
EL ARTE DE LOS RETABLOS AYACUCHANOS

Religiosidad, historia y práctica cultural emergente

María Eugenia Ulfe



ESTE ARTÍCULO TRATA de cómo un objeto religioso se volvió popular (en el sentido de “arte popular” o folclor)¹ y de cómo se convirtió en un vehículo de opinión y de una modernidad que es multiforme y por ello diversifica los temas a representar y sus significados. Comienzo narrando un evento que presencié en agosto del 2001.

* El presente artículo es parte de mi investigación doctoral que trata sobre memoria, *performance* y representación del Perú (de nuestra historia reciente y cotidiana) en los retablos ayacuchanos. Realicé el trabajo de campo intercalado entre agosto del 2000 y agosto del 2002. Agradezco el apoyo brindado por la Universidad George Washington a través del Columbia School of Arts and Sciences y la beca Cotlow de apoyo a la investigación antropológica. Este trabajo es posible gracias a la colaboración de don Florentino Jiménez, Nicario Jiménez, Claudio Jiménez, Vicenta Flores, Edilberto Jiménez, Alcides Quispe, Ananilva Chipana y Tiberio Quispe. Los comentarios de Catherine Allen y Juan Carlos Estensoro fueron valiosos aportes para la elaboración final de este texto.

** Publicado en Fernando Armas Asín (Edt.), *Angeli Novi. Prácticas evangelizadoras, representaciones artísticas y construcción del catolicismo en América, Siglos XVII-XX*. Fondo Editorial de la PUCP, Lima, 2004.

¹ Revisar Zoila Mendoza-Walker, “Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento”, en Gisela Cánepa (Edt.), *Identidades representa-*

MARÍA EUGENIA ULFE

Ana, mi comadre, me invitó a conocer las partes altas de Alcamenca. Jerminia, con Brayan en la espalda y su perro Sadam, tomaron la delantera. Teníamos que buscar la vaca y la cría recién nacida que estaban perdidas por varios días. Caminamos desde la mañana hasta entrada la tarde. Preocupadas por la falta de luz en la puna bajamos corriendo al pueblo. Entramos a la casa y nos dirigimos a la cocina. Ahí estaban los cinco hijos mayores de Sixto y Jerminia, y mi ahijado. El televisor estaba encendido en canal 2. Todos vitorearon a la "Roca". Sin conocer mucho los nombres, me interesé por el programa. Eran los gladiadores en combate (Notas de campo. Alcamenca, 5 de agosto del 2001).

La vasta y silenciosa puna sigue careciendo de fluido eléctrico. La electricidad llegó a Alcamenca, en la provincia de Víctor Fajardo (Ayacucho), fruto del afán fujimorista de "desarrollar" las áreas de más violencia senderista y militar para que los emigrantes retornen a sus comunidades de origen. Con la luz llegaron la televisión y el video. La Roca y los demás gladiadores se han convertido en las estrellas que iluminan las noches de fin de semana de Alcamenca.

Este año la Roca estrenó su primera película de Hollywood y fue todo un éxito de taquilla. No la vi, y creo que me perdí de mucho. En octubre del 2001 pasé un fin de semana en casa de Alcides Quispe y Ananilva Chipana, en Campoy (San Juan de Lurigancho) y volví a encontrarme con la Roca. Con el deseo de aprender a hacer las figuras de los retablos, ofrecí mi ayuda en el taller. El intermediario les había solicitado un retablo de gladiadores para introducir en el mercado norteamericano². Alcides buscó las figuritas de

das: Performance, experiencia y memoria en los Andes, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

² El intermediario colocó las muestras de los cajones de cachascanistas rápidamente. Para el siguiente mes, Alcides recibió un segundo pedido, pero esta vez el intermediario le sugirió que 'decorara' los gladiadores con tatuajes, colocara algunos en combate dentro de cajas y otros simplemente se quedaran como figuras ornamentales sueltas.

EL ARTE DE LOS RETABLOS AYACUCHANOS

renombrados luchadores que su hijo Hans Kenny colecciona de paquetes de galletas. Comentamos sobre cómo serían las figuras en pasta y Alcides optó por producir personajes mezcla de la Roca y Perro Aguayo (ver figura 1). En cajas pequeñas y pintadas de rosado decidió colocar a dos gladiadores enfrentándose y un árbitro supervisando la pelea. Los tres personajes aparecen dentro de un coliseo de boxeo que fue hecho con hilo de coser marrón. Como fondo, se leen unos carteles que retan a conocer “quien es el más macho” y “a ver si te atreves”.



Figura 1. Cachascanistas, de Alcides Quispe.
Campoy, San Juan de Lurigancho, octubre del 2001.
Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe.

Pero conforme cambia el público, cambian los temas que se representan... Retablos de cachascanistas se venden, vale la pena añadir ‘por ahora’, en el mercado norteamericano, y son hechos bajo pedido de intermediarios. Sin embargo, hay retablistas que se muestran reacios a hacer sólo estos trabajos comerciales e invierten tiempo y horas de lectura para representar sus opiniones de acontecimientos recientes en la historia del país y del mundo. En este rubro se encuentran aquellas piezas que dan testimonio de la guerra inter-

MARÍA EUGENIA ULFE

na, el retorno a la comunidad, migrantes “conquistadores” en la gran Lima, ideas de verdad y justicia, el problema de la educación en el Perú, el éxito de Toledo... y llegan hasta retratar problemas de inmigrantes en Estados Unidos. Estos retablos reciben varias nominaciones: Retablo como “crónica social” es la metáfora utilizada por Edilberto Jiménez para referirse a aquellos trabajos que realizó durante los 80 y que retratan escenas de la guerra interna; por “retablo social” Claudio Jiménez conoce sus obras que expresan sus opiniones políticas, como, por ejemplo, sus retablos sobre migración del campo a la ciudad; y por retablo testimonial Nicario Jiménez entiende que el artista se convierte en un reportero gráfico de la realidad social. Cada uno de estos artistas maneja un discurso distinto sobre su trabajo, sobre lo que es arte y la realidad social del país, convirtiéndose –y, convirtiendo sus obras– en agentes políticos de opinión y representación. Muchas de estas piezas adornan casas de intelectuales, coleccionistas, turistas peruanos y extranjeros; han sido exhibidas en el extranjero o simplemente “no salieron” y aún permanecen en las colecciones privadas de sus creadores.

Los temas y el mercado donde se compran, solicitan y venden estas obras se han expandido de tal manera que es imposible hablar de autenticidad³, rompen la dicotomía tradición-modernidad y abren nuevos canales de circulación y sentir de imaginarios populares. Este arte emerge así como una práctica *naturalmente* híbrida, impura y subalterna: una práctica cultural emergente desestabilizadora⁴. “Un arte peruano a través del cual se expresan ‘todas las sangres’”, como enfatiza Degregori en la presentación del catálogo de la exposición de retablos que organizó el IEP con motivo del V Centenario⁵.

³ Sobre autenticidad, revisar Gisela Cánepa, “Poéticas y políticas de identidad: El debate por la autenticidad y la creación de diferencias étnicas y locales”, 2002, en *Interculturalidad y política: Desafíos y posibilidades*.

⁴ Al respecto, ver Víctor Vich, *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2001.

⁵ Carlos Iván Degregori en Instituto de Estudios Peruanos, *El retablo ayacuchano*, Lima, 1992, p. 3.

EL ARTE DE LOS RETABLOS AYACUCHANOS

Esta es una etnografía en el presente de las obras de retablistas procedentes de la comunidad campesina de Alcamenca y que hoy residen en sitios tan diversos como Santa Ana y Puka Cruz, en Ayacucho; San Juan de Lurigancho y Barranco, en Lima; y Naples, en Florida. Viendo los trabajos de artistas como los hermanos Nicario, Claudio y Edilberto Jiménez, y los primos Alcides y Tiberio Quispe, me pregunto en qué momento el retablo actual dejó atrás su simbología y función religiosas. ¿Qué cambios sucedieron para que se transforme de esta manera? ¿Qué hace que este objeto sea tan maleable y que permita una total diversificación de temas, formas, colores y estilos?

Si hay algo fascinante en este arte es su radical y constante proceso de transformación, a través del cual es posible entender “lo popular” como esas presencias diversas y múltiples por las cuales se construyen diferentes niveles de diálogo que permiten que los distintos actores de la esfera social renegocien significados y prácticas. La cultura popular en nuestros países permite, a su vez, que los distintos actores de la esfera social conquisten espacios nuevos en la sociedad. De esta manera, se redefinen estructuras de poder y distinciones estéticas.

ARRIEROS E INTERMEDIARIOS

En 1920, Augusto B. Leguía emitió la Ley de Conscripción Vial, que forzaba a ciudadanos peruanos entre 18 y 60 años a trabajar en la construcción de carreteras. Arguedas dice que “cuando se abrió la carretera de Huancayo a Huamanga en 1924, se supuso que la vida de Ayacucho se revitalizaría. Pero, a poco, se construyó la carretera Lima-Nazca-Puquio-Abancay-Cuzco, que volvió a dejar relegada a la ciudad [de Ayacucho]”⁶.

Este sistema de trabajo forzado afectó principalmente a los más pobres, esto es, a los indígenas, trayendo como consecuencia

⁶ José María Arguedas, “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga”, *Revista del Museo Nacional XXVII* (Lima, 1958), p. 149.

MARÍA EUGENIA ULFE

una reorganización social y económica. La costa adquirió una mayor importancia y la ciudad de Lima se consagró como el centro político, económico, cultural y social del país. Ayacucho y otros departamentos del Sur Andino sufrieron devastadoras consecuencias en este proceso de centralización. Se construyó un silencioso sistema de discriminación, en el cual los más marginados del escalafón social pasaron a ser considerados ciudadanos de segundo grado dentro de su propia nación⁷.

Arguedas describe como la construcción de la carretera a Ayacucho trajo como consecuencia la casi desaparición del arrieraje, que era el medio de transporte de los *sanmarcos*, *misas*, *sanlucas*, *santiagos* y *santantonios* (ver figura 2). Durante la Colonia, Ayacucho formaba parte de la ruta de comercio entre los virreinos de Perú y



Figura 2. Sanmarcos propiedad del señor Adolfo Ucharima. Alcamenca, provincia de Víctor Fajardo, departamento de Ayacucho, 12 de febrero del 2002.

Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe.

⁷ Sobre racismo, de-indianización y negociación de identidades en el Perú, revisar Marisol de la Cadena, *Indigenous mestizos: The politics of race and culture in Cuzco, Peru, 1919-1991*, Durham y Londres, Duke University Press, 2000.

EL ARTE DE LOS RETABLOS AYACUCHANOS

La Plata, camino transitado principalmente por arrieros. Con la disminución del arrieraje desde el siglo XIX e inicios del siglo XX, Ayacucho comienza también apartarse más del panorama nacional y su participación en el comercio del país se reduce a la mínima expresión.

Las *misas*, *sanmarcos*, *sanlucas*, *santiagos* y *sanantonios* que transportaban los arrieros se utilizaban en rituales de marcación de ganado en Ayacucho, Andahuaylas, Huancavelica y Puno⁸, en ceremonias de curación, como representaciones del *wamani* y como altares portátiles que trasladaban la 'misa' católica a las comunidades campesinas indígenas. No se sabe cuándo ni cómo los altares portátiles, conocidos como caja o capilla de santero, que trajeron consigo algunos conquistadores españoles para su protección y adoración, se convirtieron en estos objetos rituales. Arguedas y Mendizábal reconocen en esta capilla el antecedente histórico de los *sanmarcos* andinos⁹. Esas cajas de santero eran unos altares portátiles con imágenes de vírgenes y santos venerados en España. De alguna forma, este aspecto fue preservado por los arrieros, quienes siempre llevaban un *sanantonio* para que los cuidara durante el largo viaje, y por aquellas comunidades que llevaban su *taytacha* en el peregrinaje anual hacia el Qoyllur Rit'i¹⁰. Estas capillas de santero ayudaron a los conquistadores en su desventurado proceso de evangelización en las colonias. De esta manera, los nuevos devotos tenían un referente visual para sus ejercicios espirituales.

⁸ Elizabeth Acha, *Aproximación a la cultura andina a través de una manifestación plástica: Sanmarcos y retablos ayacuchanos*, Memoria de bachillerato en Ciencias Sociales con mención en Sociología, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1984.

⁹ Arguedas, *Op. Cit.*, pp. 140-194; Emilio Mendizábal, "Una contribución al arte tradicional peruano", *Folklore Americano* 5 (Lima, 1957), pp. 74-139; "La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas", *Folklore Americano* 11-12 (Lima, 1963-64), pp. 115-333.

¹⁰ Un análisis interesante sobre el peregrinaje al Qoyllur Rit'i y el desfile de *taytachas* se encuentra en Catherine Allen, *The hold life has: Coca and cultural identity in an Andean community*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, segunda edición, 2002 (ver especialmente el capítulo 7) y en Michael Sallnow, *Pilgrims of the Andes: Regional cults in Cuzco*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1987.

MARÍA EUGENIA ULFE

A diferencia de las cajas de santero, los *sanmarcos* son cajones que se dividen en su interior en dos pisos. En el piso superior, ligeramente más grande que el inferior, se colocan las imágenes de los santos patronos de los animales. En el piso inferior se ubican las diferentes escenas que conforman el ritual de la herranza. El artista tiene –y tenía– la libertad de variar la posición de los santos ubicados en el piso superior¹¹. Así el nombre del cajón cambia conforme la figura del santo patrón o virgen a quien esté dedicado. La única excepción es la denominación general de *misa*. En muchas comunidades ayacuchanas, los *sanmarcos* son conocidos como *misas* por las mesas que se colocan en el corral durante la marcación del ganado y porque, como ya mencioné anteriormente, los cajones pueden *traer* los servicios dominicales católicos a las comunidades.

Estos cajones cumplían así funciones religiosas importantes en comunidades ganaderas y agrícolas. Hasta el momento, todavía hay personas que visitan talleres de retablistas para solicitarles *sanmarcos* para sus rituales de herranza. Los clientes de Joaquín López Antay, antes de la llegada de la señora Bustamante, eran mayormente campesinos indígenas.

“Sanmarcos no compraban en Huamanga –arrieros llevaban, a Parinacochas y Coracora. Sólo había una frutera, Rafaela, que compraba sanmarcos chiquitos. Ella los vendía a campesinos... o sea, que el comprador era mayormente gente campesina... Eso ha sido en los años veinte, treinta, cuarenta” (Ignacio López)¹².

Pero son los artistas quienes no están interesados en aceptar el pedido, ya que la clientela campesina es itinerante y escasa, y generalmente no les pagan lo suficiente.

¹¹ Los clientes campesinos tienen la libertad de sugerir al artista qué santos deben ir en el piso superior. Esto guarda una estrecha relación con el tipo de ganado que posean y necesiten marcar durante la herranza. Esto muestra que los artistas respondían positivamente a los intereses del mercado.

¹² Sabogal, *Op. Cit.*, p. 40.

EL ARTE DE LOS RETABLOS AYACUCHANOS

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

Aún hoy un *sanmarcos* equivale al precio de una oveja, o como máximo a dos. Los compradores prefieren pagar entregando el animal, pero los artistas no aceptan, prefieren recibir el dinero en efectivo. Tiberio Quispe, primer ayudante del taller de Florentino Jiménez y aún residente en Ayacucho, no está interesado en tener ese tipo de clientela. De otro lado, conforme los artistas han emigrado de sus pueblos natales, han dejado de participar en estos rituales del hogar. Tiberio, por ejemplo, ha hecho *sanmarcos* para que sus padres utilicen en su herranza, pero él hace años que no participa en esta ceremonia.

Los arrieros comercializaban los *sanmarcos*. Los llevaban en sus mulas y auquénidos a las ferias y a las comunidades. Ellos fueron los primeros intermediarios de estos objetos. Con la casi desaparición del arrieraje en los años treinta e inicios de los cuarenta, artistas como Joaquín López Antay se fueron quedando sin compradores. Sus cajones se fueron quedando vacíos de temas, de clientela. Desde este punto de vista, como veremos a continuación, la visita de Alicia Bustamante a Ayacucho fue providencial, porque contribuyó a que este arte encuentre un nuevo público.

RETABLOS E IMAGINEROS: REVALORACIÓN INDIGENISTA

“Ahí en Cuenca nos decían *retablos* (en junio de 1977, Ecuador). En Ayacucho se dice todavía *escultores*. Después llaman *retablistas*, en términos modernos. Cuando el grupo indigenista apareció en esos años nos llamaron *imagneros*” (Ignacio López; las itálicas son mías)¹³.

¹³ José Sabogal, “Arte vernáculo en Huamanga. Testimonio de tres artesanos”, *Estudios e Investigación* 16 (Lima, 1979), p. 39.

MARÍA EUGENIA ULFE

En 1937 Alicia Bustamante, una joven pintora afiliada al movimiento indigenista, viajó a Ayacucho en misión oficial para adquirir muestras de arte popular tradicional¹⁴ para una exposición internacional¹⁵. En ese viaje *no vio ningún sanmarcos*, “*ni tuvo noticias de la existencia de estos objetos*” (Arguedas; las itálicas son mías¹⁶). La mirada de la coleccionista es importante para estudiar el proceso de folclorización de ciertos objetos que luego pasarán a formar parte del repertorio conocido como ‘arte popular tradicional’¹⁷. ¿Si ella no hubiera visto *sanmarcos* en ninguno de sus dos viajes serían los retablos tan populares y comerciales como ahora? ¿Cuál sería el destino de este arte?¹⁸

El proceso de conversión de los *sanmarcos* en arte popular se inició en el segundo viaje de Alicia Bustamante a Ayacucho, en 1941¹⁹. En esa fecha recogió información sobre Joaquín López Antay, quien era un *escultor* huamanguino que hacía *sanmarcos*. La seño-

¹⁴ La calificación de estos objetos como “arte popular tradicional” se extiende en el Perú a partir de 1945 (Sabogal *Op. Cit.*, p. 42). Opino como Degregori (en Chalena Vásquez y Abilio Vergara, *Ranulfo: El hombre, Ayacucho*, Centro de Desarrollo Agropecuario, 1990, p. 9) que esta categorización convierte este arte en hermano menor del arte culto o erudito.

¹⁵ En 1931 Luis Valcárcel, entonces director del Museo Nacional, fundó el Instituto de Arte Peruano (IAP). El IAP fue dirigido por José Sabogal. Alicia Bustamante trabajó incansablemente viajando por el territorio nacional para recolectar y preservar piezas de arte popular para el IAP y para su colección personal. Al respecto ver, Rosa Cevallos de Vasi, “Alicia Bustamante y el arte popular”, en *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, No. 2, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima; Francisco Stastny, “Alicia Bustamante”, en *Cuadernos del Museo de Arte y de Historia*, No. 2, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

¹⁶ José María Arguedas, *Ibidem*, p. 49.

¹⁷ Sobre este punto sería interesante realizar un estudio sobre por qué algunas piezas pasan a considerarse ‘arte popular’ mientras que otras permanecen en el anonimato.

¹⁸ Esta es una pregunta que también se realiza Pablo Macera para describir el encuentro entre Joaquín López Antay y Alicia Bustamante, reunión que caracteriza de “mutuo descubrimiento” (Pablo Macera, “Retablos andinos”, *Historia Andina* 4 (Lima, enero de 1981), p. 23. Esta cita aparece también en Pablo Macera, “Los retablos andinos y don Joaquín López Antay”, *Boletín de Lima* 19 (Lima, 1982), p. 20.

¹⁹ Arguedas (*Ibidem*, p. 149) presenta el año 1943 como fecha del segundo viaje de Alicia Bustamante a Ayacucho. Mendizábal (*Op. Cit.*, p. 117) afirma que el viaje se realizó en 1941 y señala que hubo un error de imprenta en el artículo de Arguedas.

EL ARTE DE LOS RETABLOS AYACUCHANOS

ra Bustamante y su grupo de amigos del movimiento indigenista le cambiaron el nombre de escultor a Joaquín López Antay por imaginero, ya que este artista era un 'hacedor o escultor de imágenes'. Mendizábal (1963-64), quien realizó una de las primeras investigaciones sobre retablos, utiliza estos términos para referirse a estos artistas. Después de la visita de Alicia Bustamante a Ayacucho, paulatinamente estos mismos artistas pasaron a llamarse retablistas y sus obras retablos. Ella le cambia de nombre a estas piezas por 'retablos' porque le recordaban los altares de las iglesias. López Antay cuenta de una forma muy personal como a la *señorita* Alicia no le gustaban sus *sanmarcos*²⁰.

“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 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”²¹.

Alicia Bustamante se interesó por este arte, se convirtió en su 'descubridora' para el mercado nacional y extranjero, y en su primera coleccionista. La autoridad de la coleccionista queda reforzada cuando otorga al objeto de una nueva temporalidad, espacio e

²⁰ Una hipótesis que desarrollo en mi tesis doctoral es que para el momento que Alicia Bustamante llegó a Ayacucho, la caja de *sanmarcos* estaba perdiendo su contenido ritual y religioso. Por lo tanto, Alicia Bustamante no vio o no se dio cuenta de las funciones religiosas del *sanmarcos* y su relación con la vitalidad de los animales, sus santos patronos, el *wamani* y el contexto ritual dentro del cual brillaba el cajón.

²¹ Citado en Mario Razzeto, *Don Joaquín: Testimonio de un artista popular andino*, Lima, Instituto Andino de Artes Populares, 1982, p. 147.

MARÍA EUGENIA ULFE

historia. De otro lado, la relación que estableció con Joaquín López Antay no fue del todo horizontal.

El proceso de folclorización de estas piezas y de sus hacedores ya se había iniciado. En su afán de *preservar* (y acumular) estas piezas de arte popular, Bustamante le *solicita* a López Antay los primeros retablos de su colección, sugiriéndole temas nuevos de costumbres y talleres. Ella introduce estas nuevas obras a sus amigos del movimiento indigenista, quienes los reciben con buen agrado.

En su libro *Culturas híbridas*, García Canclini muestra como el trabajo del artista queda redefinido por la lógica del mercado²². Los temas que se representan en los retablos actuales parten de lo que “más se vende” y de las sugerencias de los compradores. Así es como aquellos trabajos de jaranas, de talleres de sombreros blancos y cosechas de tunas, que volvieron conocido a Joaquín López Antay y a los retablos en general, hoy ya han saturado el mercado. “Ya no venden”, como repite constantemente Alcides.

La clientela campesina fue quedando relegada. Los retablos nacen y se popularizan en un nuevo mercado. Alicia Bustamante trae nuevos clientes a Joaquín López Antay y a los artistas que vinieron después de él. El grupo de amigos del movimiento indigenista, intelectuales y turistas comenzaron a interesarse en este arte vivencial. Hoy en día, varios intelectuales se muestran como orgullosos compadres de estos artistas. A través de su red extendida de parientes afines, por ejemplo, la familia Jiménez ha logrado asentarse en el mercado peruano e incursionar en el internacional.

Cabe la pena resaltar que los ‘objetos tradicionales’ que Alicia Bustamante *recogió* para la muestra internacional dejaron de llevar ese calificativo. Indigenistas como ella no sólo ayudaron a ‘reinvindicar’ el indígena a través de su arte, sino que también contribuyeron en los procesos de hibridización y folclorización de sus productos. En el caso de los retablos, ayudaron a introducir temas que no formaban parte del repertorio conocido, clientela que no era la acostumbrada y precios a sus trabajos. Otro cambio importante que

²² Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Editorial Grijalbo, 1990.

EL ARTE DE LÓS RETABLOS AYACUCHANOS

introduce Joaquín López Antay después de conocer a Alicia Bustamante es firmar sus obras, es decir, *fixar* su autoría intelectual y artística para competir en el mercado. A pesar de que un campesino indígena podía ‘encargar’ un *sanmarcos* a un determinado artista, éste no firmaba sus obras. En cambio, ahora es importante señalar el taller de procedencia, la familia del artista y el lugar donde se ha realizado la obra. La obra y el artista establecen una relación muy estrecha, ya que su prestigio personal repercutirá en el precio de su trabajo. Este hecho está asociado también con la habilidad manual del retablista. Las figuras de los retablos son hechas a mano –a diferencia de los *sanmarcos*, que se hacían (y hacen) con moldes. De ahora en adelante, el artista puede imprimir su sello personal en sus obras. El sombreado de las figuras, que es 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. Los santos dejaron de ser actores, de formar parte de un contexto ritual. Una vez que sucede este quiebre, el retablista necesita dotar al objeto de una narrativa personal, la cual guiará el tema y le dará un nuevo significado a la obra. En este momento el retablo emerge como vehículo de expresión artística.

El proceso de transformación de este arte ya estaba en marcha cuando Alicia Bustamante llegó a Huamanga, porque las condiciones socioeconómicas para el cambio ya estaban sentadas. Ella y su grupo del movimiento indigenista colaboraron en la transformación de un objeto ritual en algo decorativo; terminaron de abrir la puerta para que estos artistas dieran rienda suelta a su creatividad.

PREMIO NACIONAL DE ARTE, 1976

“Ser auténticamente libre implica, en una dimensión fundamental, poseer una identificable y propia personalidad cultural. Y esto no se logra sin autenticidad, sin hundir las raíces en nuestra propia realidad, en nuestra propia historia, en nuestra propia vida, para de ellas forjar una manera de ser

MARÍA EUGENIA ULFE

fidedignamente latinoamericana, es decir, una cultura que la sintamos nuestra, ni superior ni inferior, sino diferente a la de otros pueblos, que sólo cuando la hayamos conquistado sabrán respetarnos plenamente” (discurso de Juan Velasco Alvarado pronunciado el 8 de febrero de 1971 durante la inauguración de la Segunda Reunión de la Comisión Ejecutiva Permanente para la Educación, la Ciencia y la Cultura)²³.

El populismo izquierdista del Gobierno revolucionario de las Fuerzas Armadas, dirigido por Juan Velasco Alvarado, lo llevó a utilizar la ideología del indigenismo y dedicarse a buscar una *auténtica* forma de ser peruana en el pasado glorioso de los incas y otros grupos étnicos prehispánicos. El pasado le otorga un sustento histórico a su idea de nación y una base estética (e ideológica) para definir lo que es arte, particularmente lo que es arte popular. Sin embargo, esto lleva al Gobierno a negar temporalidad y heterogeneidad a la población indígena peruana, que pasó a ser considerada como una masa homogénea de campesinos.

En diciembre de 1975, un jurado convocado por el Instituto Nacional de Cultura (INC), dirigido entonces por Martha Hildebrandt, decidió nombrar como ganador del Premio Nacional de Arte a don Joaquín López Antay –el retablista que conoció Alicia Bustamante en Ayacucho–. En realidad, don Joaquín recibió el premio en 1976, en medio de un fuerte debate sobre arte culto y artesanía (o, lo que es lo mismo, arte popular). La Asociación Profesional de Artistas Plásticos (ASPAP) intentó revocar el fallo del INC a través de una serie de comunicados publicados en diarios locales.

“No puede justificarse semejante fallo en la pretensión de oponer un arte popular y auténticamente peruano a un arte llamado ‘culto’ y arteramente motejado de ‘dependiente’. Pues, en efecto, no se podría haber escogido para tal propósito ningún ejemplo más torpemente desafortunado que el

²³ Citado en Juan Ansion, *Anhelos y Sinsabores: Dos décadas de políticas culturales del estado peruano*, Lima, GREDES, 1986, p. 44.

EL ARTE DE LOS RETABLOS AYACUCHANOS

de los 'retablos', cuyo indiscutible encanto no les quita el carácter de una expresión artesanal que no logra superar su primigenia inspiración colonial. Es por eso que *los pintorescos retablos ayacuchanos se han convertido en este último siglo en objetos de consumo que satisfacen a la vez las necesidades de exotismo del turismo extranjero y, en el caso de nuestro turismo interno, las ansias mezcladas de populismo y pasatismo que caracterizan la mentalidad de ciertas capas, por lo visto siempre dominantes, de nuestra burguesía teñida de progresismo intelectual e inmersa en irremediables complejos de culpa*"²⁴.

La protesta de los artistas suscritos a la ASPAP puso en evidencia nuestra fragmentada realidad social. Los artistas, descendientes de un arte occidental y culto, hicieron gala de sus técnicas y conocimientos para menospreciar a aquellos artistas que nacieron en los Andes. El debate arte culto-arte popular debe ser entendido como parte de un discurso ideológico que trata de discriminar socialmente a los más marginados. El premio otorgado a López Antay tuvo fines políticos explícitos. El Gobierno revolucionario de las Fuerzas Armadas de Velasco Alvarado intentó recuperar (o, quizás, "manipular") este arte andino. Si bien el premio da a conocer el arte de los retablos en todo el país²⁵, su fama quedó circunscrita a un reducido círculo intelectual y turístico. El arte de los retablos nació ligado a su oposición con el arte culto, a una ideología que trató de reivindicar al indígena, asociado a un contexto geográfico, esto es, los Andes, y fue transformado en representante del arte nacional después del premio otorgado a Joaquín López Antay. Aunque aquellas piezas que representan temas sociales y políticos no forman parte

²⁴ Citado en Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía. plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, Lima, 1982, p. 136-137; las itálicas son mías.

²⁵ Prueba de ello son las tres biografías publicadas sobre renombrados retablistas: Edilberto Huertas, *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma*, Ayacucho, CEDAP, 1987; Pablo Macera y Jesús Urbano, *Santero y caminante*, Lima, Editorial Apoyo, 1992; Mario Razzeto, *Op. Cit.*

MARÍA EUGENIA ULFE

de este repertorio considerado arte nacional, sin embargo, este mismo arte fue capaz de de-centrar estas dicotomías popular-culto y transformarse en vehículo de opinión, de experiencias, de memorias y esperanzas. Es un arte que penetra todos los aspectos de nuestra sociedad, ya que habla, se manifiesta, se representa en las muchas fiestas, peregrinajes, canciones, tradiciones orales, dramas populares y en las muchas piezas nuevas de arte que se venden, solicitan y exponen. Las migraciones que se suceden desde la década de los cuarenta han traído estas representaciones a las ciudades; sus artistas han ganado fama nacional e internacional. Hoy en día, más retablistas viven en Lima que en Ayacucho, e incluso algunos –como Nicario Jiménez y Odón Jiménez– han emigrado a Estados Unidos y a Europa.

VÍA CRUCIS Y CRISTOS DESCARNADOS

En 1969 Florentino Jiménez decide abandonar su pueblo natal de Alcamenca y emigrar a Huamanga. Para ello decidió viajar junto con su segundo hijo, Claudio, que estaba en edad de ingresar a la escuela primaria. Uno a uno fueron llegando sus otros hijos hasta que, a inicios de 1970, terminó de emigrar la familia entera. La razón principal para tan drástico cambio fue educar a sus pequeños hijos²⁶. En Huamanga, su hijo mayor, Nicario, terminó su educación secundaria y los demás hijos completaron los once años de educación escolar. Por su parte, don Florentino se matriculó en la escuela nocturna para culminar sus estudios escolares y poder acceder a un puesto de trabajo en el Centro de Educación Ocupacional, que dirigía Mardonio López (hijo de Joaquín López Antay y para quien comienza a vender retablos).

²⁶ Entre las décadas de 1920 y 1960 la educación se había convertido en el nuevo mito del tan deseado progreso (Degregori, *Op. Cit.*, 1986). Como consecuencia de este giro, se suceden grandes movilizaciones campesinas y migraciones masivas que transformaron las ciudades. En Alcamenca, en 1969 solamente habían emigrado dos familias (parientes de los Jiménez), el tío Casimiro (hermano de Amalia Quispe, esposa de Florentino Jiménez) y el hermano de Florentino, Félix Jiménez, quien era maestro de escuela primaria y fue desaparecido a inicios de los 90 acusado de pertenecer a Sendero Luminoso.

EL ARTE DE LÓS RETABLOS AYACUCHANOS

Los jóvenes Jiménez asistían a la escuela por la mañana y por la tarde tenían la obligación de trabajar en el taller del padre hasta el anochecer. La disciplina en casa siempre fue estricta, y el trabajo y el estudio siempre fueron incentivados. La casa de los Jiménez, cerca del puente Unión, se convirtió en taller, dormitorio y tienda de artesanías.

Hasta antes del viaje, Florentino era el ecónomo de la iglesia de Alcamenca y el 'escultor' de *sanmarcos* y cruces. Un hombre piadoso que había viajado a comunidades aledañas para restaurar imágenes de santos en iglesias o entregar pedidos de *sanmarcos*. Pero su estilo necesitó del consejo de Mardonio López, hijo de Joaquín López Antay. En Huamanga su estilo "rural" o rústico cambió y dejó de hacer *sanmarcos*. Aprendió que sus *sanmarcos* eran conocidos como retablos, que podía vender por dinero, firmar con su nombre y cambiar la temática. Sus viajes de regreso al pueblo fueron cada vez más escasos. El y sus hijos aprendieron a hacer retablos con temas de costumbres, que eran los que más se vendían en esos años. Y, comenzaron a recibir pedidos de Huamanqaga, que entonces era la única tienda-intermediarios que vendían obras de arte popular en Lima. Nicario recuerda con cierta nostalgia los primeros años que vendieron sus trabajos en Huamanqaga y como a su taller llegaron coleccionistas como Gertrude Solari, quien luego también los ayudaría a comercializar sus obras en Lima.

Desde esos trabajos de costumbres han pasado muchos años en los cuales Florentino y casi todos sus hijos²⁷ han tenido que volver a emigrar y crecer como artistas. Los temas de costumbres poco a poco fueron innovándose. Dejaron de venderse y los artistas necesitaron renovar su repertorio de temas. Además, la vida en Ayacucho se volvía cada vez más difícil... Atrás quedaron los santos de los *sanmarcos*. La caja se transformó en un medio de comunicación de opiniones, experiencias y sentimientos, sin dejar atrás su aspecto comercial.

²⁷ La única excepción es Edilberto Jiménez, antropólogo de profesión, quien prefirió quedarse en Ayacucho. Este hecho le ha conferido cierta autoridad con respecto a sus hermanos para realizar retablos sobre el período de violencia.

MARÍA EUGENIA ULFE

A inicios de los setenta, los jóvenes Jiménez pasaron de una narrativa costumbrista a una narrativa histórica en sus retablos. Como el sesquicentenario de la batalla de Ayacucho estaba cerca, los Jiménez aprovecharon la ocasión para hacer un retablo de gran tamaño titulado *Batalla de Ayacucho*. A éste le siguieron otros sobre *Basilio Auqui*, *María Parado de Bellido* y *La cola de kerosene*. *La cola de kerosene* es quizás el primer retablo que narra un tema social. La dictadura del general Velasco (1968-1975) había subido el precio del combustible y las mujeres tenían que hacer largas colas para conseguirlo y poder cocinar en sus casas. Este retablo recrea la imagen de un camión vendiendo kerosene; detrás, un grupo de mujeres formando cola discute –desde sus lugares– el precio del combustible con el vendedor, que parece no saber que hacer. Esta es la primera de una serie de obras que comienzan a hacer estos jóvenes retablistas cuestionando una realidad de abusos y violencia que se volvía cotidiana. Estas imágenes de temas sociales se convierten en medios para articular sus propias identidades, ya que los artistas y sus obras se forman conscientes de los cambios que se avecinaban, de lo que les sucede e influye en ellos y en los que están a su alrededor.

Nicario Jiménez ingresó a la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (UNSCH) a mediados de 1970.

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

EL ARTE DE LÓS RETABLOS AYACUCHANOS

En la universidad aprendieron materialismo dialéctico en la lectura de manuales simplificados y no de ensayos académicos. Sin embargo, estos manuales no sólo eran distribuidos en las aulas de la universidad. Como líder de su barrio de Santa Ana, Nicario se encargaba de organizar los campeonatos deportivos a los que acudían ciertos estudiantes de la UNSCH para dar 'charlas'. Lo que sucedía es que "venían los camaradas a dar charlas, a pasar materiales de lectura y compartir sobre la lucha armada que estaba pronta para iniciarse. Era un secreto a voces, todos sabíamos que la lucha armada comenzaba pronto" (Nicario Jiménez. Naples, 6 de febrero del 2003).

No solo el contenido de estos manuales era autoritario, sino también la forma como lo transmitían. Aprovecharon cualquier tipo de reunión social para hablar sobre lucha armada, pobreza y marginación entre jóvenes que se sentían despreciados por su procedencia y color de piel. Para Degregori, "los manuales tienen éxito entre una juventud tensada por contradicciones no sólo a nivel cultural, sino también social: entre sus anhelos por transformar radicalmente una realidad cuya injusticia los golpea directamente y la búsqueda de ascenso social a través de la educación, en condiciones culturales y étnicas sumamente desventajosas y difíciles"²⁸.

El hecho de que estos jóvenes tuvieran acceso a un "marxismo de manual" constituye, además, "una combinación ganadora, pues ofrece todas las explicaciones y todas las seguridades a una juventud que necesita de ambas. Es un sistema de 'verdades universales', expuesto didácticamente e inscrito en la tradición autoritaria en la cual esa juventud²⁹ ha sido formada; se encuentra validado por modelos sociales realmente existentes y asegura una victoria ineluctable"³⁰.

Como bien señala Montoya, la escritura es una herramienta que desde la llegada de los españoles sirvió para oprimir y separar

²⁸ Degregori, *Op. Cit.*, p. 116.

²⁹ Esta juventud nació y creció con un sistema dictatorial y experimentó una de las más radicales reformas agrarias aplicadas en América Latina.

³⁰ Carlos Iván Degregori, "La revolución de los manuales. La expansión del marxismo-leninismo en las ciencias sociales", *Revista Peruana de Ciencias Sociales* 2 (3), (Lima, 1990), p. 113.

MARÍA EUGENIA ULFE

a las personas³¹. Para muchos pueblos, la memoria oral siguió siendo el único medio para guardar por lo menos parte de su historia³². Para los Jiménez, sin embargo, la escritura los ayuda a transformar sus cajas de fiestas costumbristas por otras que expresan sus opiniones, sentimientos, angustias y esperanzas. Aunque no todos los retablos evocan temas sociales, ya que en sus talleres continúan trabajando temas comerciales, siguen haciéndolos para canalizar frustraciones y expresar sus ideas³³. Para ellos, tener libertad de expresión y utilizar su creatividad para hacerlo fue la mayor enseñanza que les dejó vivir en Ayacucho durante esos años.

Conforme los jóvenes Jiménez estudiaban y trabajaban en Ayacucho, sus viajes de regreso a Alcamenca fueron más escasos. Atrás había quedado la vida del campo, las fiestas, la religión se había convertido en “el opio del pueblo” (Claudio Jiménez, 2 de abril del 2002). El recurso de la historia y la escritura como herramienta los ayuda para buscar temas nuevos en una realidad que los abrumaba. La violencia masiva que inundaba la ciudad de Ayacucho los lleva a emprender nuevos viajes a la capital y de ahí a otras ciudades del mundo.

El 26 de enero de 1983 un grupo de periodistas fue brutalmente masacrado cerca de la comunidad iquichana de Uchuraccay. El suceso impactó tremendamente en los Jiménez. Don Florentino coleccionó noticias de periódicos, fotografías y propuso realizar un retablo sobre los hechos. Realizaron un retablo de tres pisos titulado *Uchuraccay*. El vía crucis de Jesús rumbo al Calvario le sirvió a Florentino y a sus hijos para retratar el camino de los periodistas hacia la muerte. Este retablo nunca fue vendido, hoy se encuentra en el Museo de la Cultura Peruana. Les sirvió a los artistas para cicatrizar heridas personales. Estos retablos pasaron también a conocerse como “de arte”, ya que, como dice Claudio Jiménez, para hacerlos necesitan una mayor inversión de tiempo y mucha investi-

³¹ Rodrigo Montoya, “Historia, memoria y olvido en los Andes quechuas”, *Ciberayllu* (www.ciberayllu.org), 1998.

³² Montoya, *Op. Cit.*

³³ El mercado funciona como una moneda con dos caras, ya que constriñe la creatividad del artista, y al mismo tiempo le permite expresarse libremente.

EL ARTE DE LOS RETABLOS AYACUCHANOS

gación. Los recursos para hacer la investigación de un tema son muchos. La fuente principal de inspiración es la experiencia de lo vivido –interiorizada y padecida³⁴. Otro punto importante es la lectura de ensayos académicos, noticias de periódicos, visitas al lugar y relatos orales.

Quizás lo único de religioso que mantienen estos retablos de arte, de crónica social, sociales o testimoniales sea el uso de simbología cristiana. El fenómeno del Niño aparece en la parte inferior de una cruz de Claudio Jiménez arrasando todo lo que encuentra en su camino. Al centro, el cuerpo inerte de Cristo es devorado por el mal tiempo y el fuego cruzado de los militares y de Sendero (ver figura 3). El sufrimiento de Cristo clavado en la cruz es utilizado para expresar el dolor y la devastación que ocurren después del Niño. ¿Hasta qué punto la simbología religiosa cristiana se presta para fines comerciales? ¿Qué hay de común entre la Roca y Cristo crucificado?

Los retablos de la Roca de Alcides Quispe responden a los gustos de una audiencia que disfruta de las demostraciones de fuerza y virilidad³⁵. Estos cachascanistas muestran un mundo donde el machismo continúa vigente. Las cruces de Claudio, así como el trabajo en conjunto de don Florentino e hijos sobre el caso Uchuraccay, continúan operando dentro del idioma del catolicismo, pero muestran desgarradoras escenas de nuestra historia reciente. El mercado constriñe la libertad creativa de Alcides. Le *sugiere* temas que él acepta y plasma en sus retablos. Claudio distingue claramente entre los retablos comerciales y aquéllos en los que busca expresar su opinión. En este sentido, sus obras se levantan como entidades sub-

³⁴ Este tipo de experiencia puede entenderse como la experiencia de lo vivido, interiorizado y aprehendido (William Dilthey, *Introduction to the Human Sciences. An attempt to lay a foundation for the study of society and history*, Detroit, Wayne State University Press, 1988[1923] y Victor Turner, *The Anthropology of experience*, Urbana, University of Illinois Press, 1986).

³⁵ En un interesante estudio publicado por primera vez en Francia en 1957, Roland Barthes analiza el cachascán como un espectáculo del exceso de significados que pone de manifiesto exageradamente ciertas pasiones y virtudes humanas –como el sufrimiento, la humillación y la justicia. Ver Roland Barthes, “The world of wrestling” en *Mythologies*, Nueva York, Hill and Wang, 1998 (33a edición), p.15-25.

MARÍA EUGENIA ULFE



Figura 3. "La crisis", cruz de Claudio Jiménez.
Zárate, San Juan de Lurigancho, 23 de julio del 2001.
Fotografía tomada por María Eugenia Ulfe.

EL ARTE DE LOS RETABLOS AYACUCHANOS

alternas con capacidad de manifestarse, de *hablar*, de actuar³⁶. ¿Qué tipo de discurso subalterno se manifiesta en las representaciones de Claudio? Los retablos y las cruces de Claudio muestran un universo de desigualdades sociales y la lucha cotidiana por sobrevivir. Son objetos que emergen como agentes políticos que trascienden la capacidad creativa de sus hacedores –creatividad que trasciende los límites de la vida misma. Estos retablos tienen vida propia, ya que se muestran como discursos sobre lo que sucede, lo que sienten y viven sus creadores, constituyéndose en agentes de libertad política y de creación estética. De esta forma, es posible observar como un mismo objeto de arte –el retablo– evoca discursos diferentes, mostrando un proceso de ruptura, aparentemente disfuncional, en el cual espacios y jerarquías sociales quedan redefinidos y relaciones de poder reconfiguradas y negociadas.

PALABRAS FINALES

El arte de los retablos se nutre de los acontecimientos diarios, de los cambios económicos y de su público, los compradores y expositores. En su afán por salir adelante, estos artistas han incursionado en mercados extranjeros. Los intermediarios y compradores les exigen temas nuevos y los retablistas los encuentran en lo que sucede y en lo que se vende, en el Perú y en el mundo.

Los retablos contemporáneos dejaron su función religiosa y ritual una vez que sus artistas comenzaron a realizar temas nuevos por sugerencias de compradores, coleccionistas y turistas. La religiosidad de estos objetos se mantiene donde todavía se realizan rituales de marcación de ganado, pero éstos son cada vez más escasos. Claudio continúa “jugando” con el idioma del catolicismo, pero sus cruces y retablos sirven para expresar su protesta personal sobre

³⁶ Aunque a diferencia del estudio desarrollado por Gayatri Spivak, donde el subalterno no tiene voz, pero actúa, en el caso de los retablos, tanto artistas como obras, ‘hablan’, es decir, se expresan en sus representaciones de la realidad, de sus experiencias y de sus olvidos. Ver: Gayatri Spivak, “Can the subaltern speak?” en Patrick Williams y Laura Chrisman (editores), *Colonial discourse and postcolonial theory: A reader*, Nueva York, Columbia University Press, 1994, pp. 66-111.

MARÍA EUGENIA ULFE

lo que ocurre y le rodea. La violencia demencial de Sendero Luminoso no hizo sino acelerar los procesos de transformación que ya estaban en marcha y que en muchos casos, como en educación, eran fruto de exigencias populares.

La materialidad de los retablos no solo emerge de una sensibilidad simbólica capaz de expresar una fe religiosa sino, sobre todo, de un momento histórico y un contexto social que los nutre día a día. De esta forma, estos artistas son capaces de expresar una creatividad particular, en la cual los significados y símbolos culturales no tienen sentidos fijos o estables. Van avanzando de acuerdo a lo “que sucede” y a lo que “se vende”.

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, Elisabeth

1984 *Aproximación a la cultura andina a través de una manifestación plástica: sanmarcos y retablos ayacuchanos* (memoria de bachillerato en ciencias sociales con mención en sociología), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

ALLEN, Catherine

1988 *The hold life has. Coca and cultural identity in an Andean community*, Washington, Smithsonian Institution Press.

ARGUEDAS, José María

1958 "Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga", en *Revista del Museo Nacional* XXVII. pp. 140-194.

CÁNEPA, Gisela

2001 "Poéticas y políticas de identidad: el debate por la *autenticidad* y la creación de *diferencias étnicas y locales*" (en prensa).

MARÍA EUGENIA ULFE

DILTHEY, William

- 1988 (1923) *Introduction to the Human Sciences. An attempt to lay a foundation for the study of society and history*, Detroit, Wayne State University Press.

HUERTAS, Edilberto

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

DEGREGORI, Carlos Iván

- 1986 "Del mito de Inkarrí al mito del progreso: poblaciones andinas, cultura e identidad nacional", en *Socialismo y Participación* 36. pp. 49-56.
- 1990 "La revolución de los manuales. La expansión del marxismo-leninismo en las ciencias sociales y la génesis de Sendero Luminoso", en *Revista Peruana de Ciencias Sociales* 2(3). pp. 103-126.
- 1995 "El estudio del otro: cambios en los análisis sobre etnicidad en el Perú", en Julio Cotler (Edt.), *Perú 1964-1994*, Lima, IEP. pp. 303-332.

GRANADOS, Manuel

- 1999 *El PCP Sendero Luminoso y su ideología*, Lima, El Huerto de Gethsemanhi.

(IEP) Instituto de Estudios Peruano

- 1992 *El retablo ayacuchano. Un arte de los Andes*, Exposición, Lima, IEP.

KRISTEVA, Julia.

- 1982 *Powers of horror. An essay on abjection*, Nueva York, Columbia University Press.

MENDIZÁBAL, Emilio

- 1957 "Una contribución al arte tradicional peruano", en *Folklore Americano* 5, pp. 74-139.

EL ARTE DE LOS RETABLOS AYACUCHANOS

1963 “La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchanas”, en *Folklore Americano* 11-12. pp. 115-333.

MENDOZA-Walker, Zoila

2002 “Definiendo el folclor. Identidades mestizas e indígenas en movimiento”, en Gisela Cánepa-Koch (Edt.), *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

SABOGAL, José

1979 “Arte vernáculo en Huamanga. Testimonio de tres artesanos”, en *Estudios e Investigación* 16, Lima, Universidad Nacional Agraria.

TURNER, Victor

1986 *The Anthropology of experience*, Urbana, University of Illinois Press.

VÁSQUEZ, Chalena y Abilio Vergara

1990 *Ranulfo: el hombre, Ayacucho*, Centro de Desarrollo Agropecuario.

VICH, Víctor

2001 *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.