
VIOLENCIA Y ARTESANIA EN EL PERU ANDINO. EN TORNO A UN RETABLO AYACUCHANO

JORGE GASCON GUTIERREZ*

La cultura es dinámica y la artesanía, una de sus expresiones, también. Aún cuando una cierta tendencia idealista quiere ver en la artesanía una supervivencia de expresiones pretéritas, lo cierto es que sus técnicas, estilos y motivos cambian a la par que lo hace el contexto socio-histórico en el que se circunscriben sus productores. Artesanías y artesanos son hijos de su tiempo¹.

Siendo así, habría sido extraño que la artesanía peruana no hubiese reflejado el estado de violencia que durante la década de 1980 y casi la primera mitad de la siguiente vivió el país, protagonizado por la guerrilla de Sendero Luminoso² y, con menor fuerza, el MRTA³, de un lado y por las fuerzas

* Grupo de Investigaciones Andinas. Universidad de Barcelona

¹. Sobre el cambio tecnológico en la producción artesanal, véase Claudio MALO GONZALEZ “Tecnología y artesanías: revitalización de las tecnologías del pasado e incorporación de tecnologías del presente en las artesanías”, *Artesanías de América*, 30: 5-18. 1989. Para el autor, la introducción de técnicas modernas en la producción artesanal es el resultado lógico de la adaptación del artesano a su mundo, y ello no tiene que suponer una pérdida de “autenticidad”. En otros trabajos (“Artesanías, cultura popular y diseños”, *Artesanías de América*, 33: 39-54. 1990; “Artesanías, diseño, calidad y mercado”, *Artesanías de América*, 49: 5-22. 1996) el mismo autor señala como la artesanía es una expresión en movimiento, que se adecúa a los cambios sociales y culturales del productor, así como a la demanda del mercado.

armadas y policiales gubernamentales, de otro. Fueron casi quince años de guerra cuya principal víctima fue la población rural de la sierra andina. A finales de la década de 1990 esta lucha aún continúa, si bien circunscrita a espacios concretos de la selva amazónica.

El presente artículo gira alrededor de un retablo ayacuchano de autor anónimo que hallamos en 1992 en una tienda de artesanías de la ciudad de Cusco. Tradicionalmente el motivo de estos retablos⁴ solía ser ganadero y religioso: eran de dos pisos, y en ellos se representaban escenas en los que se evidenciaban la religiosidad popular serrana relacionada con la fiesta de marcación del ganado, fiesta que el retablo presidía. Sin embargo, en la década de 1930 uno de los autores de retablos más reconocidos, Joaquín López Antay, empezó a introducir nuevas composiciones en sus trabajos, fenómeno del que no fue ajeno la influencia de pintores indigenistas. Inicialmente insertó motivos religiosos, como procesiones o escenas bíblicas. Finalmente acabó incluyendo ambientes seculares y profanos de tema costumbrista: bailes, peleas de gallos, yawar fiestas, etc. También aumentó el tamaño de los retablos y varió el número de pisos que hasta entonces los componían. Con este artista se inició un proceso de innovación en el retablo que aún hoy continúa⁵.

El retablo en el que se centra el presente artículo tiene un argumento totalmente distinto: la violencia y la guerra. Que tengamos constancia, este tema fue adoptado en la artesanía peruana en la segunda mitad de la década de 1980 y ha tenido su reflejo no sólo en retablos, sino también en otras formas

^{2.} Oficialmente, Partido Comunista del Perú.

^{3.} Movimiento Revolucionario Túpac Amaru.

^{4.} También denominados “sanmarcos”

^{5.} Sobre la revolución que en el retablo ayacuchano inició Joaquín López, véase José María ARGUEDAS “Del retablo mágico al retablo mercantil”, en *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires: Calicanto. 1976. Pp: 248-254. Publicado originalmente en 1962; y “Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga”, en *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XX. 1989. Pp: 148-172. Publicado originalmente en 1951. Más recientemente, cabe destacar el trabajo del historiador Pablo MACERA “Los retablos andinos y don Joaquín López Antay”, *Boletín de Lima*, 19. 1982.

artesanales como los mates burilados, las arpilleras y las tablas pintadas⁶. No obstante, los retablos parece que han sido uno de los ámbitos donde con más prolijidad se ha desarrollado. No es extraño, si tenemos en cuenta que Ayacucho, donde se producen, es el departamento que más sufrió la violencia política. Los muertos se contaron por miles, la mayoría campesinos y distritos enteros quedaron despoblados, al ser forzados sus habitantes a abandonarlos para salvar sus vidas. En Ayacucho y en concreto en la Universidad de San Cristóbal de Huamanga, se formó Sendero Luminoso, primero como una de las múltiples escisiones del Partido Comunista del Perú y más tarde como guerrilla revolucionaria. Su máximo líder, Abimael Guzmán, era profesor de esa universidad⁷. En estos trabajos artesanales el campesino sigue siendo uno de los protagonistas de la escena, pero en condición de víctima: en las escenas representadas siempre aparece asesinado o asaltado por otros personajes armados.

El retablo en el que centraremos nuestra atención no es, cualitativamente, una obra muy elaborada. La caja, de madera y yeso, mide unos 22cm de alto por 16 de ancho y 6 de profundidad. Se trata, pues, de un retablo no muy grande, pero de un tamaño bastante generalizado ya que es de fácil transporte para el turista, uno de sus más importantes consumidores. El

6. En relación a la artesanía de protesta durante el conflicto armado, cabe destacar el trabajo de Billie Jean ISBELL “Violence in Peru: Performances and Dialogues”, *American Anthropologist*, 100 (2): 280-292. 1998. La representación en las obras artesanales de la realidad socio-política al que se enfrenta su creador no es algo nuevo en el Perú. En concreto los mates burilados, especialmente los denominados “mates narrativos” que explican historias en forma de historieta o cuentos de cordel, han tendido a ser un medio de expresión de reivindicaciones sociales (María Angélica SALAS, *Mates de Cochas: Productores artesanales en la sierra central*. Lima: Mosca Azul editores). En el campo de los retablos, el mismo Joaquín López también introdujo temas con cierto carácter reivindicativo. Una de sus obras más conocidas representa la cárcel de Huamanga (José María ARGUEDAS, *op.cit.*1976).

7. Sobre los orígenes de Sendero Luminoso, véase: Carlos Iván DEGREGORI *Ayacucho 1969-1979. El surgimiento de Sendero Luminoso* Lima: IEP. 1990. La bibliografía sobre Sendero Luminoso y la guerra es muy amplia; desde la segunda mitad de la década de 1980 ha sido uno de los temas más recurridos por investigadores de distintas disciplinas: antropólogos, politólogos, historiadores, etc.

retablo es clásico en su estructura: está dividido horizontalmente en dos espacios de similares dimensiones, en cada uno de los cuales se representa una escena. No lo es, en cambio, en su tema. El espacio superior refleja la agresión que sufren los campesinos por parte de individuos armados: a la izquierda aparecen tres personajes provistos de largos cuchillos y metrallas, uno de ellos encapuchado, que apuntan con sus armas a tres campesinos indefensos situados a la derecha, dos hombres y una mujer, que conducen sendas llamas cargadas con mercancías. En el fondo, sobre la caja, están dibujadas montañas nevadas. La escena inferior representa un enfrentamiento entre fuerzas militares o policiales gubernamentales y una columna guerrillera, posiblemente senderista. Estos segundos se sitúan a la izquierda. Son cuatro personajes, todos encapuchados. Tres de ellos van armados con metrallas, y el cuarto lleva una bandera con el símbolo de la hoz y el martillo. A la derecha se encuentran los militares o policías, uniformados y con la cara descubierta. Son tres, armados de metrallas. Dos personajes por cada bando están en posición de caída, manchados de sangre. El fondo pintado representa un incendio.

Es indiscutible que el retablo, como la mayoría de los trabajos de este estilo, tiene un carácter de protesta: evidencia la situación del campesino como individuo enajenado de sus derechos fundamentales, inerme ante la violencia que gira a su alrededor y del que es la principal víctima. Sin embargo, lo que plantea dudas, es hacia quien o quienes va dirigida su crítica. Al ver por primera vez la obra, nuestra percepción fue que los personajes armados que atacaban a los campesinos en la escena superior eran guerrilleros senderistas. Pero una observación más reflexionada nos llevó a descubrir que aquello que el retablo narra no era tan obvio, sino que, por el contrario, mostraba una ambigüedad nada casual. Finalmente descubrimos hasta cuatro posibles versiones diferentes.

Una es la explicada: los campesinos son atacados por una columna guerrillera. Esta versión vendría amparada por el lugar donde se encontró el retablo: una de las más famosas tiendas de artesanías para los turistas del Cusco, situada cerca de la plaza de San Blas. Un lugar excesivamente público

como para pensar que la obra pudiera tener un componente subversivo, ni siquiera crítico contra las fuerzas gubernamentales.

Otra versión consistiría en considerar que los asaltantes son soldados o policías sin uniformar. En Perú no son extrañas las acusaciones, ciertas o falsas, de que miembros de la policía y el ejército se dedican al asalto y al robo como una manera de redondear sus salarios, asaltos y robos que después achacan a la subversión o a la delincuencia común. Esta interpretación estaría avalada por el hecho de que los dos asaltantes no encapuchados llevan barba, un elemento que en la iconografía andina representa a individuos ajenos a la Sierra. Mientras que las bases de Sendero Luminoso era de origen serrano, el ejército tendía a ser de origen criollo.

Una tercera versión sería la de entender que el argumento del retablo es la violencia existente en la Sierra. Las dos escenas serían independientes y explicarían caras diferentes de esa violencia: una, la generada por bandidos y abigeos; la otra, la de la lucha armada entre fuerzas gubernamentales y la subversión.

La cuarta explicación jugaría con la ambigüedad de la obra. En este caso, el retablo dejaría al descubierto que el campesino es víctima tanto de un bando como de otro. Es igual quien sea el atacante en la escena superior: las consecuencias para el campesino son las mismas. El campesino es víctima de ambos. En la escena inferior, guerrilla y ejército se enfrentan en igualdad de condiciones; incluso el número de abatidos por bando es el mismo. En cambio, en la escena superior la distribución de la fuerza está desequilibrada.

A todo caso, la ambigüedad con la que juega el autor le permite (y también a quien lo vende) librarse de ser acusado con propiedad de tomar partido por alguno de los contendientes. Y sin embargo, el retablo no deja de ser una denuncia de la violencia que padece el campesino andino. Para ello el artista ha sabido crear lo que Umberto Eco denomina una “obra abierta”: una obra sin final explícito, que quien la observa ha de terminar en base a sus propios valores y conocimientos (8).

La guerra y la violencia no es un argumento muy generalizado en la producción artesanal, posiblemente por el temor que producía hablar de estos temas en los peores años del conflicto. Pero las obras realizadas al respecto evidencian la necesidad de los autores de expresar sus vivencias y su pensamiento a través de su obra, más allá de esos miedos y aunque sea de una manera ambigua, como en el caso del retablo estudiado, lo que se descubre es que la artesanía es un elemento vivo.

⁸. Umberto ECO La definición del arte. Barcelona: Planeta. 1985. Original en 1968.