



Bulletin de l'Institut français d'études andines

ISSN: 0303-7495

secretariat@ifea.org.pe

Institut Français d'Études Andines

Organismo Internacional

Ulfe, María Eugenia

Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos

Bulletin de l'Institut français d'études andines, vol. 38, núm. 2, 2009, pp. 307-326

Institut Français d'Études Andines

Lima, Organismo Internacional

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12615098005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos

María Eugenia Ulfe\*

### Resumen

Este artículo brinda una reflexión sobre la representación del (y lo) indígena en los retablos. ¿Cómo respondió el grupo de retablistas al problema de la representación del «indio»? El ensayo consta de tres partes que corresponden a tres periodos importantes de la producción de este arte: el indio y lo indígena «retocado» que encontramos durante el primer periodo de contacto de imagineros ayacuchanos con indigenistas limeños; el periodo que corresponde a inicios de la década de 1970 cuando (algunos) retablistas incorporan temas de historia; y, en el tercer momento, aparece el sujeto como actor social en los retablos de violencia política y de comentario social y que hoy han traspasado fronteras para aparecer como inmigrantes transnacionales. El ensayo termina con un comentario sobre la presentación del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Ayacucho en agosto de 2003, cuando un retablo convertido en estrado es utilizado para hablar de paz, justicia y verdad.

**Palabras clave:** *etnicidad, representación, arte (retablos), departamento de Ayacucho*

## Représentations de/et l'autochtone dans les rétables péruviens

### Résumé

Cet article propose une réflexion sur la représentation de l'Indien (et de l'autochtone) dans les rétables. Comment un groupe de *retablistas* (artisans, auteurs des rétables) a-t-il répondu au problème de la représentation de l'« Indien » ? Les trois parties du texte correspondent à trois moments importants dans la production des rétables : l'Indien et l'autochtone « revu » au moment du premier contact entre

---

\* Antropóloga, docente en el departamento de Ciencias Sociales (área de Antropología) de la Pontificia Universidad Católica del Perú e investigadora del IFEA a través de la Beca Andina, categoría senior (año 2007). E-mail: mulfe@pucp.edu.pe

l'auteur des réables d'Ayacucho et les indigénistes liméniens; la période qui correspond au début des années soixante-dix quand certains *retablistas* incorporent des événements historiques à leurs œuvres ; et enfin l'irruption du sujet en tant qu'acteur social apparaît dans les rétables ayant pour thème la violence politique ou des protestations sociales. On les trouve aujourd'hui au-delà des frontières, authentiques migrants transnationaux. L'article se termine par un commentaire sur la présentation du Rapport Final de la Commission de la Vérité et Réconciliation à Ayacucho en août 2003 lorsqu'une estrade en forme de rétable géant servit de tremplin pour parler de paix, de justice et de vérité.

**Mots clés :** *ethnicité, représentation, art (rétables), département d'Ayacucho*

## Representations of (and the) indigenous in peruvian *retablos*

### Abstract

This essay is about the representation of the Indian (and the indigenous) in Peruvian *retablos*. How does a group of *retablistas* (artists, *retablo* makers) respond to the problem of representing the Indian? The essay consists of three parts which correspond to three important periods in the production of this art: The Indian and the indigenous «retouched», as found during the first period of contact between Ayacucho image-makers and indigenistas from Lima; the period which corresponds to the early 1970s when (some) *retablo* makers incorporated historical themes in their depictions; and in the third period, the subject as social actor appears in *retablos* that depict political violence and social commentary and which today have transcended international borders to appear as international migrants. This essay ends with a commentary about the presentation of the Final Report of the Truth and Reconciliation Commission in Ayacucho in August 2003 when a stage in the form of a *retablo* was used to communicate ideas of peace, justice, and truth.

**Key words:** *ethnicity, representation, art (retablos), department of Ayacucho*

## INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

El 26 de enero de 1983 un grupo de ocho periodistas y su guía fueron asesinados cerca a la comunidad de Uchuraccay<sup>2</sup>. El evento estremeció el ambiente político del Perú y el entonces presidente Fernando Belaúnde Terry (1980-1985) nombró

---

<sup>1</sup> Este es un ensayo sobre etnicidad y representación en retablos que se desprende de mi investigación doctoral (2005a). Agradezco los comentarios de los lectores anónimos del *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*.

<sup>2</sup> Uchuraccay se encuentra ubicado en la provincia de Huanta, departamento de Ayacucho. La comunidad original fue abandonada por los comuneros en respuesta a las muertes ocurridas luego de los hechos de enero de 1983. El Nuevo Uchuraccay se instala muy cerca de la anterior comunidad y está conformada por aquellos comuneros que decidieron volver a su pueblo. Los periodistas fallecidos fueron: Eduardo de la Piniella, Pedro Sánchez y Félix Gavilán de *El Diario de Marka*; Jorge Luis Mendiola y Willy Retto del periódico *El Observador*; Jorge Sedano de *La República*; Amador García de la revista *Oiga* y Octavio Infante del diario *Noticias de Ayacucho*. El guía Juan Argumedo se encargó de conducir al grupo por los parajes de Uchuraccay. Sobre el caso Uchuraccay, véase, entre otros: el Informe Final de la CVR (2003, volumen V: capítulo 2), Cristóbal (2003), del Pino (2003), Mayer (1992) y Theidon & Peralta (2003).

una comisión para que investigara el caso. La comisión, presidida por el escritor Mario Vargas Llosa, elaboró un informe que desató un intenso debate no solo sobre quienes fueron los victimarios, sino sobre lo étnico como barrera cultural; tema pendiente hasta el día de hoy.

La tensa calma que vivía la ciudad de Ayacucho se vio invadida por imágenes que reproducían detalles del incidente. En diciembre de 1982 la noticia de que el presidente Belaúnde cedería el control militar de la zona a las fuerzas armadas se extendió por todo el departamento. Esto, aunado al incidente, presagiaba un periodo de represión y violencia.

Luego de los terribles eventos sucedidos en Uchuraccay, el retablista don Florentino Jiménez sugirió a sus hijos Claudio y Edilberto realizar un retablo de grandes dimensiones en homenaje a las víctimas (fig. 1). «El tema», como dice Claudio Jiménez, «surge de la coyuntura». Y ese momento exigía emitir una opinión.



**Figura 1 – Retablo Mártires de Uchuraccay elaborado por Florentino Jiménez e hijos**

Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe en el Museo de la Cultura Peruana, Lima

Como ex ecónomo de la iglesia de Alcamenca, don Florentino se inspiró en el camino de Jesús al Calvario para ilustrar el destino de los periodistas. «Mártires de Uchuraccay»<sup>3</sup> es un retablo que consta de cuatro pisos y una corona en la que se muestra tres escenas de los últimos días de Jesús. Mientras en Lima la discusión de periodistas e intelectuales de izquierda y derecha sobre las causas y los culpables de la masacre no cesaban, los Jiménez, como artistas populares, buscaron mostrar una imagen que partiría desde la posición de quienes vivían con el constante temor de que algo podría sucederles. En el segundo piso del retablo el grupo de periodistas es acompañado por un perro (fig. 2). En los Andes existe la creencia que el alma del difunto es acompañada por un perro hasta su morada final. La sutil referencia a la tragedia que se avecina también se evidencia por el uso de la simbología cristiana de la pasión: la muerte en ambos casos es anunciada. Pero, mientras el Calvario de Cristo en la cruz es interpretado por los católicos alrededor del mundo como una manifestación de su eterno amor, ¿qué significó el *martirio* de los periodistas y el guía para la sociedad peruana y para los retablistas?

En los meses siguientes a la muerte de los periodistas se llevaron a cabo una serie de ataques contra la población civil de Uchuraccay. A la muerte de los ocho periodistas y el guía debe sumársele la de más de 160 comuneros uchuraccaínos. Como retratan Theidon & Peralta (2003), el veinte aniversario de la *Ruta para*



**Figura 2 – Acercamiento del retablo Mártires de Uchuraccay elaborado por Florentino Jiménez e hijos**

Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe en el Museo de la Cultura Peruana, Lima

<sup>3</sup> «Mártires de Uchuraccay» es un retablo de la familia Jiménez que actualmente se encuentra en el Museo Galería de Arte Popular de Nicario Jiménez. Fue exhibido en numerosas ocasiones, como por ejemplo, en el homenaje a Emilio Mendizábal en el ICPNA durante el 2003 (Mendizábal, 2003) y los homenajes póstumos a don Florentino Jiménez en Lima en agosto del 2005 y en Huamanga en abril del 2006. Actualmente forma parte de la colección del Museo-Galería de Arte Popular de Nicario Jiménez (hijo mayor de Florentino Jiménez) en Barranco (Lima).

la Paz y la Reconciliación Nacional en la cual se conmemora esta tragedia, es un homenaje para los periodistas pero no para los otros difuntos. En el retablo los artistas se sitúan del lado de las víctimas, se piensa en función del homenaje público a las víctimas pero también se busca la redención del otro, de aquellos que aparecen con *chullos* y ponchos en el tercer y cuarto piso del retablo.

Florencia Mallon (1996) sugiere que una vez que nos enfrascamos en estudiar la etnicidad (sobre todo, referidas a aquellos procesos de mestizaje) necesitamos ubicar intermediarios intelectuales y políticos. Pero, esos intermediarios o agentes sociales también pueden encontrarse entre los artistas populares<sup>4</sup>. En un artículo periodístico en homenaje al maestro Florentino Jiménez Toma, utilicé el ejemplo del retablo «Mártires de Uchuraccay» para mostrar precisamente cómo estos artistas populares cuestionaron las posiciones esencialistas de la Comisión Vargas Llosa que investigó los hechos ocurridos y presentaba a un indígena residiendo en un «Perú profundo» —distinto y apartado— del «oficial» (Ulfe, 2005b). Al recrear el viaje de los periodistas comparándolo con aquel que realizara Jesús al Calvario, los Jiménez se situaron entre quienes se encontraban en el medio del conflicto armado interno, intentando desde esta perspectiva comprender lo que sucedía en Ayacucho. Pero, mientras la pasión de Cristo da sustento a la fe católica, el retablo de don Florentino muestra las grandes fragmentaciones de nuestra sociedad donde el racismo y la discriminación abundan. El espacio simbólico entre qué mostrar y cómo hacerlo muestra una intencionalidad, una negociación que es de naturaleza política. Y es aquí donde el artista emerge como un agente de cambio social (Ulfe, 2005a).

Si bien la justificación de la presencia del perro no ayuda a explicar lo ocurrido en Uchuraccay, lo que pretendo en este ensayo es brindar una reflexión sobre cómo los artistas populares (léase retablistas) elaboraron una pieza que se enriquece con su propia indagación (y que por lo tanto es interpretable) y cómo es que la coyuntura sociopolítica llena de «reclamaciones» a estos artistas y se convierte en la base de su propia memoria colectiva. Para ilustrar este proceso presentaré un análisis histórico (micro) sobre cómo los retablistas respondieron a la representación del «indio» en distintos momentos de su producción artística. Creo que ello nos ayudará a comprender la enorme capacidad adaptativa y creativa de este arte popular<sup>5</sup>, así como mostrar que estos objetos son representaciones de lo indígena realizado por artistas que se reconocen a sí mismos como indígenas.

El ensayo está organizado en tres partes que corresponden a tres periodos importantes de la producción de este arte: el indio y lo indígena «retocado» que encontramos durante el primer periodo de contacto de imagineros ayacuchanos con indigenistas limeños; el periodo que corresponde a inicios de la década de 1970 cuando retablistas incorporan temas de historia; por último, durante el

---

<sup>4</sup> Prefiero utilizar este término para resaltar la capacidad de los retablistas y otros artistas de cuestionar la realidad social.

<sup>5</sup> Debo enfatizar que utilizo el término «popular» como categoría sociocultural y no como instancia de diferenciación socioeconómica.

periodo de violencia política el sujeto (representado en las cajas de imaginero) aparece como actor social en los retablos de comentario social y que hoy han traspasado fronteras para aparecer como migrantes transnacionales.

## 1. EL INDIO Y LO INDÍGENA «RETOCADO»

A inicios de la década de 1940 la joven pintora indigenista Alicia Bustamante viaja a Ayacucho<sup>6</sup>. Fue con el objetivo de recolectar objetos de arte popular para una exhibición internacional y para el recién formado Instituto de Arte Peruano (Zevallos de Vasi, 1974: 11). Es así que Bustamante conoce al imaginero Joaquín López Antay y a través de él, el arte de los baúles, *pastawawas*, sanmarcos y demás objetos de imaginería que luego pasarían a conocerse como retablos. Motivada por su cercanía con José María Arguedas, Alicia Bustamante junto con su hermana Celia pasarían luego a convertirse en importantes coleccionistas de arte popular peruano —véase Pinilla (2007)—. Era un momento donde la idea de «rescate» y «recopilación» primaban con miras a mostrar lo que el otro —dígase, el indio— producía como arte.

Macera (1981; 1982) describe cómo el «encuentro» entre Bustamante y López Antay marcará la historia de este arte. Ya que luego de este momento de contacto será incorporado en el repertorio de «arte popular peruano» —clasificación, como veremos, que situará estas piezas como «hermanas menores» o subordinadas de las artes cultas—. La pregunta que queda pendiente es: ¿qué hubiera sucedido con este arte de no haberse encontrado Alicia Bustamante con Joaquín López Antay? ¿Qué le llamó la atención a la coleccionista como para *rescatar* los sanmarcos y denominarlos retablos?

La mirada de la coleccionista muestra una intencionalidad y describe, asimismo, una relación a través de la cual se construirá su autoridad como *conocedora* (Price, 2001). Los cajones de *sanmarcos* eran (y son) utilizados principalmente en rituales de marcación de ganado (herranzas) en la sierra sur central del Perú. Su forma era importante ya que se intentaba mantener dos pisos: en el primero de ellos se colocaban los santos patronos de los animales y en el segundo, imágenes de la marcación de ganado<sup>7</sup>. Un cóndor siempre presidirá la corona. Macera (1981; 1982) nos hablará de una representación de la cosmovisión del mundo dividido en tres partes: una de arriba representada por los santos y el cóndor, otra que estaría representada por las escenas del ritual de marcación y que evocaría este mundo y otra marcada por la sangre derramada de los animales y que nos

<sup>6</sup> Alicia Bustamante viajó a Ayacucho por primera vez en 1937. Sobre la fecha de su segundo viaje existe un desacuerdo: Arguedas (1958: 149) sostiene que el viaje se realizó en 1943 pero para Mendizábal el texto de Arguedas presenta un error de escritura. El afirma que Bustamante viajó a Ayacucho por segunda vez en 1941 (Mendizábal, 1963-1964: 117).

<sup>7</sup> Los santos más representados en este primer piso serán las imágenes de San Marcos, patrón de los toros; Santa Inés, patrona de las cabras; San Juan, patrón de las ovejas; San Lucas, patrón del león; San Antonio, patrón de los caballos, mulas y viajeros. En algunas ocasiones aparecerá Santiago, patrón del rayo y dueño del ganado (Arguedas, 1958: 153-154). En una entrevista Florentino Jiménez se refirió a Santiago como patrón de las llamas, alpacas, vicuñas y guanacos (Ulfe, 2005a: 11).



indicaría el sacrificio del ritual evocando ese otro mundo. Esta forma prevalecerá durante mucho tiempo e identificará el objeto. Sin embargo, el nombre de la pieza cambiará de acuerdo al santo ubicado en el lugar central del piso superior. Esto es, que si el santo ubicado en tan privilegiado lugar era San Marcos, entonces el objeto será conocido como sanmarcos.

Desde tiempos de la Colonia hasta inicios del siglo XX, estos objetos fueron comercializados por arrieros. Muchas veces las piezas fueron intercambiadas por productos y en algunas instancias por dinero. En realidad, puede decirse que los arrieros fueron sus primeros intermediarios porque en la cadena de producción y comercialización los menos beneficiados siempre fueron los propios artistas (Macera, 1981; 1982). La modernización emprendida durante el segundo gobierno de Augusto B. Leguía fue entendida en términos de infraestructura, como construcción de medios de comunicación, definiendo la desaparición del arriaje. 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.

El movimiento indigenista puede describirse como un proyecto moderno. Como algunos estudiosos han sugerido, la derrota con Chile inaugura un periodo de debate sobre la idea de nación en el Perú (Sanders, 1997; Osterling & Martínez, 1983). Esta idea moderna de nación requería de contenido cultural y el arte se convirtió en bastión de la «tradición». Por ejemplo, las piezas de arte popular que recogiera Alicia Bustamante para el Instituto Nacional de Arte y que exhibiera en Europa llevaron la denominación de «arte nacional peruano». Es así como surge la idea de «tradición» y «lo tradicional» referido al arte peruano<sup>8</sup>. Pero al clasificar los sanmarcos como arte popular se les ubica en oposición a un arte culto o refinado. Esta dicotomía (arte popular y arte culto) parece asentarse en otra mayor que identifica a las ciudades con la idea de progreso y en el caso del arte, con la idea de arte culto o refinado. Mientras que será en el campo donde se obtendrán los productos «auténticamente peruanos» (parafraseando a Emilio Mendizábal que describe el arte popular como «tradicionalmente tradicional»). Los retablos, vistos como arte popular, fueron ubicados en una posición subordinada frente al arte que se producía por artistas urbanos. Esto le permitirá a Alicia Bustamante, de un lado, sugerir el cambio de nombre de la pieza de sanmarcos por retablo, y de otro, introducir temas nuevos, como sugiere la siguiente cita.

«La señorita Alicia Bustamante 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

---

<sup>8</sup> Al respecto véase el interesante ensayo de Roel Mendizábal (2000) sobre arte popular peruano y de su padre Emilio Mendizábal (1957).



he hecho peleas 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 wawas*, cruces. Todo eso le interesaba a la señorita Alicia» (Ignacio López. In: Razzeto, 1982: 147).

En realidad a través de esta cita se vislumbra la autoridad de la coleccionista para sugerir temas (y con ello estilos) nuevos. El artista manifiesta, más bien, que al parecer a la coleccionista *no le gustaban* sus piezas «más tradicionales». Sally Price (2001) ha estudiado casos similares en África donde al parecer se ha dado una transposición de funciones entre colonizado-colonizador y coleccionista-artista local. Para Price es una manera para el coleccionista de construir su autoridad. Lo que nos muestra es que el encuentro entre Alicia Bustamante y Joaquín López Antay no fue del todo equitativo ya que las partes participantes del diálogo no forjaron una relación horizontal. Este diálogo contribuyó a transformar dramáticamente al objeto y crear, como veremos, uno nuevo que se llamará *retablo*.

Lo que se observa también es cómo indigenistas como Bustamante no solo ayudaron a reivindicar al indígena a través de su arte, sino que contribuyeron en los procesos de hibridización y en la folclorización de sus productos. En primer lugar, Bustamante cambió el nombre de sanmarcos por retablos —por su parecido a los altares de las iglesias coloniales—. Además, a partir de este momento el artista puede firmar su obra fijando su autoría intelectual y artística para competir en el mercado. Las obras comienzan a venderse por dinero lo cual indica que el objeto ingresa en un nuevo sistema económico adquiriendo con ello nuevos significados; el artista conquista un nuevo público e introduce temas y nuevos formatos en sus obras. Es así que, sin arrieros y sin rituales de marcación, los santos de los sanmarcos dejaron de cumplir una función ritual de intermediarios religiosos. Es decir, la caja se quedó vacía (metafóricamente) de contenido y nuevos temas comenzaron a representarse (Ulfe, 2005a). Además, con el cambio de nombre y el ingreso del producto en un nuevo mercado de precios y valores, encontramos que el artista busca imprimir su sello personal en las figuras representadas. Veremos que como un etnógrafo, el artista selecciona qué aspectos del ritual son determinantes para mostrar en el retablo. La estructura de dos pisos que caracterizaría a los sanmarcos sufre una gran transformación ya que ahora se harán retablos de uno o varios pisos. Además, las figuras y las flores que decoran las puertas emigrarán a otras formas. Las encontraremos en anuncios publicitarios, en menús de restaurantes, en los kioscos de la plaza de armas de Huamanga, etc. Además, los estilos, formas y temas están determinados, de un lado por la demanda, y de otro lado, por la coyuntura del momento. La maleabilidad de la caja y la creatividad de los artistas son asombrosas. Asimismo, la técnica de producción también se verá afectada durante este proceso de transformación. Los santos de los sanmarcos se hacían con moldes. En cambio las figuras de los retablos comienzan a realizarse «a mano». En resumen, al descontextualizarse el objeto obtiene nuevos significados ya que renace como parte de un nuevo circuito de producción, distribución y consumo (Clifford, 1988: 220). El nuevo

círculo comercial al que este objeto ingresa será el círculo de amigos indigenistas de Alicia Bustamante —con lo cual desde un inicio se trazará la relación de este arte con la intelectualidad peruana (principalmente limeña)—.

Pero el caso de Alicia Bustamante no es aislado en el contexto peruano. Deborah Poole (1997: 168-197) describe, por ejemplo, cómo indianistas cuzqueños se preocuparon por recrear obras de teatro «auténticamente» incaicas retocando el guión, el vestuario, el uso del quechua y los modos de vida de tiempos de los incas. Al parecer la realidad andina tenía que ser transformada cuidadosamente para que pudiera servir como instrumento de la estética y filosofía indigenista (Poole, 1997: 194). En los temas sugeridos por Alicia Bustamante, el indio aparecía como sujeto a una serie de parámetros que lo ubicarían dentro de un paisaje bucólico o costumbrista; en resumen, esencializado o primordializado, el indígena era ubicado como parte de la «costumbre»<sup>9</sup>. Así el indio aparecía en una corrida de toros, una saca de tunas o danzando en alguna fiesta patronal. Los temas de estos retablos se conocen hoy como «costumbristas» (incluyendo aquellas representaciones navideñas o con motivos religiosos). Y son, estos retablos costumbristas, motivo de orgullo nacional<sup>10</sup>.

Las discusiones sobre lo étnico se entrelazan con los debates sobre lo auténtico y lo «puro» como valores morales y estéticos que buscan recrearse en ciertas representaciones sobre el indio y lo indígena para, de esta manera, evitar las versiones híbridas (Mallon, 1996). De esta manera el presentar al indio realizando una acción que es vista como *suya* (la costumbre) se le muestra como real y lo indígena aparece como lo *auténticamente puro*. Como bien nos dice Florencia Mallon (1996: 176), los indígenas contemporáneos son «híbridos degenerados que necesitan redimirse» («... *contemporary Indians were in fact degenerated hybrids and needed to be redeemed*»).

En un sugerente ensayo el antropólogo holandés Johannes Fabian (2002) muestra con mucha agudeza las consecuencias teóricas (y políticas) de los usos políticos del tiempo elaborados por la Antropología, en tanto estrategia fundamental que le permitió a esta disciplina la construcción de su objeto de estudio (viajar largas distancias, encontrarse con un sujeto exótico, congelarlo en un tiempo distante, diferente). Al aparecer el indio celebrando sus costumbres, se le ubica de una manera estática, esto es como un objeto con el cual se tiene una distancia (temporal y cultural); un mundo «tradicional» que los indigenistas ubicaron del otro lado de

<sup>9</sup> En este sentido estoy en desacuerdo con la afirmación de Stastny quien sugiere que los nuevos temas que solicita Alicia Bustamante al artista «reflejaran acontecimientos de la vida diaria, del mismo modo que los artistas de las ciudades» (citado en «El Dominical», Suplemento de Actualidad Cultural, *El Comercio*, Lima, 4 de junio del 2006: 9). Una visión distinta es la que ofrece Arguedas sobre el mestizo del Valle del Mantaro quien, en sus ensayos y novelas, aparece como un sujeto activo que se desplaza por el territorio nacional (al respecto, véase el interesante ensayo de Raúl R. Romero, 1999).

<sup>10</sup> Por ejemplo, revisar la edición de Francisco Stastny (1981) o la edición de lujo del Banco de Crédito, *Ayacucho: San Juan de la Frontera* editada por Enrique Gonzáles Carré et al. (1997). Ahí se pueden encontrar imágenes de retablos costumbristas pero no así de retablos con comentario social o con temas de violencia política.

la cordillera de los Andes y en el pasado. Al indio de los retablos costumbristas, parafraseando a Fabian (2002), se le «niega simultaneidad», es decir, no se le ve como un sujeto que es capaz de decidir por sí mismo.

Si trazáramos un paralelo con los inicios de la antropología, se puede decir que esta negación de temporalidad (el congelar al sujeto indígena en el pasado) se convierte en una condición epistemológica que permite dar un paso más en el debate acerca de las relaciones de poder y dominación tal como fueron establecidas en un momento entre el universo social del antropólogo y las poblaciones que éste estudiaba (Fabian, 2002). En estos retablos costumbristas a pesar de que el indio aparece ejecutando alguna acción —sea ésta desde estar preso como en «Cárcel de Huancavelica» o como público o torero en «Corrida de Toros»<sup>11</sup>— lo que recibimos es un «otro» plasmado como parte de una costumbre de la cual no puede desligarse, como si ese fuese su escenario *natural*.

Como mencioné anteriormente, para realizar estos retablos costumbristas los artistas tuvieron que realizar una serie de cambios en la técnica de hacer las figuras de los retablos. Como narra don Florentino Jiménez, pasaron de utilizar moldes a hacer figuras a mano para poder dotarlas de rasgos y expresiones y poder hacer que éstas cumplan una acción. Del mismo modo que los santos patronos de los sanmarcos que protegen y bendicen la reproducción del ganado, los personajes de estos retablos costumbristas estaban destinados a cumplir una función. Sin embargo, hubo un momento cuando la caja es nuevamente descontextualizada ya que la producción de retablos costumbristas comienza a realizarse en serie y a no producir grandes ganancias. En este momento, retablistas como la familia Jiménez (don Florentino y sus hijos Nicario, Claudio, Edilberto, Odón, Eleudora, Mabilón y Neil) se proponen dar un paso más: «metafóricamente es necesario vaciar la caja de contenido» (Ulfe, 2005a) y poder recurrir a la vivencia, a la coyuntura del momento político social, para dotar al cajón de nuevos temas que esta vez el artista puede sentir mucho más cerca.

Este momento, además, coincide con un reconocimiento mayor que se hace a este arte y a su artista más conocido: a fines de 1975, Joaquín López Antay recibió el Premio Nacional de Cultura (o Premio Nacional de las Artes)<sup>12</sup>. Este premio generó un álgido debate sobre arte popular y arte culto: quienes años anteriores se habían declarado admiradores de este arte, se encontraron vapuleando a su creador y centrando los límites de su accionar al universo de lo popular, como si fuese el hermano menor o subordinado del arte culto que estos artistas representaban. García Canclini (1990) muestra, por ejemplo, que en realidad esta distinción entre lo popular y lo culto no obedece a ninguna diferenciación estética ni cultural ya que los bordes entre estas formas artísticas son porosos, flexibles y constantemente cruzados. El debate, a mi entender, muestra a lo «popular» como un espacio social de debate público donde el conflicto se manifiesta como latente y tiene que ser negociado.

<sup>11</sup> Retablos como «Cárcel de Huancavelica» o «Corrida de Toros» fueron algunos de los temas que Joaquín López Antay realizó para Alicia Bustamante.

<sup>12</sup> Sobre este premio y los debates posteriores sobre arte popular y arte culto véase Ansión (1986), Castrillón (1978), Lauer (1982), Rowe & Schelling (1993) y Ulfe (2005a).

## 2. LA TRANSICIÓN HISTÓRICA

El sombreado de las figuras, que es parte de las últimas etapas en la elaboración de los retablos, dota de expresividad las miradas, los pliegues de los trajes, las arrugas de un rostro y sus gestos. Este tipo de representación dota a las imágenes de una cualidad narrativa. Una vez que sucede este quiebre, el retablista dota al objeto de una narrativa personal, la cual guiará el tema y le dará un nuevo significado a la obra. Es en este momento que el retablo emerge como vehículo de expresión artística, es decir como producto y también como agente que circula a través de diferentes «manos», lugares, personas y en cada contexto adquirirá un significado diferente. Entonces, al estudiar la técnica del sombreado se puede afirmar que es la mano del artista la que dota al objeto de su agencia; esta se muestra como una extensión del artista y queda manifiesta en la forma como éste ensambla la historia y las escenas al interior de la caja, las intenciones del artista en el qué mostrar, cómo hacerlo, qué color usar y qué expresiones dar a los rostros. Precisamente, esto es lo que nos dice Stuart Hall (1995) cuando señala que en el proceso de selección del qué decir y cómo hacerlo hay un instante que describe una intencionalidad —un instante no solamente liminal sino difícil por las consecuencias que se puedan notar—.

El proceso de creación de las piezas comprende una serie de transacciones e intencionalidades. Estos aspectos se visualizan en la posición del artista cuando negocia con un intermediario, en cómo se consumen o venden los retablos; en los distintos recursos que utiliza el artista para realizar su obra comienzan a utilizar la lectura de ensayos y periódicos, la televisión, su experiencia, conversaciones con intelectuales y académicos peruanos y extranjeros, rumores, narraciones populares, etc., como recursos para crear —sobre los cuales se puede elaborar una composición plástica—. Pero, al mismo tiempo ciertas piezas son caracterizadas por algunos retablistas como «de arte», esto es obras únicas realizadas después de largos procesos de investigación o por la «urgencia» de transmitir y dar a conocer una realidad. Existen otras que son solicitadas por intelectuales nacionales y extranjeros, turistas, o intermediarios, en general.

Es importante mencionar este cambio en la técnica de hacer figuras porque permitirá que los artistas dejen los formatos costumbristas para agregar el personaje del sujeto indígena contemporáneo, esto es, un individuo mestizo, urbano, y muchas veces desindianizado (en el sentido descrito por Marisol de la Cadena, 2000). Aquel indio que había sido convertido en campesino por la Reforma Agraria de 1969 y era visto muchas veces como potencial migrante en las ciudades de la costa<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Como señala Eduardo Toche (2005: 11), «Sin duda, existe un eje transversal que más allá de las diferencias innegables en cada una de las figuras construidas a través del tiempo para designar a la población marginada, permite establecer continuidades y, con ello, revelar la persistencia de las desigualdades entre los diversos sectores que componen la sociedad peruana». Con la reforma agraria el indio fue transformado en campesino y ahora lo vemos como pobre sin cuestionarnos las condiciones de su marginación y pobreza.

Esta nueva caracterización abrió un nuevo camino de creación: los retablistas comenzaron a preocuparse por recrear lo que sucedía a su alrededor. Este cambio de técnica y temática coincide con una explosión comercial del arte. Los hijos de los primeros maestros retablistas nacen en un ambiente donde se privilegia la educación y el trabajo. Por ejemplo, don Florentino Jiménez dejó su natal Alcamenca para educar a sus hijos en la capital del departamento, Ayacucho. Ya en la década de los setenta, sus hijos (que trabajaban con él en el taller de retablos) ingresaron en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Junto con ellos, don Florentino dota a su arte de una narrativa histórica y social. Años donde lo que más destacaban eran retablos con evocaciones costumbristas. De esta manera, este grupo de retablistas imprime temporalidad en su obra; además de representar al indio peruano y sus costumbres, lo sitúan en su problemática social.

Lo interesante es que la producción que se resalta en estos años (me refiero a la primera mitad de los setenta) es una que privilegia los temas históricos. En realidad aún no hay mayor interés por retratar la vivencia como condición primordial que nos permite desarrollar una conciencia histórica (Dilthey, 1980) sino más bien por representar temas nacionales de carácter histórico como forma de ensalzar el nacionalismo promovido por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas. Justamente en 1974 se celebró el sesquicentenario de la Batalla de Ayacucho. Como parte de las celebraciones se abrió un concurso público sobre arte popular al que fueron invitados retablistas ayacuchanos. Para tal ocasión los Jiménez (especialmente don Florentino y sus hijos mayores, esto es, Nicario, Claudio y Edilberto) realizaron un retablo de cuatro pisos titulado «Batalla de Ayacucho». En este retablo mostraron distintos momentos del enfrentamiento en las pampas de la Quinua y la capitulación de las fuerzas españolas. Esta pieza motivó a los artistas a recurrir a fuentes escritas para informarse de los pormenores de la batalla.

Luego del retablo en homenaje a la Batalla de Ayacucho, los Jiménez comenzaron a utilizar otras lecturas como fuentes de inspiración para sus obras. Entre estas destaca el trabajo de Juan Mata Peralta (1970) sobre cuentos y leyendas huamanguinos que retratan la vida y obra de distintos personajes importantes en la historia ayacuchana como, por ejemplo, Basilo Auqui. La historia sirvió de paso para mostrar un personaje mestizo que no aparece definido en términos raciales pero que nos ayuda a pensar la idea de mestizaje como un espacio de lucha social y racial (tal como lo muestra Cánepa, 2002; 2005) —un espacio donde el uso de categorías étnicas y raciales busca mostrar un discurso liberador y contrahegemónico (de la Cadena citado en Mallon, 1996: 171)—.

Mallon (1996: 171) discute cómo el mestizaje emerge en el discurso oficial de la nación como reivindicación de autenticidad que busca negar las formas jerárquicas heredadas de la Colonia y más bien crear un sujeto intermedio que interpela a los ciudadanos. Pero, ¿de qué manera se muestra este discurso en la representación que se hace del indígena mestizo o del sujeto como tal?

Lo que estos retablos nos muestran es cómo el mestizaje, como proceso, tiene características dinámicas y cambiantes. Pero, lo interesante no es solo pensar la

reivindicación del sujeto a través del discurso sino situar las relaciones étnicas en su contexto histórico y político (Mallon, 1996: 174)<sup>14</sup>.

Durante el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) se buscó impulsar la cultura nacional al transformar la Casa de la Cultura Peruana (fundada en 1962) en el Instituto Nacional de Cultura (INC) en 1972 (Ansión, 1986). Como plantea Ansión (1986: 145-146), el INC nació como parte del Ministerio de Educación y tuvo como principal objetivo la promoción y preservación de la cultura nacional y la implementación de políticas gubernamentales sobre cultura. Precisamente para 1975 —el año que López Antay recibió el Premio Nacional de las Artes— el INC publicó en París un documento sobre política cultural en el Perú (Ansión, 1986: 58). Lauer (1982: 135-136) señala que a través de las reformas mencionadas en este documento, el Estado se convierte en el principal representante de la cultura peruana. Este fue un cambio importante porque el gobierno fomentó la creación de talleres de artesanías así como la creación de la Dirección General de Artesanías para promover la comercialización de este arte. Es en este contexto que surgen, de un lado, los premios nacionales de cultura, y de otro lado, se estimularon los concursos de artesanías que celebraran temas nacionales, como el caso de la Batalla de Ayacucho. Pero estas reformas culturales en realidad fueron parte de la propaganda oficial del gobierno militar que no lograron concretarse en reformas que definieran agendas oficiales sobre el tema de cultura. La artesanía y artes populares de alguna manera fueron elevadas a la categoría de nacional pero en la práctica aparecían como subordinadas a las artes cultas. Es por ello que en este contexto no puede hablarse de una representación del indio, del otro, como un sujeto sino más bien que continuaba viéndose como un personaje más en una escena que recreaba un evento histórico.

### 3. EL SUJETO COMO ACTOR SOCIAL

Hemos visto cómo el encuentro entre Alicia Bustamante y Joaquín López Antay no forja una relación horizontal. Este diálogo contribuyó a transformar dramáticamente al objeto y crear uno nuevo, *retablo*. En un segundo momento, el cambio de técnica permite que los artistas puedan tener mayor libertad para expresarse al usar también recursos escritos principalmente sobre eventos históricos. En realidad, durante la década de 1970 se vislumbra la incorporación de la experiencia, esto es la vivencia que es interiorizada y aprehendida por los sujetos sociales, como

---

<sup>14</sup> Además, como nos dice Espinoza (2003: 78) el mestizaje se constituye en un «mito», un «mito perverso», ya que «no logra superar la lógica dicotómica de inclusión-exclusión que aparentemente trata de eliminar. Desde esta perspectiva, el mestizaje aparece como la otra cara de la moneda del racismo o su reflejo invertido en el espejo. Al igual que el racismo, que se supone combate, el mestizaje constituye una ideología que pretende justificar un sistema de relaciones jerárquicas entre grupos sociales. La diferencia con el racismo radica, en todo caso, en que este hace explícito el sistema de dominación a través de la exclusión, mientras que el mestizaje oculta la dominación al pretender ignorar y silenciar las diferencias».

recurso para la creación de temas de importancia local. Por ejemplo, fue durante esta década que artistas como Claudio Jiménez realizaron «Cola de Kerosene» para mostrar las largas filas y las quejas de las amas de casa de Ayacucho para adquirir el combustible con el cual podían cocinar en sus casas<sup>15</sup>. Claudio vio el incidente cuando un grupo de mujeres discutía airosamente con el conductor y vendedor de kerosene. Aquí la vivencia se enlaza con la idea de testimonio como práctica social de urgencia que ayuda a elevar la voz y verdad del otro (Beverly, 2004; Jelin, 2003); esto es, como una forma que reconoce la diferencia y que sirve como base para la construcción de una memoria colectiva local<sup>16</sup>.

Aquí una acotación: la transformación en la técnica (de figuras hechas con moldes a figuras hechas a mano) debe entenderse también en relación con la coyuntura del momento y también con la necesidad de comunicar que sienten los artistas. Pero un punto que se observa en los retablos es que esa apertura a narrar se encuentra entrelazada con otra perspectiva social: los personajes de los retablos dejan de ser seres inertes y se convierten en actores dentro de una caja de madera que cambia de forma y de estilo. Las imágenes no solo «narran» historias sino que también las actúan y representan; lo que se construye finalmente es una memoria colectiva que es *in-corporada* como parte de un discurso grupal (Connerton, 1989). Uno observa este punto con más detenimiento en retablos como «Huamanguino» (fig. 3) donde el personaje central es Ranulfo Fuentes —autor del huayno *Huamanguino*— quien retorna luego de una celebración de carnavales para ser testigo de un secuestro clandestino anunciado por los malos presagios de peleas de perros y gatos, y el canto de un gallo a la medianoche. Ranulfo, el personaje central de este retablo, se convierte a su vez en testigo presencial de los hechos que ocurren en esa noche oscura. La figura del artista queda plasmada en la del cantante de huaynos, ya que a través del músico, es el retablista quien se muestra como testigo de los eventos que están por ocurrir. La música y el retablo se unen en esta representación de Huamanguino. Edilberto Jiménez plasma visualmente la lírica del huayno en un trabajo artístico que resulta ser interdisciplinario ya que en este también se aprecia su labor de etnógrafo<sup>17</sup> —como los dibujos sobre la violencia política que realizó mientras recogía testimonios para la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Chungui (La Mar, Ayacucho) (Jiménez, 2005)—.

Lo interesante de usar la experiencia como recurso artístico no solo recae en el hecho que parece evidenciar una verdad, sino que esta experiencia puede ser de «primera mano» como «colectiva». Esta última refleja una identidad de grupo, esto es una vivencia de grupo que es aprehendida de diferentes maneras por los miembros de una comunidad. Esto indica que el sujeto que transmite la experiencia (o que la plasma en un objeto de arte) no necesariamente estuvo en el lugar de los hechos; más bien se puede afirmar que este sujeto se vale de la voz del otro

<sup>15</sup> Otro ejemplo sobre el trabajo de Claudio Jiménez lo encuentran en Barnes (1998).

<sup>16</sup> Ello ha dado pie a que retablos que representan temas de coyuntura social y política sean tratados como testimoniales (Sordo, 1990). En un interesante artículo Billie Jean Isbell (1998) estudia el uso de ciertos términos quechuas para mostrar el «estar ahí» del testimonio.

<sup>17</sup> Edilberto Jimenez estudió antropología en la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.





**Figura 3 – Retablo «Huamanguino» elaborado por Edilberto Jiménez**

Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe en el Instituto de Estudios Peruanos, Lima

para narrar visualmente una historia que él/ella también comparte como suya. Es este punto de partida el que permite a los retablistas transformarse en agentes de cambio social, lo mismo que convertir a sus retablos en agentes y productos (Ulfe, 2005a). Pero los retablos no son los únicos objetos de arte ayacuchanos que se han utilizado para comunicar opiniones sobre el periodo de violencia política. Ahí también se encuentran las tablas de Sarhua (Isbell, 1998; Lemlij & Millones, 2004; Nolte, 1991), las canciones populares (Ritter, 2003; Vásquez & Vergara, 1990), los textiles, la cerámica de Quinua y los concursos recientes de arte (canción, poesía, narración, historieta, fotografía, ensayo y dibujo) con temática de violencia organizados por la Asociación Servicios Educativos Rurales (SER, 2005). En los retablos de comentario social, como en estas otras piezas artísticas, los sujetos representados son actores sociales que cuestionan situaciones dadas. Para ello se recurre a la vivencia como una práctica que revela nuestra conciencia. Es una experiencia que nos llega a través de imágenes, de impresiones, de discursos orales, es decir, a través de estas formas narrativas y visuales, se transmite el conocimiento y se construye la memoria comunitaria y local de nuestros pueblos (Rowe & Schelling, 1993; Ulfe, 2005a).

Es necesario entender que la experiencia en este caso es entendida tanto como lo que interiorizamos y aprehendemos a través de la conciencia pero que también es articulada por la experiencia cultural de los individuos (Bruner, 1986: 6). Justamente los retablos que comienzan a realizarse durante el periodo de conflicto armado interno (1980-2000) reflejan muchas veces experiencias que no son necesariamente de primera mano sino más bien vivencias y eventos que se convierten en «memorias emblemáticas» (Stern, 2002), es decir, memorias

que son compartidas por una colectividad pero que al ser narradas revelan las diferentes intenciones de los grupos sociales que conforman esa colectividad (Ulfe, 2005a: 267). Un caso de memoria emblemática es justamente la muerte de los ocho periodistas y el guía en Uchuraccay. Este ejemplo, además, ilustra también lo que he venido mencionando: el artista no ha presenciado el evento pero el hecho ha sido incorporado como vivencia colectiva, esto es, ha pasado a formar parte de una cierta conciencia histórica de grupo. Es preciso subrayar que los sucesos acaecidos en Uchuraccay motivaron grandes debates públicos entre intelectuales y políticos conservadores y progresistas (Cristóbal, 2003; del Pino, 2003; Informe final de la CVR, 2003; Mayer, 1992). Esto nos hace suponer que aún queda mucho qué estudiar sobre la interpretación «uchuraccaína» de los incidentes.

En los retablos que muestran temas sociales o de violencia, la distancia cultural con el sujeto representado se acorta; ya no son eventos que ocurren en un mundo rural a pesar de que el artista es muchas veces un sujeto que reside en la capital del departamento (como fue el caso de López Antay) o eventos históricos de siglos atrás, sino que son hechos que le pueden pasar a uno mismo. Es en este sentido que podemos observar cómo en retablos como Uchuraccay el sujeto representado se convierte en un actor social.

Estos retablos que reflejan temas sociales han cedido paso en los últimos años a temas de migración. Así, por ejemplo, Nicario Jiménez, quien desde hace varios años reside en el estado de Florida en los Estados Unidos, trabaja una nueva línea temática que incluye temas de importancia local: la migración de latinoamericanos a los Estados Unidos (fig. 4). Su historia como migrante en los Estados Unidos se integra a la de otros migrantes latinoamericanos con quienes se identifica. En estos retablos con temas sobre migración, Nicario nos muestra desde las largas colas en la puerta del antiguo consulado norteamericano en Miraflores, la diversidad étnica reflejada en una escena del retablo *Chicago, the windy city* o el *Aeropuerto Internacional de Miami* hasta escenas de barrios latinos en distintas ciudades norteamericanas o cómo avezados inmigrantes se las ingenian para cruzar la frontera entre Estados Unidos y México. Tanto el artista como el sujeto representado en los retablos cruzaron fronteras, esta vez, transnacionales<sup>18</sup>.

#### 4. DE LOS ACTORES SOCIALES A LA ACTUACIÓN PÚBLICA

Durante cuatro días un equipo de casi cincuenta personas trabajó preparando el estrado para la ceremonia de entrega del informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) en la ciudad de Ayacucho. La ceremonia se llevó a cabo el día 29 de agosto del 2003. Fue casi una revelación cuando se develó el misterioso estrado y pudimos ver que en realidad era un gran retablo que serviría para tan memorable ocasión.

---

<sup>18</sup> Recientemente ha sido publicado un libro en inglés sobre la producción artística de Nicario Jiménez, véase Damian & Stein (2004).



**Figura 4 – «Chicago, the windy city» de Nicario Jiménez**

Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe. Colección Museo de Arte Popular de Nicario Jiménez en Barranco

El retablo estaba dividido como los antiguos sanmarcos en dos pisos separados por dos cóndores, que vigilantes y protectores supervisaban los acontecimientos de la primera planta. Esta vez las figuras de yeso, tiza y goma de los retablos cedieron a las de carne y hueso: comisionados, cantantes, bailarines, coros de niños. En otras palabras, el viernes 29 de agosto del 2003 el retablo adquirió *finalmente* vida propia. Como toda *performance* (actuación, representación) pública las escenas se dieron paso unas tras otras. De las palabras oficiales a los coros de niños y de los himnos oficiales a los huaynos y bailes simbólicos. En este caso, la agencia no le fue dada al objeto por la mano de un artista sino por la sucesión de discursos y actuaciones, es decir, por la *performance* misma. Al usar el retablo como estrado la comisión encargada de la ceremonia en Ayacucho buscó justamente cuestionar aquellos símbolos o prácticas que estructuran la vida de una cierta comunidad. El retablo convertido en estrado sirvió en este momento de intermediario entre el pueblo ayacuchano y el Estado peruano. Muchos ayacuchanos se sintieron ofendidos por la cantidad de dinero invertido en la elaboración del estrado y porque no se comunicaron con artistas locales quienes sintieron que se les «expropiaba» su

arte. Sin embargo, la entrega del Informe Final de la CVR en Ayacucho fue una celebración de vida y reconstrucción nacional. Lo importante es destacar el uso político que se le dio al retablo en ese momento; la maleabilidad de la caja para cruzar límites y dar voz a aquellos que no la tienen; y su capacidad para servir de agente de justicia y cambio social. La memoria del pasado reciente se abrió paso esa noche y un retablo fue utilizado para hablarnos de justicia, verdad y paz.

## Referencias citadas

- ANSION, J., 1986 – *Anhelos y sinsabores: dos décadas de políticas culturales del Estado peruano*, 207 pp.; Lima: Grupo de Estudios para el Desarrollo.
- ARGUEDAS, J. M., 1958 – Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga. *Revista del Museo Nacional*, **XXVII**: 140-194.
- BARNES, M., 1998 – A Soul's Journey: the Cosmology of a Twentieth-Century Peruvian Folk Art Retablo. *Latin American Indian Literatures Journal*, **14 (2)**: 99-114.
- BEVERLY, J., 2004 – *Testimonio. The politics of truth*, 121 pp.; Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BRUNER, E., 1986 – Experience and its expressions. In: *The anthropology of experience* (V. Turner & E. Bruner, eds.): 3-30; Urbana: University of Illinois Press.
- CÁNEPA, G., 2002 – Poéticas y políticas de identidad: el debate por la autenticidad y la creación de diferencias étnicas y locales. In: *Interculturalidad y política: desafíos y posibilidades* (N. Fuller, ed.): 273-305; Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.
- CÁNEPA, G., 2005 – The fluidity of ethnic identities in Peru. En prensa.
- CASTRILLÓN, A., 1978 – ¿Arte popular o artesanía? *Historia y Cultura*, **10**: 15-21.
- CLIFFORD, J., 1988 – *The predicament of culture. Twentieth-century ethnography, literature and art*, 380 pp.; Cambridge: Harvard University Press.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 2003 – *Informe final*. [www.cverdad.org.pe](http://www.cverdad.org.pe)
- CONNERTON, P., 1989 – *How societies remember*, 121 pp.; Cambridge: Cambridge University Press.
- CRISTOBAL, J., 2003 – *Uchuraccay o el rostro de la barbarie*, 406 pp.; Lima: Editorial San Marcos.
- DAMIAN, C. & STEIN, S. (eds.), 2004 – *Popular art and social change in the retablos of Nicario Jiménez Quispe*, 88 pp.; Nueva York: The Edwin Mellen Press.
- DE LA CADENA, M., 2000 – *Indigenous mestizos: the politics of race and culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*, 408 pp.; Durham: Duke University Press.
- DEL PINO, P., 2003 – Uchuraccay: memoria y representación de la violencia política en los Andes. In: *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú* (C. I. Degregori, ed.): 49-93; Lima: IEP, Social Science Research Council.
- DILTHEY, W., 1980 – *Introducción a las ciencias del espíritu: ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*, 576 pp.; Madrid: Alianza Editorial. Traducción del alemán de Julián Marías.
- ESPINOZA, O., 2003 – Desafíos a la ciudadanía multicultural en el Perú: el «mito del mestizaje» y la «cuestión indígena». In: *Ciudadanías inconclusas* (N. Vigil & R. Zariquiey, eds.): 77-89; Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Cooperación Técnica Alemana.

- FABIAN, J., 2002 – *Time and its other*, 205 pp.; Nueva York: Columbia University Press.
- GARCÍA CANCLINI, N., 1990 – *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 349 pp.; México, D.F.: Grijalbo.
- GONZÁLEZ CARRÉ, E., URRUTIA, J. & LÉVANO, J. (eds.), 1997 – *Ayacucho: San Juan de la Frontera*, 365 pp.; Lima: Banco de Crédito.
- HALL, S., 1995 – The Work of Representation. In: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (S. Hall, ed.): 13-74; Londres: Sage Publications.
- ISELL, B. J., 1998 – Violence in Peru: Performances and Dialogues. *American Anthropologist* **100** (2): 282-292.
- JELIN, E., 2003 – *State repression and the labors of memory*, 163 pp.; Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JIMÉNEZ, E., 2005 – *Chungui. Violencia y trazos de memoria*, 209 pp.; Lima: Comisión de Derechos Humanos (COMISEDH).
- LAUER, M., 1982 – *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, 175 pp.; Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
- LEMLIJ, M. & MILLONES, L., 2004 – *Las tablas de Sarhua: arte, violencia e historia en el Perú*, 98 pp.; Lima: SIDEA.
- MACERA, P., 1981 – Retablos andinos. *Historia y Cultura*, **4**: 1-26.
- MACERA, P., 1982 – Los retablos andinos y don Joaquín López Antay. *Boletín de Lima*, **19**: 15-35.
- MALLON, F., 1996 – Constructing mestizaje in Latin America: authenticity, marginality, and gender in the claiming of ethnic identities. *Journal of Latin American Anthropology* **2**(1): 170-181.
- MATA PERALTA, J., 1970 – *Tradiciones de Huamanga*, 69 pp.; Ayacucho: González.
- MAYER, E., 1992 – Peru in Deep Trouble: Mario Vargas Llosa's «Inquest in the Andes» Reexamined. In: *Rereading Cultural Anthropology* (G. E. Marcus, ed.): 181-219; Durham: Duke University Press.
- MENDIZABAL, E., 1957 – Una contribución al arte tradicional peruano. *Folklore Americano*, **5**: 74-139.
- MENDIZABAL, E., 1963-1964 – La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas. *Folklore Americano*, **11-12**: 115-333.
- MENDIZABAL, E., 2003 – *Del sanmarkos al retablo Ayacucho: dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano*, 191 pp.; Lima: Universidad Ricardo Palma, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- NOLTE, J., 1991 – *Qellcay: arte y vida de Sarhua, comunidades campesinas andinas*, 259 pp.; Lima: Imagen.
- OSTERLING, J. & MARTÍNEZ, H., 1983 – Notes for a History of Peruvian Social Anthropology, 1940-1980. *Current Anthropology*, **24** (3): 343-360.
- PINILLA, C. M., 2007 – *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*, 378 pp.; Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- POOLE, D., 1997 – *Vision, race and modernity: a visual economy of the Andean image world*, 263 pp.; Princeton: Princeton University Press.
- PRICE, S., 2001 – *Primitive art in civilized places*, 157 pp.; Chicago: The University of Chicago Press.
- RAZZETO, M., 1982 – *Don Joaquín: testimonio de un artista popular andino*, 170 pp.; Lima: Instituto Andino de Artes Populares.

- RITTER, J., 2003 – Historia de una música testimonial. *Cuestión de Estado*, **32**: 80-82.
- ROEL MENDIZABAL, P., 2000 – De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros. In: *No hay país más diverso* (C. I. Degregori, ed.): 74-122; Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.
- ROMERO, R., 1999 – De-esencializando al mestizo andino. In: *Cultura y globalización* (C. I. Degregori & G. Portocarrero, eds.): 163-182; Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.
- ROWE, W. & SCHELLING, V., 1993 – *Memory and modernity: popular culture in Latin America*, 243 pp.; Londres: Verso.
- SANDERS, K., 1997 – *Nación y tradición: cinco discursos en torno a la nación peruana, 1885-1930*, 446 pp.; Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial de Cultura.
- SERVICIOS EDUCATIVOS RURALES (SER), 2005 – *Rescate por la memoria*, 371 pp.; Ayacucho: Asociación Servicios Educativos Rurales.
- SORDO, E. M., 1990 – Del Cajón San Marcos al Retablo Testimonio. *Cuadernos de Arte y Cultura Popular*, **1**: 9-26; Lima: Taller Galería Retablos Ayacuchanos.
- STASTNY, F., 1981 – *Las artes populares del Perú*, 254 pp.; Madrid: Edubanco.
- STERN, S., 2002 – *Remembering Pinochet's Chile. On the eve of London (1998)*, 247 pp.; Durham: Duke University Press.
- THEIDON, K. & PERALTA, E., 2003 – Uchuraccay: la política de la muerte en el Perú. *Ideele: Revista del Instituto de Defensa Legal*, **269**: 27-31.
- TOCHE, E., 2005 – Presentación. *Perú Hoy: la desigualdad en el Perú: situación y perspectivas*, **8**: 9-14; Lima: DESCO.
- ULFE, M. E., 2005a – *Representations of Memory in Peruvian Retablos*, 373 pp.; Washington DC: Universidad George Washington. Tesis Doctoral en Ciencias Humanas y Antropología.
- ULFE, M. E., 2005b – *Kacharpari, don Florentino Jiménez Toma*. Diario La República, lunes 25 de abril.
- VASQUEZ, C. & VERGARA, A., 1990 – *Ranulfo: El Hombre*, 319 pp.; Ayacucho: Centro de Desarrollo Agropecuario.
- ZEVALLOS DE VASI, 1974 – Alicia Bustamante y el arte popular. *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, **2**; Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.