previsto en el guión del poder. Hay, entonces, que entender a estos retablos como una acción política, como objetos que visibilizan la ética de la estética y que transforman el dolor en una demanda de justicia universal. Las imágenes son siempre aquellas de la violencia en Ayacucho, pero dan cuenta de algo más sobre la condición humana en general.
Víctor Vich (Investigador IEP y PUCP)

ISBN: 978-9972-51-343-5

IEP *Instituto de Estudios Peruanos*