

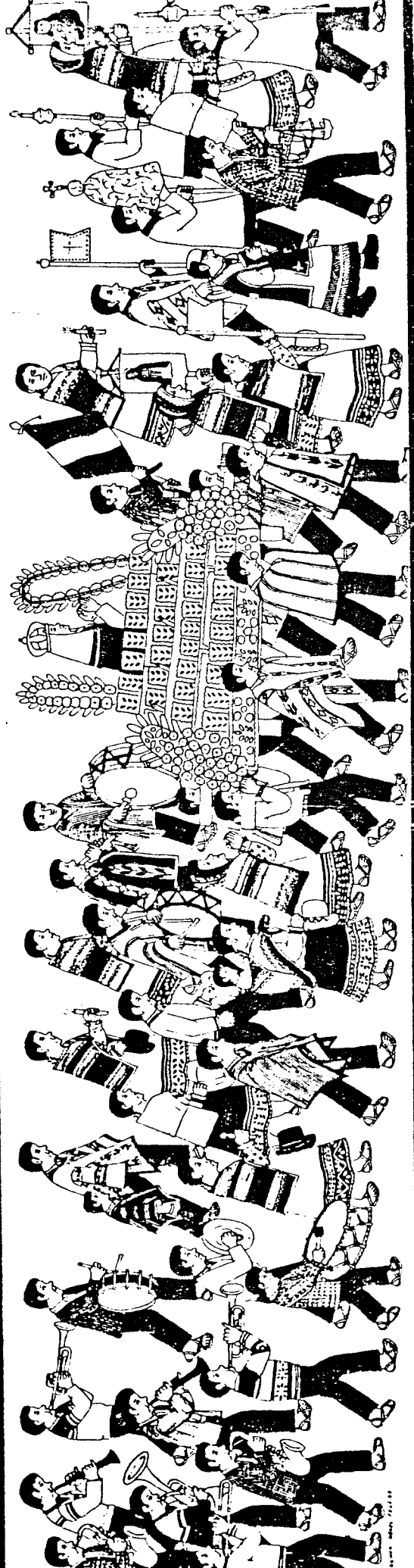
**"ARTE POPULAR Y CONTINUIDAD CULTURAL:  
ICONOGRAFIA EN LAS QELLCAS DE SARHUA, AYACUCHO"**



**ROSA MARIA JOSEFA NOLTE MALDONADO**

**Tesis presentada para optar la licenciatura en Antropología Social**

**UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA  
MEXICO 1991**



A Víctor Yucra y Walberto Quispe  
kuraq qellcacamayoq,  
depositarios de nuestras raíces y  
savia de nuestra identidad.

A Manuel y María, mis padres.

A Ulises y Musuk Amaru

# INDICE

I. INTRODUCCION

II. MARCO TEORICO

III. METODOLOGIA

IV. HIPOTESIS

V. QELLCA

VI. EL PUEBLO

VII. EL TALLER

VIII. INTERPRETACION ICONOLOGICA

IX. CONCLUSIONES

X. PERSPECTIVAS EN LA INVESTIGACION

XI. NOTAS

XII. BIBLIOGRAFIA

## I. INTRODUCCION

Cuando en 1975 se realizó la primera exposición de tablas de Sarhua en Lima, tuve el privilegio de participar en su organización y ser testigo del nacimiento del taller **Q'ori Taqe** (Almacén de Oro) que inicialmente reuniera a los pintores. Esta experiencia permitió un contacto muy cercano con la comunidad de artistas sarhuinos, y por ello intuir la importancia que el desarrollo de esta actividad pictórica tendría como testimonio de primera mano de los miembros de una comunidad de altura con características tan particulares como lo es Sarhua. Con esa convicción se inició el registro fotográfico en 1975.

En 1979 visité la comunidad para las fiestas de agosto. Allí comprendí y constaté la capacidad que los pintores tienen para "retratar" a su pueblo en sus diferentes manifestaciones, pues cada tabla tiene, aparte del valor estético, el de ser un testimonio que reúne valiosa información etnográfica. Es entonces que la necesidad de hacer el registro de su producción se tornó en un compromiso.

Observar nuestra propia cultura no es fácil. Mucho menos sintetizarla e interpretarla para terceros. Es como mirar en un espejo y reconocerse para describirse frente a quien no puede observar la imagen. Los pintores de Sarhua han logrado esto magistralmente gracias a la memoria colectiva y a la distancia que la migración los ha obligado a mantener con su comunidad de origen. Esta interpretación, al igual la que pueden hacer los investigadores profesionales, tiene un margen de subjetividad. En este caso podemos atribuirlo a la diferencia que existe entre el uso y la norma y, quizás, a la visión idílica que da la añoranza por el terruño que quedó atrás. Este sesgo es, en cierta forma, equiparable al que el marco teórico y el contenido cultural del investigador dan a su propia investigación. Lo que queremos afirmar con esto, es la validez de las interpretaciones que los pintores, hijos de Sarhua, dan de su cultura como cronistas de su comunidad.

Los artistas sarhuinos llevan más de una década viviendo en Lima, hecho que de ninguna manera los ha alejado de su comunidad, pues mantienen una serie de vínculos con sus familias y tradiciones que quedaron allí. Viajan cuando menos una vez al año y "pasan sus cargos" como cualquier comunero de Sarhua.

Con frecuencia la cultura persiste a pesar de la voluntad de cambio o aculturación de los individuos. Los artistas sarhuinos son celosos guardianes de sus tradiciones y de su cultura, y lo han logrado a pesar de que han tenido que adaptarse a la ciudad de Lima para poder sobrevivir. Han logrado seguir trabajando en forma comunitaria reforzando sus

vínculos de solidaridad y haciendo de la pintura su principal actividad. Sus nuevas condiciones de trabajo, los cambios en los materiales y técnicas, e, inclusive, la necesidad de adecuar los formatos de sus obras al gusto y requerimientos de una clientela nueva y diferente, no han logrado modificar las características más relevantes de su propia cultura. El trabajo colectivo quizás sea la más importante, pero la concepción del espacio y la armonía de formas y proporciones son las que permiten establecer asociaciones con los dibujos de don Felipe Guaman Poma de Ayala, célebre cronista indio que anduviera por esas tierras, y por ende con las **qellicas** del Tawantinsuyo. A casi 500 años de la invasión española, la cultura andina emerge fuerte y vigorosa.

Diversos investigadores han realizado trabajo de campo en Sarhua y zonas aledañas con el fin de conocer y analizar la organización social, religiosa y económica de la comunidad. Igual interés han manifestado por las diferentes expresiones artísticas que producen los laboriosos sarhuinos. Existen varias publicaciones que dan cuenta de sus resultados y conclusiones, éstas aparecen citadas en la bibliografía. Para esta investigación, nuestro quehacer se centró primero en la recolección y clasificación del material gráfico. Podríamos interpretar esta clasificación temática como una primera lectura, pues existen diversas variables que podrían tomarse en cuenta en otras clasificaciones. Cada lector podría hacer su propia lectura a partir de las variables y asociaciones que le interese establecer. Los cuatro grandes capítulos clasificatorios que hemos establecido son: **Kawsay** (vivir), que incluye todas las actividades agrícolas y festivas que se dan en un año; **Cuyanacuy** (amarse) que incluye las tablas que tratan sobre el amor y el matrimonio, incluyendo las diferentes fiestas y tiempos en los que los jóvenes solteros demuestran estar en edad y condiciones de enamorar; **Mitos, magia y medicina** incluye como su nombre lo indica, la cosmovisión y algunos ritos y prácticas religiosas y médicas de los sarhuinos; finalmente, hemos incluido un capítulo titulado **Lo de afuera**, que considera todos los acontecimientos que han propiciado las incursiones de foráneos en la comunidad y la migración. Por razones económicas y de espacio no hemos incluido todas las ilustraciones, pero presentamos un pequeño conjunto de cada uno de los capítulos mencionados además de las tablas analizadas que pertenecen mayoritariamente al capítulo de mitos. Aunque las tablas pueden informar por sí mismas, en la primera parte y con el fin de poner en contexto histórico y social este conjunto de qellicas hemos realizado una breve investigación alrededor de la pintura andina y un breve esbozo del pueblo de Sarhua y de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua que hoy reúne a los pintores en Lima.

La recolección del material gráfico que aquí presentamos no ha sido tarea fácil. Las

tomas fotográficas se han realizado generalmente en condiciones bastante precarias de espacio, luz y tiempo. El seguimiento se hizo en el taller, en las tiendas y galerías comerciales, así como en las casas de algunos coleccionistas particulares que gentilmente nos dieron acceso a sus tablas. Nuestros primeros esfuerzos se encaminaron a completar el registro temático para poder cubrir un universo significativo. Sabemos que no hemos logrado registrar la totalidad de su producción, pero sí podemos afirmar que esta investigación recolectamos más del 90% de los temas tratados en las tablas entre 1975 y 1990 considerando únicamente las qellicas vinculadas a las actividades, tradiciones y acontecimientos de Sarhua (no hemos incluido ningún tema de los que se han hecho "por encargo" de particulares o de instituciones que les indicaban el contenido). Este porcentaje tan significativo se ha logrado gracias a la confianza que los pintores nos brindaron al permitirnos el acceso a su taller y a la generosidad de María Elena del Solar que nos facilitó su archivo fotográfico para revisarlo.

Se ha privilegiado la recopilación e investigación de la producción de las qellicas de Sarhua en Lima, por considerar que tienen particular importancia en el ámbito del arte y la etnografía andinos, por sus antecedentes históricos, por el vigor de su producción y por la vigencia de los patrones culturales y estéticos presentes a pesar de ser producidas por migrantes. Esperamos contribuir de esta manera a la revaloración de las culturas andinas y al reconocimiento del trabajo de cada uno de los pintores que integran la Asociación de Artistas Populares de Sarhua, dignos representantes de su comunidad.

Agradecemos a Elvira Luza y a Raúl Apesteguía su permanente disponibilidad para apoyar las investigaciones que se hacen sobre el arte popular del Perú prestando sus colecciones y entregando su tiempo y conocimientos generosamente al diálogo. De igual forma estamos muy agradecidas con los amigos que compartieron su tiempo y conocimientos, particularmente a Lupe Camino, Dunia Espinoza, María Elena del Solar, Edilberto Jimenez, Fedora Martínez y Morayma Montibeller. A Ma. Antonieta Castilla y Marcos Luna que me brindaron su apoyo y amistad durante mi permanencia en México y con quienes mantuve largas horas de plática sobre los problemas del campo mexicano, un agradecimiento muy especial por las horas compartidas y el apoyo a distancia de estos dos últimos años; a Adrian Hernandez por todos los trabajos que esta tesis le ha ocasionado y a Julio García por su solidaridad andina que espero un día retribuir. A Irmgard Johnson, maestra y amiga, por sus enseñanzas y ejemplo. Finalmente, y no por ello menos importante, a María Teresa Pomar y Rafael Carrillo por su decisiva influencia en mi formación profesional y humana.

Lima, abril 1991

## II. MARCO TEORICO

El Perú, igual que México, ha tenido dos grandes momentos de auge en la producción artesanal. El primer período fue inmediatamente después de las dos grandes revoluciones de este siglo, la de México de 1910 y la Rusa de 1917, y el segundo en la década de 1970.

El primero coincidió con un período de efervescencia revolucionaria, de luchas sociales y nacionalistas que se extendió por toda América Latina a través del quehacer de los intelectuales y artistas, este movimiento mejor conocido como indigenismo tuvo como su característica principal la búsqueda de las raíces nacionales a través de lo autóctono como símbolo eje en la conformación de una identidad. Se entiende por autóctono todo lo referente a lo indígena y por ende a su cultura material que llamado arte popular fue promovido para su admiración y consumo.

El segundo período coincide con la crisis agrícola mundial y con una apertura del mercado europeo a toda la producción artesanal por estar hecha a mano y con productos naturales. En este período se exportan grandes cantidades de artesanías elaboradas en países del tercer mundo para ser consumidas en Europa, Estados Unidos de Norteamérica y Canadá principalmente. A raíz de esta demanda la producción artesanal se intensifica acarreado con ello la producción masiva y la desvirtualización de algunas formas de producción; este fenómeno es el que despierta el interés de los intelectuales.

Durante la década de 1920, los artistas e intelectuales democráticos del Perú se

avocan a buscar e investigar las diversas manifestaciones culturales de los grupos étnicos con el fin de inspirarse para pintar o escribir sobre ellos. Sustentaba esta actitud la voluntad de forjar una identidad nacional en las jóvenes naciones. Sin embargo este movimiento tuvo sólo una acogida relativa, no logró calar entre la mayoría de la población ni en la política oficial y se circunscribió a estos círculos intelectuales.

El antiguo museo de Arqueología de México abrió la sala de Etnografía en 1910 durante la gestión del Presidente Porfirio Díaz; en aquella época esta disciplina englobaba en forma exclusiva los objetos que hoy llamamos arte popular. Los años inmediatos coinciden con el reflorecimiento de la conciencia nacional y la búsqueda de las raíces mexicanas. La primera exposición de arte popular mexicano (con ese nombre) se llevo a cabo como parte de las celebraciones del centenario de la independencia (1921). Los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro fueron los responsables de la recolección de objetos para esta muestra que inauguró el propio Presidente Alvaro Obregón y fue el reconocimiento oficial que el gobierno le dió "al ingenio y la habilidad indígenas que habían estado relegadas a la categoría de parias" (Dr. Atl (1922)1988: 21). **Las Artes Populares en México** que fuera escrita por el Dr. Atl para presentar dicha exposición tuvo gran repercusión en diversos círculos intelectuales y artísticos de México y agotada la primera edición en menos de un año tuvo que reimprimirse. Resulta particularmente interesante la definición que el mencionado autor hace sobre el arte popular: "en la denominación de artes populares están comprendidas todas las manifestaciones del ingenio y de la habilidad del pueblo de México -las que tienen un caracter puramente artístico y las de carácter industrial. Incluyo también en esta denominación las producciones literarias y musicales." Dice el mismo Dr. Atl en otro acápite: "No se ha hecho hasta hoy ningún libro para exponer, clasificar o determinar el valor de aquello que después de la pasión por las revoluciones, es lo más mexicano de México: las artes populares". Con estas dos citas queremos evidenciar cual fue el carácter que se le dió al arte popular en el espectro cultural y político de la época. Sin duda alguna esta muestra fue pionera en este campo para toda América Latina. Sin embargo, las repercusiones que tuvo no fueron mucho mayores que las tuvieron las actividades de intelectuales y artistas peruanos en



su medio, el grueso del público no fue impactado por el movimiento.

Tanto en México, como en Perú, los trabajos de investigación realizados durante estas primeras décadas se circunscriben a monografías descriptivas de los procesos de elaboración, descripción física de algunas piezas y para el caso de los pintores, paisajes y rostros indígenas son el tema favorito del momento. Ya desde esta época se vislumbraba dos corrientes o posturas frente a la investigación y políticas del arte popular y las artesanías. La primera que las vincula a un modo de producción no capitalista y ven en ellas la posibilidad de desarrollarlas comercialmente para "sacar" del atrazo a las comunidades de indígenas (por ende propugna cambios que las hagan más turísticas sugiriendo la incorporación de elementos considerados símbolos nacionales) y una segunda opción que ve en ellas la fuente de tradicionalidad propugnando la perennización de estilos al ponderar su autenticidad y la pureza de su estilo en la repetición de lo que se considera lo más original, entendiendo original como lo más antiguo.

En 1928, el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, bajo los auspicios de la Liga de Naciones, convocó al Congreso Internacional de Artes Populares, primero en su género, que se reunió en Praga. En esta reunión se definió al arte popular como "el trabajo tradicional del artesano (formas, materias primas, técnica y movimientos que agrega un elemento de belleza o de expresión artística al carácter utilitario del objeto o a su función en la vida social" según consta en el documento que elaboraron sus organizadores.(Peñaloza,1971)

El Dr. Alfonso Caso, que más adelante fuera director del Instituto Nacional Indigenista, señalaba ya en 1940 los efectos perniciosos de la mercantilización de las artesanías porque desvirtuaba los objetos artísticos. No olvidemos que por aquellos años prácticamente la totalidad de la producción artesanal era para el autoconsumo y el abastecimiento de los mercados locales y regionales. Caso entendía la artesanía como los objetos estéticos de la evolución de la cultura mexicana. Otras personalidades mexicanas de la talla de

Diego Rivera, Moisés Saenz, Salvador Novo, Miguel Othon de Mendizábal dedicaron sendas páginas a la divulgación, defensa e investigación del arte popular mexicano.

En 1951, por convenio entre el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, se crea el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares en México consolidándose de esta forma la política estatal mexicana en el quehacer de esta institución. De acuerdo a su ley de creación este museo tiene entre sus responsabilidades el "fomento al arte popular, mejorar la capacidad técnica de los productores y a elevar los rendimientos que se obtengan; a cualquier otra actividad que tienda a fomentar, conservar o mejorar la producción de artes populares y a difundir su conocimiento y su uso". Simultáneamente se autoriza la apertura de expendios para la "venta de objetos de artes e industrias populares, siempre y cuando estos objetos sean de la mejor calidad y representen el genuino sentido popular de los productores".

En 1934 Celia y Alicia Bustamante inician la paciente tarea de formar una colección de arte popular peruano. Esta iniciativa fue entusiastamente alentada por Moisés Saenz que por aquel entonces era embajador de México en el Perú. Esta colección fue la que albergaron en la peña Pancho Fierro en la Plaza de San Agustín adonde se daban cita artistas e intelectuales de la talla de Rafael Alberti, Pablo Neruda, Paul Rivet, Siqueiros, Nicolás Guillén y Rufino Tamayo entre otros.

En el Perú, como corolario del movimiento indigenista iniciado en la década de 1920, se crea el Museo Nacional de Cultura en 1946. La idea primigenia que impulsó la creación de este museo fue mostrar el desarrollo de la cultura en el Perú. Se encargó para esta tarea al Instituto de Estudios Etnológicos. En

efecto, aun hoy encontramos piezas que corresponden a las épocas precolombina, colonial y republicana, con particular énfasis en el arte popular. Más del 50% de las piezas que allí se exhiben son de arte popular. La colección fue adquirida en las ferias y las comunidades por un grupo de artistas e intelectuales que estuvieron vinculados a este museo desde sus inicios, entre ellos podemos mencionar a José Sabogal Dieguez, Julia Codesido, Elvira Luza, Celia y Alicia Bustamante, Luis Enrique Valcárcel, Enrique Camino,

Constante Larco y más tarde José María Arguedas, Emilio Mendizabal Losack, etc. quienes además realizaron reportes de campo e investigaciones que hoy son valiosas fuentes de información y reflexión sobre el quehacer en este campo. Más tarde se incorpora a la colección del Museo una parte de la colección de las hermanas Bustamante (la otra parte fue donada al Gobierno de Cuba).

Tanto los intelectuales mexicanos, como los peruanos coincidieron en señalar a los grupos étnicos como los verdaderos herederos de la grandiosidad de nuestros antepasados precolombinos y por ende la fuente original de nuestra identidad. Si bien es cierto que el arte popular no sólo es producido entre los grupos étnicos, hubo y aún hoy hay una marcada tendencia a señalar exclusivamente a los grupos étnicos como productores de arte popular. Por ello creemos pertinente citar a Grabum que opta por llamar **arte del cuarto mundo** al arte "producido por los pueblos recién conquistados y de las clases más bajas" pues para él, el término arte popular sólo sustituye a los términos folk y primitivo utilizados en el siglo XIX. (Grabum 1976:6) Esta definición, sin ser exacta, parece más próxima a la realidad.

La producción artesanal siempre se ha visto desde dos ángulos, como ya lo hemos señalado anteriormente. Si bien es cierto que no les podemos asignar el calificativo de opuestos, debemos señalarlos, al menos, como marcadamente distintos. La perspectiva económica pondera siempre las posibilidades que la producción artesanal ofrece al estado como recurso de generación de ingresos (ie inclusive de empleos!) para los sectores más deprimidos de la población. Por otro lado, la perspectiva "cultural" ve en el arte popular un elemento de identidad y de cohesión comunal, regional e inclusive nacional. Generalmente esta segunda opción es más apegada a la tradicionalidad y a lo autóctono.

En la década de 1970, segundo periodo de auge en la producción de arte popular, existen intentos por conjugar estas dos posiciones. La gran demanda de objetos artesanales por parte de los países desarrollados produce un cambio significativo en los

volúmenes de producción y, como consecuencia de ello, en las formas y los contenidos de los objetos; los productores también sufren una serie de cambios en sus formas de producción que conllevan cambios en muchos otros niveles de su vida y las de sus comunidades. Estos y otros cambios son los que interesan a los investigadores durante esta etapa como lo veremos más adelante. Los investigadores interesados en este fenómeno no son parte del Estado, por lo menos de los programas de fomento, y ello les permite tener una visión más crítica aunque menos comprometida desde afuera. Son los cambios, más que las permanencias los que interesan a los investigadores durante esta etapa como lo veremos más adelante.

Para este periodo, el Estado mexicano asignó una importante cantidad de recursos económicos y humanos a la promoción, fomento y divulgación del arte popular y las artesanías a través de sus diversas instituciones públicas: culturales, de promoción social e inclusive de fomento económico e industrial Novelo (1976) consigna más de 50 instituciones avocadas a estas tareas.

En el Perú, a pesar del incremento significativo en la demanda internacional por objetos de arte popular, el estado no asume una política económica ni cultural de promoción para las artesanías; es la iniciativa privada la que invierte en forma mayoritaria y significativa, aunque prácticamente sólo se limite a la inversión económica con fines comerciales. Sin embargo, a nivel oficial, suceden dos acontecimientos importantes. El primero se refiere a la promoción y revaloración del arte popular, pues en 1975 -último año de gobierno del general Juan Velásco Alvarado- se otorga el Premio Nacional de Arte al retablista ayacuchano don Joaquín López Antay. Sin duda alguna este hecho es la evidencia de un cambio por parte de las instituciones oficiales respecto al arte popular, suceso en el que poco o nada tuvo que ver el Museo Nacional de Cultura y que no repercutió en su política pues desde mediados de la década de 1960 sus actividades son muy limitadas.

El otro hecho importante en el Perú, se refiere más bien, al comercio internacional de arte popular. El gobierno, con el fin de incentivar las exportaciones a fin de captar divisas,

crea el CERTEX (Certificado de Exportación) que otorga para ciertas exportaciones consideradas no tradicionales, como es el caso de las artesanías, un estímulo económico que consiste en compensar a los exportadores con un 30% adicional del monto exportado. Esta política incentiva al comercio internacional de artesanías permitiendo al exportador ofrecer precios muy competitivos en el mercado beneficiando de manera directa y abundante a los comerciantes, más no a los productores cuya única ganancia es la posibilidad de vender más, lo que les permite ganar más a mayor volumen de producción, pero no mejorar sus márgenes de ingresos por unidad. (No olvidemos que los artesanos no tienen ganancias, ellos tienen generalmente un ingreso por debajo del salario mínimo real. Por ello cuando las instituciones hablan de mejorar las ganancias de los artesanos, están distorsionando la realidad).

Estas políticas (las de México y Perú) aunque bastante diferentes logran impulsar la producción y el comercio del arte popular y las artesanías. Este fenómeno atrae la atención de diversos científicos sociales (economistas, antropólogos, historiadores del arte, etc.) que realizan investigaciones a fin de analizar las dinámicas del cambio y las políticas de promoción así como sus efectos al interior de los grupos de productores. Son pioneros en este sentido los trabajos de Novelo, García Canclini, Grabum y Lauer. Cada uno de ellos tiene un enfoque diferente lo que nos permite tomar de cada uno los elementos necesarios para poder hacer un análisis más global de la realidad artesanal de estos años.

Novelo (1976) según la propia autora busca el porqué de la existencia de formas de producción no industriales en una sociedad en la que la industrialización marca el ritmo del crecimiento económico del país. Busca además establecer las razones económicas e ideológicas de las políticas estatales en su fomento. Establece la definición de "lo artesanal" a partir de su modo de producción, distribución y comercialización. Establece la siguiente tipología:

a) Taller familiar, se caracteriza por estar más vinculado al trabajo agrícola, existe una división sexual del trabajo, cada artesano conoce todo el proceso de producción y por lo

general lo realiza solo. El conocimiento de la tecnología se transmite de generación en generación como parte de su cultura. Los artesanos son dueños de su tiempo, de sus herramientas y del capital.

b) Taller del maestro artesano: por lo general está localizado en comunidades más diferenciadas. No hay división del trabajo, hay repartición, es decir el maestro toma los encargos y si no puede cumplir solo con ellos encarga a algún ayudante que por lo general están allí como aprendices. Cada aprendiz se adiestrará en cada una de las partes de todo el proceso de producción. El maestro es el dueño de las herramientas y del capital. Puede darse con agricultura de subsistencia.

c) Taller capitalista: la producción se comienza a mecanizar (partes). El dueño es al mismo tiempo el maestro y contrata peones que no tienen capital ni herramientas y los adiestra en una parte del proceso de producción. Los capitales se comienzan a concentrar tanto en los talleres como en la tierra. La producción se proletariza y aparece la división interna del trabajo.

d) Manufactura: aquella organización del trabajo que se desarrolla a partir del taller artesanal y que tiene como característica la cooperación basada en la división del trabajo que, aunque descompuesto en varias operaciones parciales, conserva su carácter manual. Se produce mayor volumen en menos tiempo. Muchas veces el trabajo se hace a domicilio con sueldos mínimos y sin ningún tipo de prestación.

Esta tipología que va de menor a mayor vínculo del artesano con el mercado capitalista considera tanto los recursos técnicos como la comercialización, sin embargo esto no significa que se de necesariamente un desarrollo lineal entre el taller familiar y la manufactura. En algunas formas de producción artesanal no hay relaciones capitalistas, pero hay que tener en cuenta que todas las formas de producción analizadas existen en un marco general de relaciones capitalistas ya que, en México (y de igual manera en el Perú) no existen en la actualidad comunidades absolutamente marginadas del sistema dominante.

Evidentemente los vínculos se dan en diferentes niveles y las relaciones económicas tienen distintos grados de asimetría en el intercambio con el capitalismo. La supervivencia de algunas formas no capitalistas da precisamente al proceso peruano su especificidad.

La tipología elaborada por Novelo fue el resultado de sus investigaciones en Michoacán, México, un estado con características muy particulares pues la presencia de don Vasco de Quiroga condicionó la organización desde épocas muy tempranas entre las comunidades purépechas. De allí que ella se avoque al estudio de las artesanías-mercancías, pero ¿qué pasa con la producción destinada al autocosumo, aquella que no es mercancía? Esta producción que se da entre el sector campesino y muy particularmente entre los grupos étnicos que por estar más marginados tienen relaciones más asimétricas dentro del sistema capitalista, no ha sido estudiada plenamente por Novelo. De hecho su interés no estaba enfocado a este tipo de producción. Por ello es necesario considerar también el destino de esta producción de autoconsumo que hace relativamente pocos años no era conocida fuera de sus comunidades de origen y que hoy, por factores que más adelante especificaremos, sale a los mercados a pesar de no haberse producido para ellos.

Es en este aspecto en el que García Canclini ha trabajado más. Él considera la circulación y el consumo como las etapas más importantes de su investigación (a diferencia de Novelo que consideraba la producción como el núcleo de su estudio). Este autor enfoca su interés a "los procedimientos con los que el capitalismo reestructura el significado y la función de las culturas populares de las que dice se constituyen en dos espacios:

- a) las prácticas laborales, familiares, comunicacionales y de todo tipo con que el sistema capitalista organiza la vida de todos sus miembros;
- b) las prácticas y las formas de pensamiento que los sectores populares crean para sí mismos para concebir y manifestar su realidad, su lugar subordinado en la producción, circulación y consumo" (García Canclini 1982:62)

Las culturas populares son el resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos. Los "objetos artesanales" son la manifestación de las culturas populares que García Canclini elige para analizar los cambios por ser "centrales" en los pueblos de los grupo étnicos y muchos mestizos y por sintetizar los principales conflictos de su incorporación al capitalismo. Para este investigador la dificultad para establecer la identidad de las artesanías y sus límites se agravan en los últimos años porque los productos juzgados artesanías se modifican al relacionarse con el mercado capitalista, es decir en el consumo.

El capitalismo genera sus propios mecanismos para la producción social de la diferencia y además utiliza elementos ajenos, las artesanías colaboran en la revitalización del consumo. Es por ello que éstas (las artesanías) subsisten y crecen ya que cumplen funciones de reproducción social y permiten la división social del trabajo necesarias para la expansión del capitalismo. La preferencia del gran mundo por el trabajo manual al de las máquinas, en los productos de uso personal, responde también a estas tendencias feudales. La producción a máquina tan adecuada para el consumo uniforme de todos, por lo mismo que no se presta a los caprichos individuales, es excesivamente democrática para la aristocracia de dinero. El trabajo manual, comparado con el hecho a máquina es que su derroche de mano de obra, más costoso lo hace más apropiado para que lo adquieran los compradores que están por encima del vulgo. (Kautsky 1970:152)

Stromberg (1985) sintetiza las motivaciones que inducen a los turistas a consumir artesanías: atestiguar su viaje al extranjero (por tanto el estatus socioeconómico y el uso del tiempo libre que implica), la "amplitud de su gusto que no se encierra en su propio contexto y es suficientemente "cultivado" para abarcar "hasta lo más primitivo", el rechazo a una sociedad mecanizada y la capacidad de "escapar" mediante la adquisición de piezas únicas elaboradas a mano.



Finalmente trataremos de ubicar los objetos de nuestro estudio: las tablas pintadas o qellicas de Sarhua. Originalmente las tablas se han utilizado en el pueblo como un elemento ritual, a partir de ellas se derivó una producción realizada por migrantes en la ciudad de Lima para una clientela diferente.

Retomando las categorías establecidas por Graburn de arte étnico y arte turístico, hemos de considerar a las tablas producidas para usos rituales en la comunidad como parte integrante del primer grupo y, las tablas producidas en Lima, como parte del segundo. Dicho de otra manera, las primeras tienen exclusivamente valor de uso y las segundas, valor de cambio. Es evidente que nos estamos apoyando no sólo en el contenido y la forma de cada obra, sino en la producción y en el uso final, a lo que García Canclini llama circulación y función.

Las tablas realizadas en el pueblo responden a una tradición y a sus propias necesidades religiosas y sociales, su valor está en su función al interior de una sociedad específica: la comunidad sarhuina. Las qellicas producidas en Lima, en cierta forma "hijas" de aquellas tradicionales, cuyos antecedentes históricos se remontan a períodos anteriores al Tawantinsuyo, se producen recién a partir de 1975 como producto de la coincidencia de un conjunto de factores que ya Graburn y García Canclini han señalado para otros objetos para otros objetos en diferentes sociedades. Entre ellas podemos señalar:

- 1.El ver esta actividad como una solución al desempleo de los migrantes en Lima (es equivalente al desempleo rural).
- 2.La acción política e ideológica del estado. En el caso peruano vemos que la primera exposición de tablas de Sarhua coincide con el otorgamiento del Premio Nacional de Arte a un artista popular).
- 3.La demanda de sus productos de parte de un mercado capitalista.
- 4.Turismo
- 5.La posibilidad de sustituir las materias primas originales por otras equivalentes de origen industrial.

6.La disponibilidad del tiempo para trabajar y la ausencia de otras actividades más competitivas.

7.El conocimiento de la técnica y la destreza.

8.El reconocimiento y prestigio de la comunidad (en este caso de la comunidad de origen y de la comunidad de migrantes Sarhuinos en Lima).

A lo que debemos agregar:

9.La posibilidad de reforzar a través de esta actividad los vínculos de los migrantes con su comunidad de origen.

10.La apertura de ciertos sectores intelectuales y artísticos a estas manifestaciones plásticas y su interés por promover y difundir su producción.

En cuanto a la tipología sobre las formas de producción, en la comunidad de Sarhua la producción se realiza esporádicamente en los meses en los que se construyen las casas (setiembre, octubre y noviembre) y por ser exclusivamente de consumo interno para fines rituales, cada comunero elabora la tabla que va a regalar o la encarga a otro comunero con más experiencia, pero generalmente participa en su confección. Este tipo de producción no se puede considerar en ninguno de los tipos de la clasificación establecidos por Novelo, pues no están hechas para el mercado capitalista y por ello no se pueden considerar artesanías-mercancías.

En Lima, los pintores, que hoy se dedican en forma exclusiva a la elaboración de tablas, se han organizado en la Asociación de Artistas Populares de Sarhua y tienen un taller que mantiene ciertas características de la organización comunal. La asociación está compuesta por 4 miembros plenos, que son los más antiguos en esta actividad en Lima, quienes toman las decisiones respecto a las actividades, compromisos y formas de trabajar; otras 5 trabajadores permanentes de los cuales 3 están emparentados directamente con los maestros y finalmente 3 aprendices que son los hijos de los pintores. La única característica condición para ser miembros de la asociación es ser hijos de la

comunidad de Sarhua residentes en Lima y su voluntad de trabajar en el taller, esta condición garantiza que todos compartan los mismos valores. El ingreso de los miembros nuevos está sujeto a votación.

La asociación es dueña de su local y de un capital propio, no podemos hablar de herramientas porque éstas se reducen a pinceles, lápices, recipientes para las pinturas, etc., implementos que no se pueden considerar activos fijos por ser perecederos y que tendríamos que considerar como materias primas igual que la madera laminada que actualmente usan como soporte.

La división del trabajo al interior del taller está relacionada directamente con la experiencia y antigüedad en el oficio. Una persona se dedica casi exclusivamente a las relaciones públicas y comerciales; otras dos, los más experimentados, se dedican a la elaboración de los diseños nuevos previa discusión del tema entre los cuatro miembros plenos; el resto se dedica a estucar y a lo que ellos llaman "fondear" que es rellenar las figuras y hacer los detalles.

Cada miembro del taller recibe una cantidad de dinero mensual a manera de salario, tiene la obligación de asistir regularmente con un horario establecido. Los precios de venta se establecen en grupo de acuerdo al tamaño de la tabla, han recibido asesoría del Instituto Nacional de Promoción a las Empresas de los Trabajadores para la elaboración de sus costos y relación de ingresos y gastos. Esta labor la realiza el tesorero de la asociación, que periódicamente informa sobre sus ingresos y egresos de manera que se puedan establecer precios nuevos. El excedente de sus ingresos se ha venido invirtiendo en el mejoramiento de su local de trabajo y eventualmente en reuniones sociales para la comunidad sarhuina y las personas más cercanas a ella.

La producción de Lima (comercial) tiene actualmente dos líneas: una que podríamos llamar en serie, por estar hecha en forma masiva, cuyos temas y formatos son ya reproducciones de cuadros hechos anteriormente, el dibujo es copiado del original y la

parte creativa se circunscribe al fondeado. La otra línea de producción se caracteriza por la elaboración de temas nuevos, en este caso la elección de los temas se discute en una reunión y cuando se define se conversa acerca del contenido y la forma. Luego, los pintores con más destreza y experiencia se avocan al diseño de la nueva qelca. Esta diferenciación se ha dado recién a partir de 1987, anteriormente los temas se discutían y elaboraban de igual forma y sólo se repetían aquellos que tenían éxito en el mercado y eran solicitados.

De acuerdo a la tipología de Novelo estaríamos hablando de un taller capitalista con ciertas características del taller del maestro artesano. Se da la división interna del trabajo, pero los aprendices tienen que conocer todo el proceso de elaboración, la asociación es la dueña del capital y las utilidades se revierten a los integrantes de la misma. Una característica que diferencia a este grupo de artistas populares es su interés en realizar y participar en actividades sociales y culturales vinculadas a su comunidad, quizás esta característica se deba a la fuerza que los clubes provinciales tienen en el Perú para mantener los vínculos entre las comunidades y sus migrantes que se extiende a otro tipo de asociaciones y grupos culturales. Por otro lado, el hecho de manejar como discurso su vínculo a la comunidad y su intención de ayuda permanente (que se da en forma relativa) les ha permitido acceder a donaciones y créditos al grupo de parte de financieras nacionales y extranjeras que promueven y apoyan económicamente a las organizaciones de migrantes en Lima con el fin de fortalecer su identidad, reafirmar sus vínculos culturales y generar ingresos en lo que actualmente llamamos "trabajo informal".

Retomando los postulados de los primeros indigenistas, pensamos que en el arte de los grupos étnicos e inclusive en aquellos que derivan de ellos sin que agentes foráneos a su cultura intervengan de manera directa en su desarrollo y adecuación para transformarse en artesanía-mercancía, suelen conservar rasgos importantes de sus formas originales (color, diseño y contenido) que nos permiten reconocer en ellos la idiosincracia y el pensamiento de sus productores. La integración de elementos culturales, aun en porcentajes altos como los que se dieron inmediatamente después de la invasión

española, es siempre selectiva y se realiza de acuerdo a la configuración preexistente; en consecuencia lo que importa, no son los elementos sino las estructuras culturales, las que es preciso descubrir a través de las manifestaciones culturales y las que Linton denomina cultura no manifiesta.

La nueva ola de migración hacia la capital, producto de la agudización de la pobreza en el campo y de la violencia generada en toda el área rural andina como producto del enfrentamiento entre el ejército y la guerrilla, han creado condiciones especialmente propicias para un nuevo resurgimiento de la producción plástica andina. Lima se ha llenado de artesanos y artistas ávidos de ganar este mercado, pero por sobre todo de sobrevivir en esta ciudad con un porcentaje de desempleo que supera ampliamente el 40%. Hay, además, una necesidad de decir todo aquello que se vive con tanta intensidad en las comunidades y pueblos de los andes y el arte parece el canal más adecuado porque permite un lenguaje diferente que escapa a la censura y denuncia, pero también habla de un pueblo lleno de posibilidades y de esperanza. En estas condiciones, la producción plástica andina que se elabora en las ciudades tiene que buscar sus propios caminos reformulándose, pero no necesariamente cambiando sus estructuras ni contenidos formales.

En las investigaciones sobre la cultura andina realizadas hasta el momento existen evidencias de que la estructura cultural andina persiste aún entre los grupos que aparentemente han experimentado más cambios. No esperamos encontrar la cultura andina precolombina intacta, pues la cultura es dinámica y cambia y evoluciona permanentemente, pero sostenemos, de la misma manera que muchos otros autores, que los rasgos más profundos de las culturas andinas se mantienen a pesar de la incorporación de elementos foráneos. Ello nos permite vislumbrar la resistencia que las culturas prehispánicas de los Andes ofrecieron a la invasión y conquista hispana. Aparentemente, los elementos que se incorporaron ofrecían claras ventajas para defender la esencia de la cultura misma.

Las tablas o qellcas de Sarhua son en este sentido, una producción particularmente privilegiada por ser un antiguo recurso nemotécnico y porque tiene como intención mostrar la cultura de un pueblo. Es el conjunto de tablas el que nos permite reunir una cantidad de información importante. Los datos consignados en los textos que acompañan a las tablas y en los mismos gráficos, en los que se cuidan los detalles más sutiles, hacen de esta producción una fuente muy rica para el análisis y la investigación. La cantidad y variedad de qellcashacen posible la comparación y la verificación de la persistencia de algunos elementos culturales así como las contradicciones (si las hubieran) en las que pueden caer sus autores.

Las investigaciones sobre iconografía tradicionalmente han sido utilizadas por la arqueología para establecer la expansión de las culturas ágrafas y la periodificación de las mismas a través de la influencia de estilos (sobre todo en cerámica). Más recientemente para reconstruir, a partir de la interpretación de la iconografía y con datos etnohistóricos, el desarrollo de las sociedades prehispánicas, tal es el caso de *Iconografía Mochica* de Anne Marie Hocquenghem (1987).

A partir de la década de 1970 y con mayor perseverancia en la de 1980, se inician los estudios de iconografía en los objetos de arte popular, principalmente en textiles, en los que se busca "leer" los diferentes motivos de la decoración. En ese sentido han trabajado Cereceda (1979), Solari (1986), Echeandía (1982), y Silverman Proust (1988) entre otros para el caso de Perú y, para el de México, Johnson (1976), Morris (1977), Zaldívar (1976), Duclot (1983) y Turok (1984) entre otros. Algunas investigaciones se han limitado a recoger los motivos, sin buscar su significado o interpretación, trabajo que creemos válido, pero inconcluso.

Nuestra búsqueda de la continuidad cultural a través de las manifestaciones de las artes plásticas en los pueblos se apoya en que éstas son uno de los dos canales principales de la transmisión de ideas que aseguran la cohesión social (el otro canal es

el rito y la tradición sacra, oral, escrita o asociadas). Por esta misma razón su mensaje, dirigiéndose a todos los miembros de la sociedad con plenos derechos tiene que ser generalmente entendible. Los medios tecnológicos están todavía relativamente restringidos y el repertorio de motivos a través de los cuales se transmite la información es reducido. Las sociedades agrícolas se desarrollan en un relativo aislamiento y los contactos afectan la estructura ideológica de manera limitada, por ello se puede predecir de antemano el resultado del sincretismo. Los préstamos iconográficos de áreas foráneas son relativamente raros y no oscurecen la lógica interna del repertorio. Todo eso hace mantener, durante más de un milenio, una relación fija entre el tema y la idea básica que tradicionalmente éste expresaba. Cambia tan sólo el estilo y los detalles formales a medida que evoluciona paulativamente la técnica, el mito y el rito. (Makowski, 1986)

### III. METODOLOGIA

Una investigación sobre la continuidad cultural en el arte popular requiere del registro de un gran número de objetos o elementos de una determinada producción de manera que nos permita observar la constancia o permanencia en la utilización y distribución espacial de los elementos componentes de cada objeto.

Las tablas de Sarhua, con algunas variantes de las originales, se empiezan a elaborar fuera de la comunidad y con fines comerciales a partir de 1975, momento en el cual se inicia el registro de la producción por un período de 15 años. En la actualidad contamos con aproximadamente 500 fotografías sobre alrededor de 190 temas diferentes.

En esta investigación, utilizaremos la confrontación del análisis iconográfico formal con los datos históricos proporcionados por diferentes disciplinas, principalmente la etnología y la historia. Panofsky denomina a este método **iconología**.

En un primer momento fue necesario decodificar la imagen, aprender a leer su estructura interna comparándola con imágenes que pertenecen al mismo contexto. Esta tarea se nos ha facilitado por la cantidad de material que tenemos registrado. Aislados los **motivos** se trata de entender el principio de la **composición**. Relacionando los motivos con las escenas y las escenas entre sí, lograremos establecer los ciclos que reflejan probablemente los mitos y los conceptos básicos. Estos pasos previos son iconográficos y nos permitirán llegar al tercero que es el análisis iconológico, en el que ya intervienen los datos que se obtienen de otras disciplinas y que nos permiten ir más allá de los que las imágenes nos indican por sí mismas, para investigar el significado



convencional que las tablas de Sarhua tienen para los sarhuinos y para un conjunto de comunidades andinas.

Nuestro trabajo se desarrolló en varias etapas. En un primer momento se hizo una clasificación del material de los más antiguos a los más modernos para evaluar la evolución de estilo y las preferencias temáticas.

En la segunda etapa de la investigación, el criterio clasificatorio utilizado estuvo en relación al tema, encontrando 190 temas diferentes que calculamos corresponden a 90-95% de la producción total.

Los aspectos más importantes que hemos considerado para agrupar los temas son: actividades agrícolas, ganaderas y artesanales; fiestas cívicas y religiosas; mitos, ritos, magia y medicina; juegos y costumbres alrededor de las etapas más importantes en la vida del hombre andino como son el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte; problemas migratorios y de incursiones foráneas en la comunidad.

El trabajo de campo realizado en 1979 y el contacto permanente con los artistas de Sarhua así como la información bibliográfica al respecto nos ha permitido ordenar nuestro material de una manera coherente y lógica. Las representaciones no son independientes entre ellas, por ello pueden repetirse con frecuencia con la ayuda de diferentes recursos pictóricos en lo que podríamos llamar variaciones sobre un mismo tema. Cada ilustración puede integrarse al contexto temático, las representaciones aisladas aparecen como detalles de contextos mayores, así unas tablas explican y apoyan a otras permitiéndonos comprender mejor su universo. Las acciones particulares de escenas son sujetas a conjuntos mayores que responden a una misma temática, todo lo cual refleja una secuencia de acciones interrelacionadas entre sí tanto en el tiempo como en el espacio y los actores son los mismos personajes que aparecen en diversos contextos siendo un elemento de identificación de los atributos de la vestimenta.

La investigación histórica, a partir de crónicas y documentos nos permite sugerir la existencia de aquellas qellicas en el Poqekancha y establecer una posible vinculación con las qellicas contemporáneas de Sarhua y por ende con las producidas en Lima. El estudio de la iconografía en éstas nos permitirá confirmar, a través de su contenido, la presencia de rasgos culturales de aquellas.

En esta investigación trabajaremos alrededor de la delimitación de los espacios en las qellicas con el fin de encontrar los mecanismos inconscientes que operan en los pintores como producto de su propia visión y concepción del mundo. Teniendo la ideología, como religión expresada a través de los ritos y mitos una estabilidad notable, esperamos encontrar la estructura conceptual básica de la cosmogonía plasmada en este conjunto de tablas.

## M. HIPOTESIS

Existen patrones culturales que se reproducen mediante mecanismos inconscientes en las diferentes manifestaciones del arte que pueden evidenciarse en niveles de diversa índole.

Los factores que influyen a la supervivencia de técnicas y patrones de origen prehispánico orientados a mantener la cohesión social en las comunidades andinas y en los grupos de migrantes repercuten en la producción y reproducción de las artes populares.

El arte popular desempeña un rol bisagra entre la comunidad de Sarhua y los migrantes dedicados a la producción de qellicas y viceversa que fortalece los vínculos de reciprocidad que tradicionalmente se manejan en los Andes.

La utilización de la imagen como medio de comunicación privilegiado entre los pueblos andinos es vigente, la qellica (en su significado más amplio de grafía) está presente en muchas manifestaciones plásticas de los andes. Las tablas de Sarhua son una producción que privilegia este aspecto.

La producción de qellicas es un mecanismo de reafirmación cultural entre los migrantes sarhuinos en Lima, son parte de una estrategia de supervivencia en la urbe que les permite obtener recursos económicos y simultáneamente reforzar los elementos culturales más arraigados de su comunidad.

## V. QELLCA

**Qelica** designa el trazo o dibujo hecho sobre cualquier superficie así como a las pinturas hechas sobre tablas para registrar los acontecimientos más importantes que sucedían durante el mandato de un inka. Los **qelcacamayoq** eran los historiadores del Tawantinsuyo. Ellos, que registraban gráficamente la historia en cada tabla, podían relatar de memoria y con meticulosidad los hechos registrados en ellas. Así lo hacían en determinadas épocas del año para recordar a la población la historia de los orígenes del Tawantinsuyo y la de cada inka. Las **qellicas**, los cantares tradicionales y el sistema mnemotécnico de los kipus son los tres métodos que los inkas utilizaron para registrar acontecimientos relevantes. Las **qellicas** pueden equipararse con la función que en la administración tenían los **kipucamayoq**, que han sido ampliamente estudiados y que por ello conocemos más. De hecho en muchos textos no se especifica la diferencia de especialización que existió entre ambos llamándoles por igual **kipucamayoq**. Actualmente es vigente el término **yuyaq** para designar a los ancianos que recuerdan los acontecimientos que conforman la historia de un pueblo.

Ninguna de las **qellicas**, que a la llegada de los españoles se encontraban en el Poqekancha (1), ha logrado conservarse hasta nuestros días; sin embargo existen múltiples descripciones de su forma y función en la literatura de los cronistas del siglo XVI. Son particularmente importantes los comentarios del Lic. Polo de Ondegardo, del Capilán Pedro Sarmiento de Gamboa y del Padre Cristóbal de Molina. La historia y los mitos que ellos consignan en sus obras les fueron relatadas en base a ellas.(2) La memoria oral de los pueblos iletrados alcanza entre tres y cuatro generaciones (como precisa Jensen), sin embargo la relación que nos narran los cronistas va hasta los mismos orígenes del

Cuzco y de los inkas, ello demuestra que la tradición oral expresada a través de los mitos, leyendas, canciones, etc. se transmitieron de manera colectiva por muchas generaciones apoyados por la imagen y el conocimiento de los especialistas en historia o qellcacamayoq, habiéndose olvidado posteriormente la técnica específica de producción, mas no la tradición como lo demuestra la actual presencia de los yuyaq.

Cristóbal de Molina (el cusqueño) nos ilustra al respecto: "Y para entender donde tuvieron sus idolatrías, porque es así que éstos no usaron de escritura y tenían en una casa de el Sol llamada Poquen Cancha que es junto al Cuzco, la vida de cada uno de los yngas y cada uno de las tierras que conquisto pintado por sus figuras en unas tablas, y que origen tuvieron: y entre las dichas pinturas tenían así mismo pintada la fábula..." (3). Sarmiento precisa aún con más detalle: "y demás desto había, y aún agora hay, particulares historiadores destas naciones, que era oficio que se heredaba de padre á hijo. Allegóse á esto la grandísima diligencia del Pachacuti Inga Yupanguí, Noveno Inga, el cual hizo llamamiento general de todos los viejos historiadores de todas las provincias que él sujetó, y aún de otras muchas más de todos estos reinos, y túvolos en la ciudad del Cuzco mucho tiempo examinándolos sobre las antigüedades, origen y cosas notables de sus pasdos destes reinos y despues que tuvo bien averiguado todo lo más notable de las antigüedades de sus historias hizole todo pintar por su órden en tablones grandes, y deputó en las casas del Sol una gran sala adonde las tales tablas que guardecidas de oro estaban, estuviesen como nuestras librerías, y constituyó doctores que supiesen entenderlas y declararlas. Y no podían entrar donde estas tablas estaban sino el inga o los historiadores, sin expresa licencia del inga."(4)

El Padre Bernabé Cobo que anduvo por estas tierras en las primeras décadas del s.XVII consignó en su Historia del Nuevo Mundo: "En muchas partes

de estas Indias hay minas de fina caparrosa, de la cual he visto hacer tinta para escribir, con tanta facilidad, que no hacen más que echar la caparrosa molida en una poca de tara, también molida en el agua así fría como está naturalmente, y revolverla, y luego acabada de echar la caparrosa, escribir con esta tinta, la cual queda negra algo tirante al azul; de donde infiero yo que se debe de diferenciar de la que se trae de España....Llamaré esta caparrosa de la tierra, en la lengua generall del Perú, colpa.

Hallare también aquella tierra amarilla de que usan mucho los pintores llamada ocre, la cual, en la lengua aimará, se dice quellu; y otra especie de tierra naranjada, llamada en la misma lengua aimará pitu, de que también usan los pintores. Hay así mismo almagre en muchas partes, que llaman los indios del Perú, puca alpa.”(5) De lo que podemos deducir que estos materiales fueron utilizados para pintar antes de la llegada de los españoles.

Los hallazgos que se hicieron en 1933-1934 en Saqsawaman durante las excavaciones que dirigiera el Dr. Luis E. Valcárcel podrían tomarse como una evidencia más de la producción de qellicas. En efecto, junto con restos de cerámica, objetos líticos religiosos y objetos metálicos de uso suntuario, pertenecientes en su totalidad al estilo inka imperial, se encontró un estuche manufacturado en un bloque de cuarzo con 6 compartimientos cilíndricos conteniendo colores en polvo: rojo bermellón, azul cerúleo y amarillo oscuro.

En las mismas excavaciones, en uno de los compartimientos cerca de Muyuqmarka se encontraron tierras de 6 colores diferentes: azul cobalto (azurita), amarillo de cromo claro (oropimente), ocre amarillo (oropimente mezclado con óxido de hierro), carmín de granza rosa (cinabrita), cromo naranja (rejalgar) y verde cromo (malaquita mezclada con hidróxido de hierro).

El propio Valcárcel cita a Fester y Cruelles que estimaban que el cinabrio y

la azurita no eran utilizables en la cerámica porque se descomponen o sufren cambios radicales en la cocción.

Como se sabe, en la tintura textil no se utilizaron colorantes de origen mineral sino vegetal. La hipótesis más aceptable fue que aquellos se utilizaron para la confección de los keros; sin embargo a fines de 1938 en Pachacamac se hallaron pinturas y colores así como muestras de restos de broqueles empleados en la época inka que permiten inferir que los objetos de Saqsawaman podrían estar vinculados no sólo a los keros (6) sino también a las qellicas, ya que se aplicaban al mismo material. En el Perú prehispánico no se estucaba la madera, lo cual limitaba el ancho de la superficie. Aparentemente, la solución para este problema fue unir las tablas sin pegamento pero utilizando una guarnición de oro a manera de zuncho. Esta solución condiciona el tamaño y la distribución de escenas.

Existe una referencia anterior sobre hallazgos de equipos de trabajo de los artistas precolombinos. En 1931 el investigador sueco Erland Nordenskiöld escribe un artículo sobre trabajos de laca entre antiguos peruanos en que cita el hallazgo de un "equipo laqueador" en una tumba de Ica. Este equipo laqueador contenía bolsas de cuero con colores que al ser analizados demostraron contener: cinabrio, hidrogenocarbonato de cobre (malaquita) y un verde grisáceo de obsidiana finamente pulverizada, arena oscura y polvos de piedra caliza. Habla también de un aglutinante, pero no especifica cual. Tampoco se especifican datos respecto de la datación de este hallazgo, suponemos que corresponde a un período tardío; por otro lado se sabe que la malaquita no fue utilizada en la confección de cerámica ni en la tintura de los textiles, por lo que coincidimos en afirmar la posibilidad de la utilización de estos colores en aplicación sobre madera. La identificación del aglutinante (cera, resina, grasa, etc.) nos hubiera permitido sacar algunas conclusiones acerca de la técnica de aplicación.

El pintor José Sabogal que realizó junto con el pintor mexicano Carlos Orozco una serie de ensayos para comprobar la existencia de la encáustica llega

a conclusiones positivas apoyándose en la observación de los keros precolombinos y en las técnicas de su confección observadas entre los artistas indígenas de comienzos de siglo que seguían elaborando keros. Trabajos de laboratorio, que no conocemos, arrojarían información más precisa.

De los comentarios de Sarmiento y Molina se desprende que las pinturas eran figurativas, un arte realista basado en escenas representadas en secuencia y enlazadas por la trama del asunto tratado.(7) Por ello estarían comprendidas dentro del estilo continuado (8). Cada tabla contendría un conjunto de escenas referidas a un suceso.

Durante las primeras décadas de la presencia de los españoles en el territorio del Tawantinsuyo, se realizaron varias pinturas representando a los Inkas y sus linajes. Son particularmente interesantes los cuatro lienzos que el Virrey Toledo mandara pintar en 1571 para enviar a Felipe II. (9) Estos lienzos fueron hechos por qellocacamayoq -antiguos pintores imperiales- siguiendo las prescripciones y patrones sobre el uso de los espacios y del color del Arte Inka. Es muy probable, inclusive, que hayan tenido a la vista los antiguos cuadros y que las modificaciones hechas respondieran a la conveniencia de las nuevas autoridades.

El lienzo que le enviaron a Garcilaso de la Vega en 1603 y los retratos de la portada de la Década Quinta (10) de Herrera tenían rasgos semejantes, lo que permite inferir que quizás utilizaron la misma fuente.

Don Felipe Guaman Poma de Ayala escribió la Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno entre 1613 y 1614. La obra está profusamente ilustrada, recurso que no respondía únicamente a un deseo artístico, sino que estaba predeterminado por la función de registro que tuvo la tradición de la qelca inka. La combinación de la palabra escrita (que sustituye la narración oral) y el dibujo constituyen el rasgo



sin duda alguna, el heredero inmediato de ésta tradición, no en vano Emilio Mendizabal Losack lo denomina "el último qelcacamayoc" ¿qué ha sucedido con esta tradición en los 350 años posteriores?

La palabra escrita desplazó al dibujo como forma de registro y el significado de la palabra qelca se extendió al de escritura, papel y registro. En algunas provincias del Cusco el libro de "kilka" es el libro de registro de trabajo de los jomaleros de las haciendas cocaleras. En este caso se ha conservado su uso en el sentido de registro, habiéndose perdido su forma pictórica.

En aymara existen diversas palabras para designar el término registro, quellcatta quiere decir "contar por padrón" (12) Lo cual confirma que había una diferenciación entre los tipos de registro y que ésta se mantiene vigente en algunas comunidades andinas.

Entre los Shipibo (grupo étnico de la Selva que mantuvo relaciones de intercambio con el Tawantinsuyo e incorporó a su lengua algunas palabras quechuas), se utiliza la palabra kelca para designar un lienzo de algodón pintado con fines rituales que se guarda "doblada como las hojas de un libro". La utilización de este término para designar una pintura con connotaciones rituales y que guarda información a través de gráficos nos induce a pensar que su uso estuvo muy difundido en la época inka.(13) En este caso se conserva no sólo el sentido de registro gráfico, sino que se le da un sentido ritual.

En otros casos sólo se conservó el estilo pictórico, en ellos, la información registrada era secundaria respecto a su forma y color.

Con la llegada de los españoles se introducen una serie de estilos, técnicas y materiales nuevos para el gusto de un público diferente. Llegan del viejo continente artistas que traen consigo su propio bagaje cultural. El desarrollo de

estas nuevas corrientes culminará en las diferentes escuelas andinas: cusqueña, ayacuchana, quiteña, etc., de acuerdo a las particularidades del mestizaje que se desarrollaran en cada lugar.

Mención aparte merecen las acuarelas que mandó pintar el Obispo Martínez Compañón como fuente de información sobre los usos y costumbres del Obispado de Trujillo. En esta magnífica obra participan pintores indígenas y españoles, lo que puede observarse en los distintos niveles de dominio de la técnica de acuarela y en el sentido de la proporción que cada uno de los pintores tiene. Curiosamente, todas estas pinturas tuvieron como función principal la de registrar los usos y costumbres de la mencionada región ¿será este el punto de partida de la pintura costumbrista en el Perú? Resultaría aventurado establecer alguna relación entre esta pintura y las acuarelas de Pancho Fierro. Sin embargo, visualmente unas evocan a las otras a pesar de corresponder a diferentes épocas e intenciones.

Aunque no es posible establecer fechas ni lugares precisos para el origen del llamado arte popular, se puede afirmar que con la llegada de los artistas españoles el arte imperial de los viejos pintores cusqueños fue desplazado para ceder su lugar al foráneo. Las concepciones nativas de espacio y color se mantienen gracias a la constante demanda de la masa indígena. Lo popular se definiría entonces por oposición a lo extranjero en un primer momento. El público que demandaba esta pintura popular habría estado conformado por la antigua aristocracia indígena y los mestizos provincianos alentados por la iglesia. Los temas tratados se asocian a las imágenes de los santos y algunas actividades agrícolas y ganaderas. Sus características más resaltantes están relacionadas con la ausencia de la perspectiva lineal y el uso de los colores planos (sin sombras) sobre fondos blancos, a su manejo del espacio y a la simplicidad de sus trazos. Macera (14) sugiere una secuencia formal y cronológica entre los murales del siglo XVIII y las obras de los Maestros Campesinos del XIX, dice textualmente: "la pintura campesina luce como trozos de paredes recortadas, el artista-artesano procuró

producir en pequeño una pare". La incorporación de nuevos materiales y técnicas requiere de un esfuerzo particular de adecuación. Comienza el uso de pieles y locuyos como soporte y se introduce el uso de la tiza y el yeso como imprimantes (anteriormente sólo tenemos referencias de que se habían usado: maderas, piedras, tablones de plata y telas sin imprimantes). Probablemente los pigmentos y métodos para aplicarlos hayan sido semejantes, en este caso, a los utilizados para la cerámica, los keros y las propias qellicas.

El conjunto de obras que presenta Pablo Macera en Pintores Populares Andinos (1970) puede ilustrar mejor respecto a esta producción, pues aunque corresponden fundamentalmente a los maestros campesinos cusqueños del siglo XIX, incluye obras de otras provincias dando una idea global de esta pintura que permite establecer la continuidad de la producción popular. La fragilidad de estas obras no ha permitido que lleguen a nosotros ejemplares mucho más antiguos.

El paso del Virreynato a la República no significó un cambio consistente para este conjunto de artistas populares que siguen su evolución al margen de los gustos y tendencias oficiales que se vinculan más con lo extranjero. Entre los artistas populares de los albores de la República destacan Arce Navea, Concepción Mirones y Pancho Fierro, según el propio Macera. Ellos no pintaron para los campesinos: lo hicieron para los principales de la provincias. Tratan temas costumbristas que, en el siglo XIX fueron parte de procesos más amplios a través de los cuales se manifestaban las diferentes clases y conciencias de un país que formulaba apenas su propio proyecto político, con matices e intensidades diferentes y de acuerdo al carácter local, producto de los diferentes desarrollos regionales.

El cambio de siglo sorprende al país con un proyecto político no definido. El Perú es un mosaico de etnias con características muy diversas. La clase dominante, que siempre vivió mirando y admirando a Europa, a pesar de querer

construir su propia identidad nacional, se ve repentinamente sacudida por el movimiento indigenista. Esta corriente, que nace simultáneamente en varios países latinoamericanos como consecuencia de los movimientos revolucionarios de México y Rusia, encuentra en lo indígena la fuente de inspiración para formular la identidad de las jóvenes naciones del continente. Intelectuales y artistas vuelven los ojos hacia el mundo andino, sin embargo este proceso no se consolida en el Perú, donde las ideas del núcleo generador no penetran en todos los sectores que se esperaba. Sólo unos cuantos visionarios, entre los que podemos mencionar a José Sabogal Dieguez, Julia Codesido, las hermanas Bustamante, Elvira Luza y más tarde José María Arguedas entre otros. Ellos recorren talleres, ferias y mercados buscando a los maestros del arte popular que con sabia paciencia y prolijidad habían seguido trabajando para un público ávido de sus obras para satisfacer necesidades religiosas y estéticas. Ellos son los que "descubren" a don Joaquín López Antay (retablista), a Georgina e Hilario Mendivil (imagineros), Leoncio Tineo (alfarero), Julio Villalobos (pintor), etc. y nos hicieron conocerlos. Seguramente muchos otros quedaron en el anonimato.

El público limeño aun se mantuvo ajeno a estas manifestaciones. En 1975 el gobierno del General Velásco Alvarado otorga el Premio Nacional de Arte al maestro retablista ayacuchano don Joaquín López Antay, hecho que causa revuelo en el ámbito artístico e intelectual de la capital dividiendo las opiniones del público en torno al valor artístico del arte popular hasta entonces llamado únicamente artesanía. Justamente en ese año se realiza la primera exposición de las qellicas -más conocidas como tablas pintadas- de Sarhua. Todavía el público limeño no se recobraba de la sorpresa de conocer al ganador del Premio Nacional de Arte, cuando se mostraba en Lima un conjunto de obras que nos hacían recordar viejas técnicas, estilos y funciones de las antiguas qellicas del Poqen-cancha.

En efecto, las tablas que se expusieron entonces eran las que tradicionalmente se han utilizado en la comunidad como "alza techos" en las casas nuevas.

En ellas se registra la genealogía familiar, los dioses tutelares y los santos católicos venerados por la familia usuaria. En esa oportunidad no se expusieron tablas antiguas, únicamente las que elaboraron en Lima a la usanza de su pueblo Primitivo Evanan Poma y Víctor Yucra Felices, dos migrantes de Sarhua e incluyeron algunas tablas con nuevos formatos.

Las viejas tablas que quedaron en el pueblo, cuyo origen se pierde en el tiempo, tienen las características de ser un tronco con diversos anchos y un promedio de 2.30 m. de largo cortado longitudinalmente. La parte plana es estucada con yeso como para pintar al temple y luego se divide en diversos espacios separados por guarniciones de flores o grecas similares a las que aparecen en los bastones de mando (15), en los ponchos e inclusive en las hondas. En el cuadro del extremo superior se dibuja al sol, en el inferior a la Virgen de la Asunción (excepcionalmente a algún santo católico) debajo del cual va la dedicatoria a los nuevos dueños de casa. En los cuadros intermedios van los diferentes miembros de la familia realizando actividades agrícolas, ganadera y artesanales con sus animales más queridos. Esta tabla es regalada por los compadres a los nuevos dueños de casa el día en que la techan en medio de la alegría colectiva de quienes trabajaron en el ayni (trabajo colectivo) para la construcción. La tabla será colocada como viga mayor en la habitación principal. En una casa puede haber más de una tabla, eventualmente más de un compadre lleva tabla. Zuidema (1967) se refiere a una prohibición expresa de matrimonio hasta cuando menos la cuarta generación para algunas comunidades entre las cuales se encuentra Sarhua ¿no habrá sido el origen de las tablas una forma de mantener presente a sus ancestros para evitar el incesto?

En Sarhua, la tabla puede ser pintada por el propio compadre o "por encargo" del mismo (16). De hecho las tablas pintadas para la clientela de la comunidad denotan diferentes capacidades en la elaboración de las mismas e irregularidad en sus trazos; algunas tienen trazo seguro mientras otras muestran

inseguridad y esfuerzo por parte de los autores. De ellos mismos dependerá el tono irónico o serio de las escenas que se pinten. Es común el fondo blanco puro, el realismo intelectual (los personajes se identifican por las actividades que realizan y por sus atributos más que por tener rasgos físicos similares a la persona representada), el uso de perspectivas múltiples producto de una percepción dinámica del espacio y la utilización de colores planos. Tenemos referencias de que las tablas más antiguas no llevaban color (sólo estaban delineadas), pero no hemos tenido oportunidad de verlas.

Las maderas utilizadas son pata (Bombax mori), aliso (*Alnus jorulensis*) y molle (*Schinus molle*) principalmente. Luego de cortar el tronco longitudinalmente se pule y se recubre con pachas (yeso propio de Sarhua) utilizando como aglutinante la savia del maguey (agave americana); los trazos se hacen con carbón de chilca (*Baccharis tancelata*) y luego con ichu (*Stipa ichu*) quemado y cañones de plumas o varilas de reíama (*Spartium junceum*) se delinean las figuras que se colorearán con muqui (tierra natural de colores) mezclados con quilpa (caparrosa) que sirve como fijador.

Las diferencias más significativas entre las tablas que se recrearon en Lima a la usanza tradicional y las que quedaron en el pueblo no sólo radican en la sustitución del medio tronco por el tablón que sirve de soporte a la pintura (que eventualmente ya se hacía en el pueblo), sino en el propio contenido. Encontramos que en el cuadro superior el sol se reemplaza por los dioses tutelares: sol, luna, luceros y cerros que rodean a Sarhua morada de los Apus de Sarhua; en el cuadro inferior en el que tradicionalmente se representaba a la virgen de la Asunción, ahora se representa a cualquier santo católico. Finalmente, las grecas que en el pueblo son muy variadas y que inclusive representan más de un elemento en la decoración de cada una (una serpiente y flores por ejemplo), se vuelven más rígidas y repetitivas. Esta diferencia en las grecas responde a que en las tablas del pueblo tienen un significado muy preciso pues son la evocación del wamani

protector de cada una de las familias allí representadas, mientras que en Lima perdieron ese sentido y sirven únicamente como elemento decorativo. (17) Sin duda alguna estas diferencias responden a intenciones de uso distintas.

La primera exposición en Lima fue un éxito que atrajo la atención del público limeño, aunque comercialmente no tuvo respuesta. Esto obligó a los pintores a forzar su creatividad y conocimientos para encontrar una alternativa que les permitiera llegar al público limeño sin perder sus raíces andinas. Fueron años de búsqueda, nuevos formatos e inclusive nuevos temas, las tablas de estos primeros años así lo demuestran. Los temas que más se han tratado son los de mitos, fiestas, labores agrícolas y ganaderas y últimamente los sucesos más importantes en la comunidad. Los cambios más significativos en estos años se refieren principalmente a los materiales: el muqui se reemplazó sucesivamente por lápiz de color, plumones o marcadores, anilinas y témperas; el problema de la madera y sus formatos se resolvió utilizando madera laminada que les ha permitido estandarizar los tamaños. Se ha retomado el estilo continuado y, en las piezas elaboradas más recientemente, vemos que eventualmente aparece la perspectiva y el horror al vacío.

Es interesante observar la concepción y manejo del espacio, la visión del entorno parte del centro y mira hacia adelante, atrás, derecha e izquierda; las vistas frontales aparecen como en planta dando la imagen de una flor con los pétalos abiertos. De igual forma, en las tablas los espacios están generalmente delimitados por líneas, flores o grecas, dependiendo del tema que estén tratando en ellas (18).

Los vívidos recuerdos de la comunidad, el diálogo y el trabajo colectivo han permitido llegar a un final feliz: las tablas de Sarhua -verdaderas qellicas contemporáneas- como respuesta al reto que la ciudad les impuso.

Actualmente las tablas, cuyos formatos son submúltiplos de las planchas de madera laminada (1.22 m. x 2.44 m.) son recubiertas con una capa de yeso con cola y pintadas con témpera. Continuan utilizandose las plumas para delinear los contornos de las figuras y para dibujar los detalles más finos. El acabado se logra aplicando laca mate con un pulverizador manual.

La diferencia entre la primera producción en Lima (1975) y la actual es notoria: los colores que antes eran casi transparentes, hoy son compactos, el fondo blanco que era característica sobresaliente de las primeras va desapareciendo bajo cerros y cielos que hoy sirven de escenario a los personajes. Los temas pintados son múltiples corroborando asi su función de registro. Los actuales qellicamayoq, como buenos conocedores de sus costumbres y tradiciones, han sabido plasmar las variadas facetas de la vida en Sarhua tal cual lo hiciera Guamán Poma (19). Reunir su obra ha permitido tener una visión de conjunto de la historia actual de su comunidad, mitos, costumbres y creencias. La riqueza temática, la abundancia de información, la vigencia de sus testimonios aunadas al estilo de estas qellicas hacen de ellas un documento importante para la etnografía y la historia del arte andinos. Son las crónicas contemporáneas de Sarhua, la prueba vital de la vigencia del arte y la vida indígenas en el Perú de hoy.



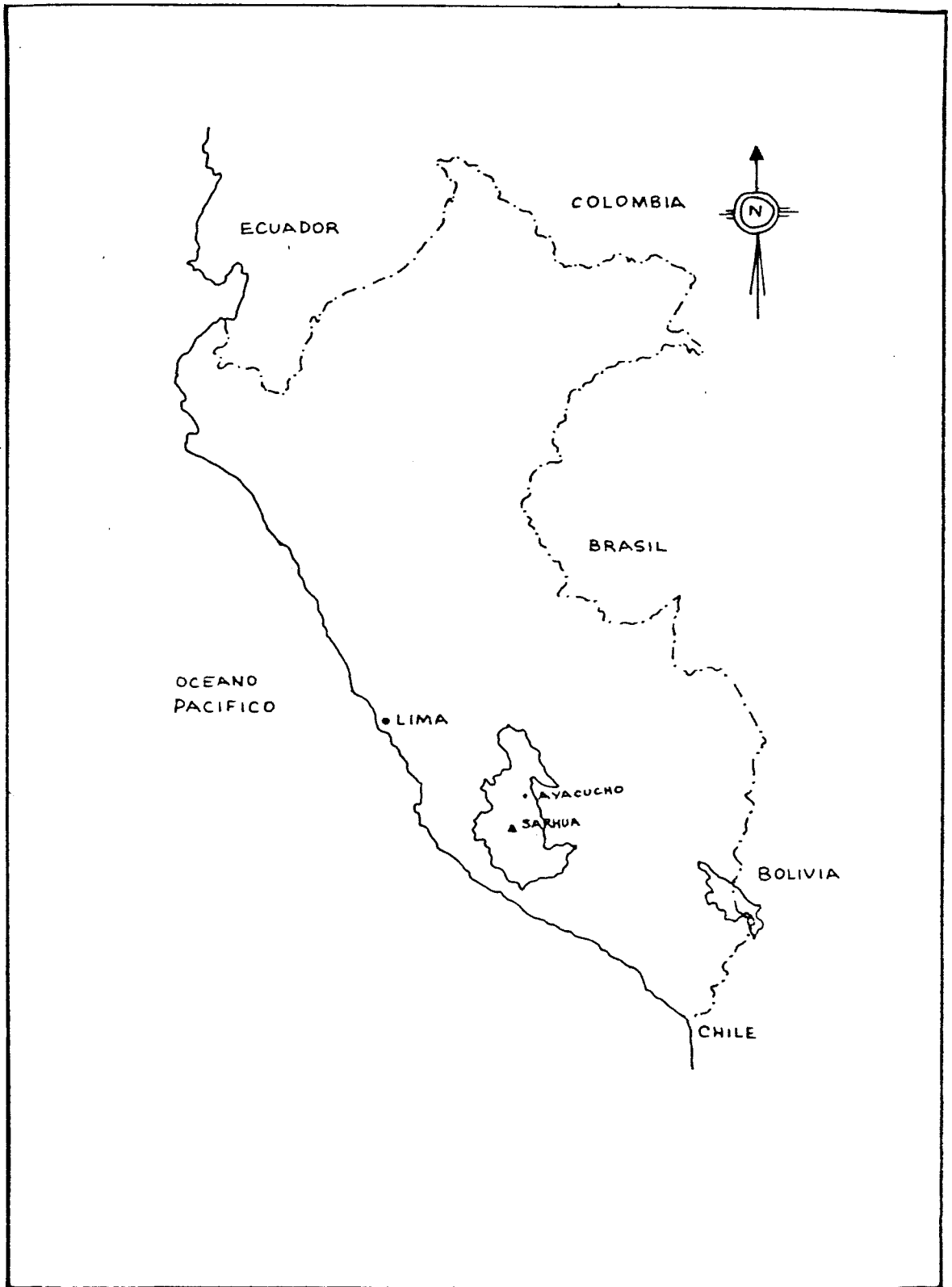
## VI. EL PUEBLO

El pueblo de San Juan de Sarhua (20) es la capital de uno de los distritos de la provincia de Víctor Fajardo en Ayacucho y tiene como anexos a las comunidades de Auquilla, Huarcaya y Tomanga. Se encuentra situada cerca de la confluencia de los ríos Qaracha y Pampas hacia el sur-oeste y frente a los poblados de Cancha-Cancha y Chuschi. Limita por el sur con las comunidades de Taulii, Porta Cruz, San José de Huarcaya y Lucanamarca; por el oeste con la comunidad de Tomanga; por el norte con la comunidad de Auquilla y el río Pampas; por el nor-oeste con Choque-Huarcaya, y por el este con el río Qaracha, en cuya margen derecha se encuentran las comunidades de Carampa, Patará, Uchu, Huamanquiya y Tinca.

Como se puede observar, no hay ni han habido latifundios en sus alrededores. Sin embargo, con frecuencia, y desde tiempos antiguos, se han producido discrepancias sobre los linderos, suscitando enfrentamientos no pocas veces violentos entre las comunidades litigantes.

Para llegar al pueblo de Sarhua desde la ciudad de Ayacucho se viaja por carretera afirmada hasta Pomabamba, provincia de Cangallo, durante cuatro o cinco horas. De allí se continúa a pie durante otras seis horas, por un camino de herradura que pasa por una cuesta llena de pendientes muy pronunciadas. El recorrido a pie puede hacerse por Chuschi, vadeando o cruzando el río Pampas o siguiendo el curso del río Qaracha y cruzando el Pampas por el Sarhua-Chaka, puente colgante hecho de **pichus**.(21)

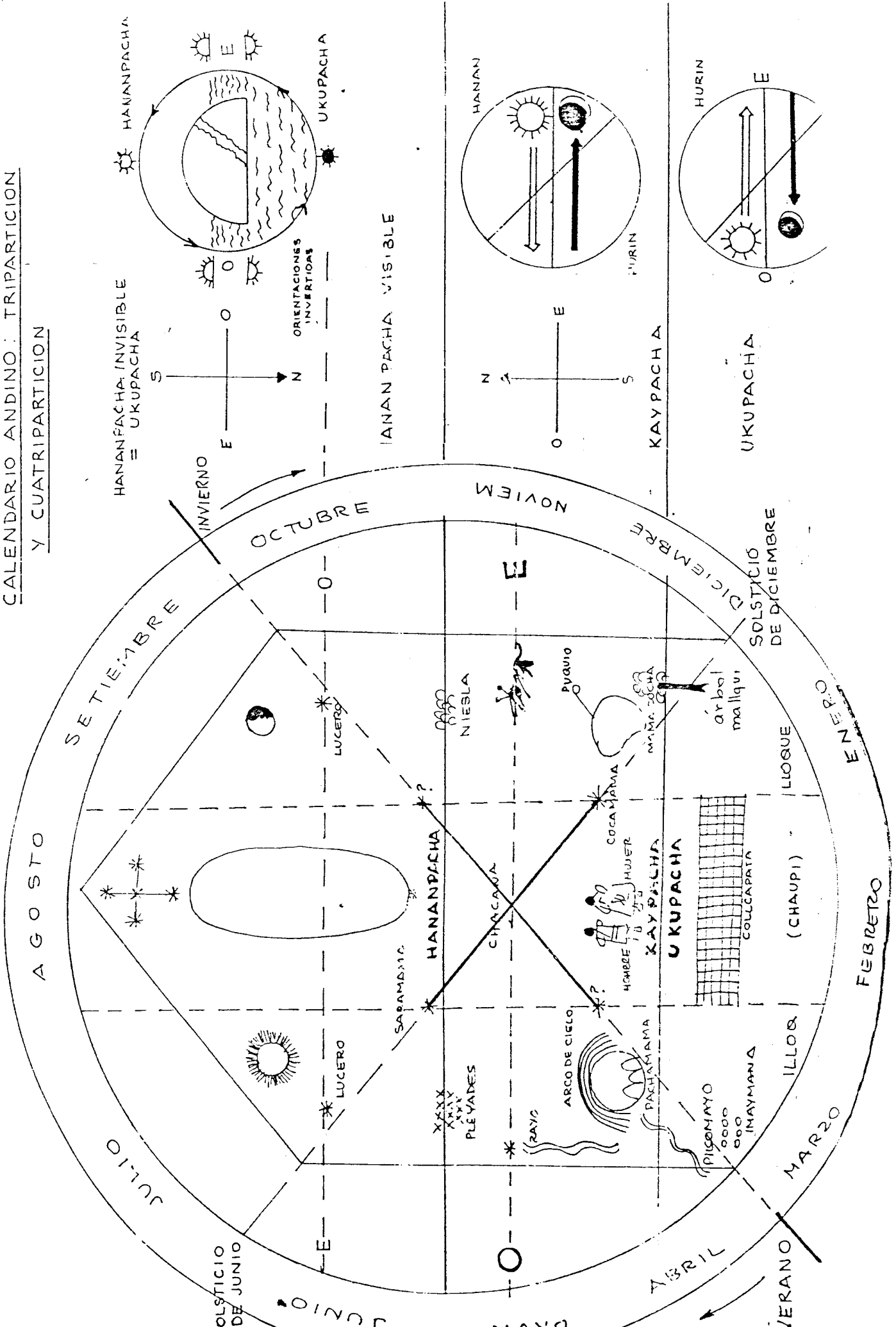
Existen cuatro caminos para comunicar a la comunidad con el exterior. Estos tienen la dirección de los cuatro puntos cardinales: el del nor-oeste, que pasa por Chuschi; el del nor-este, que llega a Cancha Cancha y Pomabamba por el Sarhua-Chaka; el del sur-este, que llega a Huamanquiya, a Huancapi (capital de provincia) y a otros pueblos de la

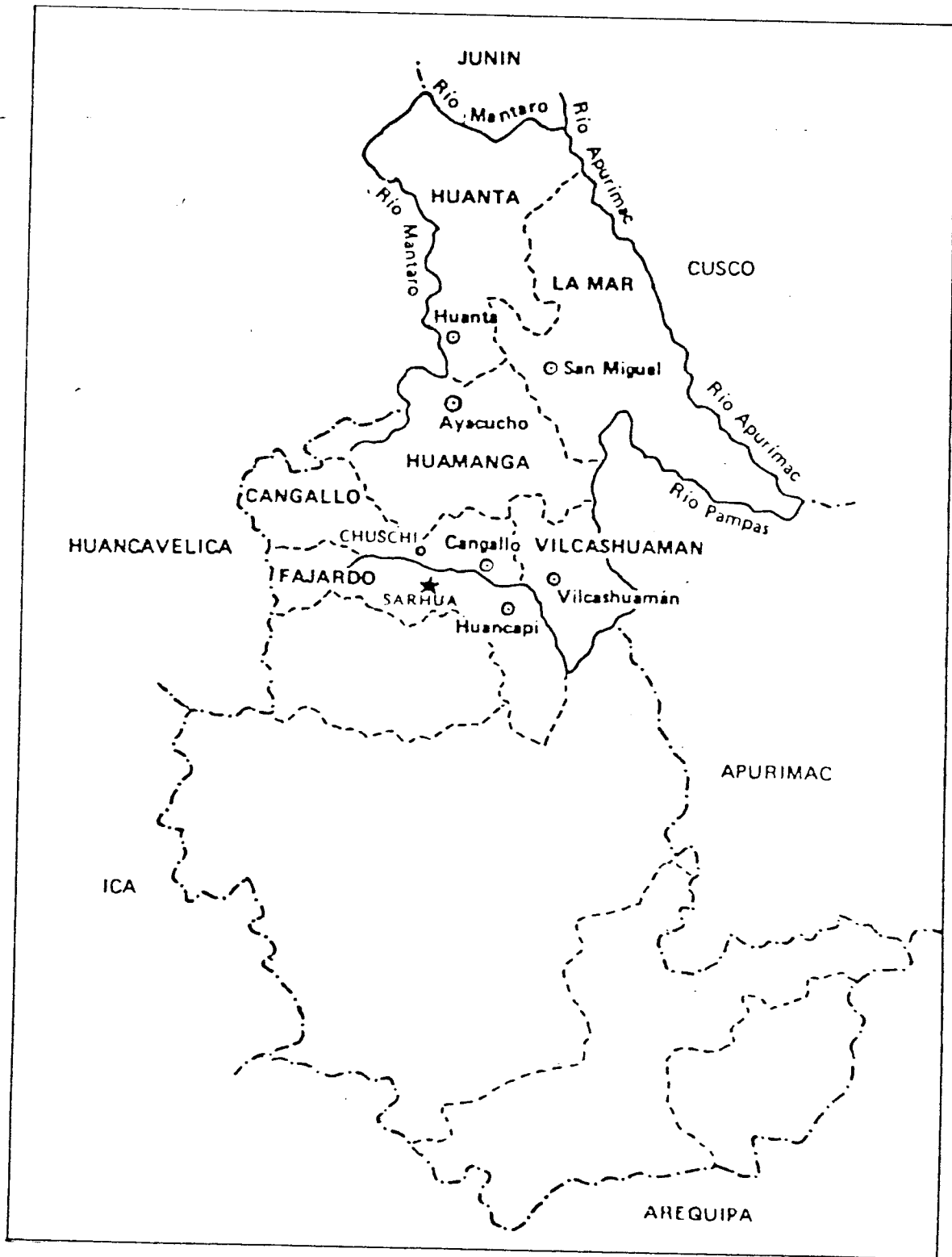


UBICACION GEOGRAFICA DE SARHUA, AYACUCHO

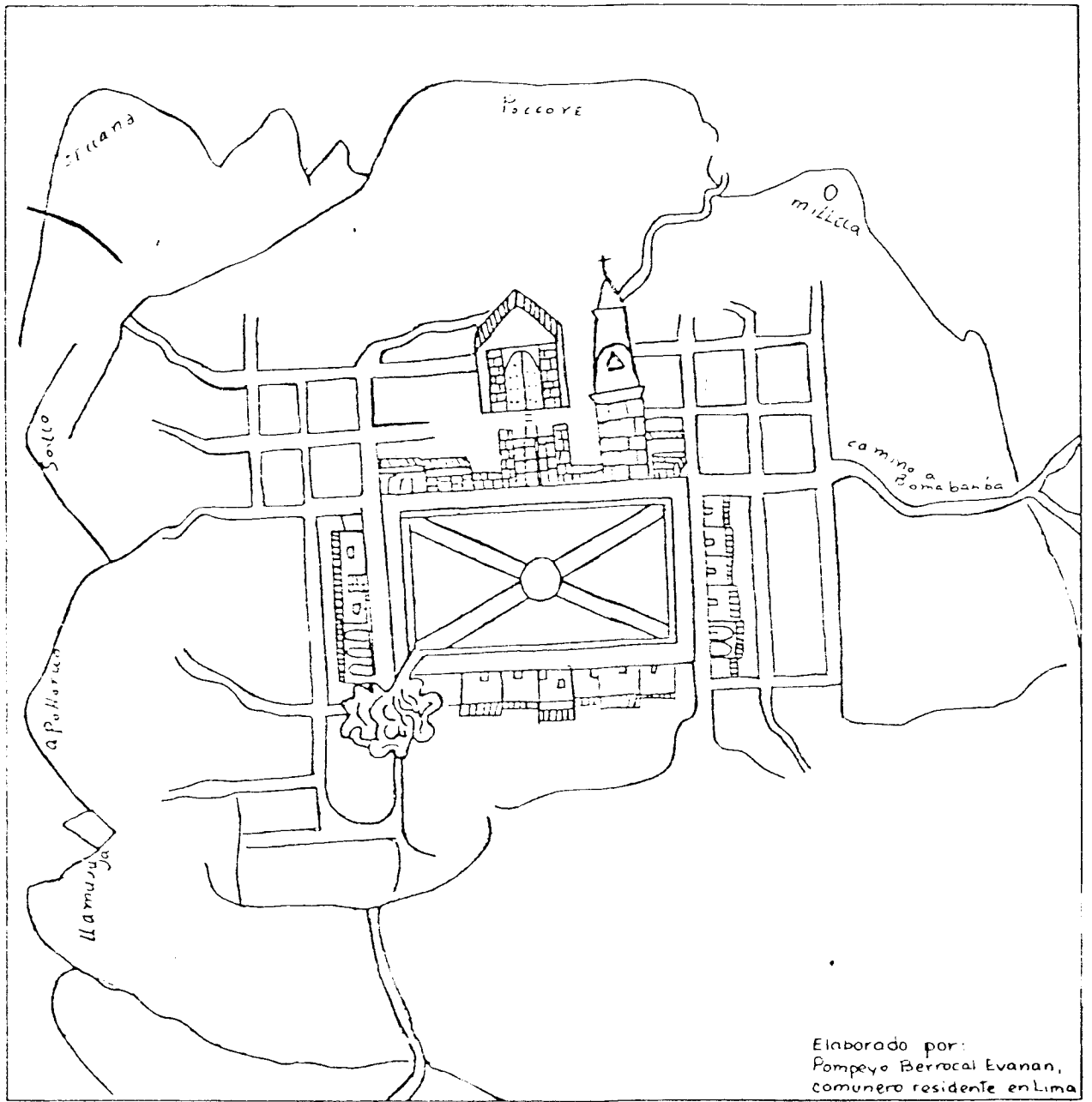
MODELO COSMOLÓGICO DE SANTA CRUZ PACHACUTI

CALENDARIO ANDINO: TRIPARTICION Y CUATRIPARTICION

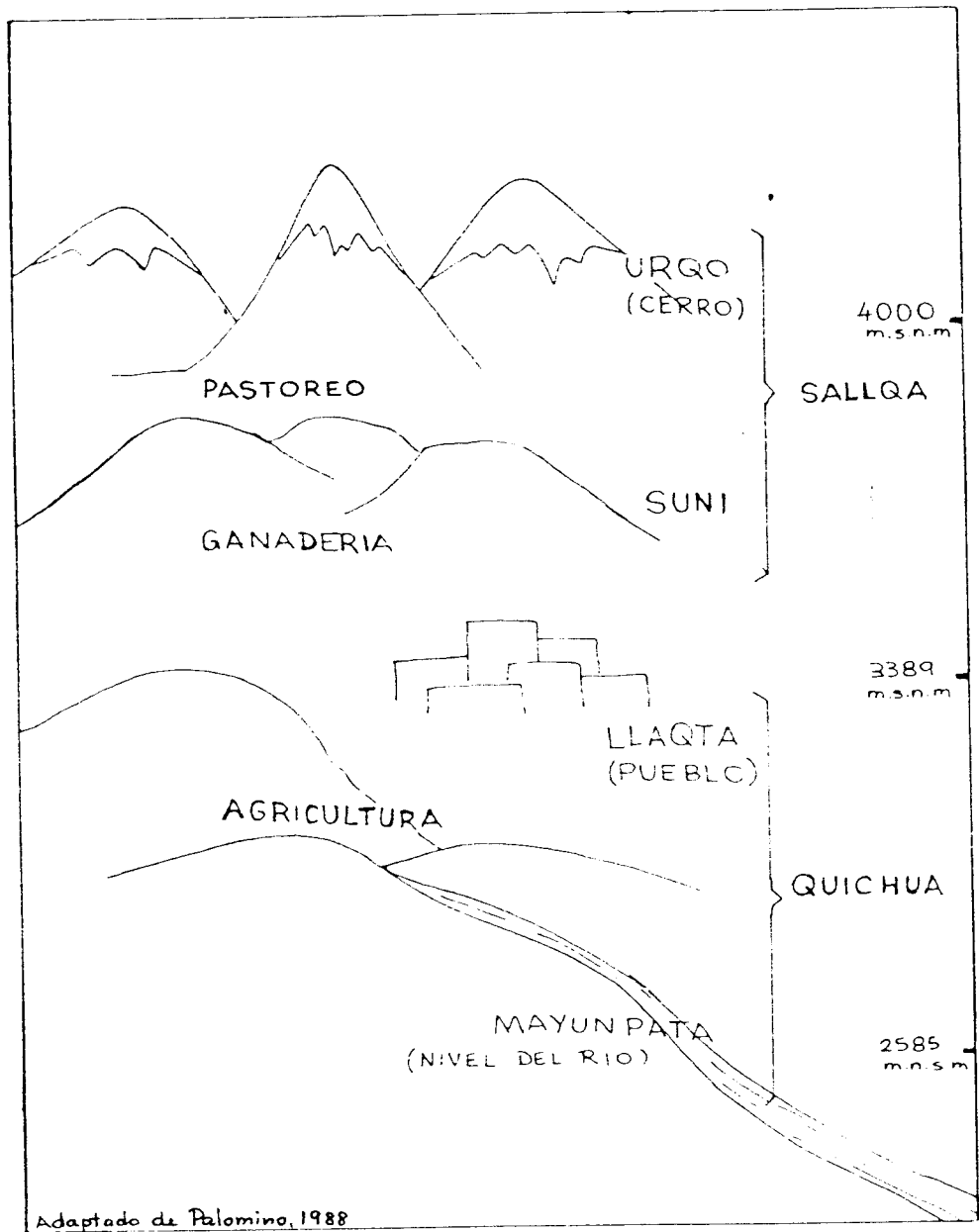




UBICACION DE SARHUA EN AYACUCHO



PLANO DE LA COMUNIDAD DE SARHUA



DISTRIBUCION DEL ESPACIO GEOGRAFICO DE  
LAS TIERRAS DE LA COMUNIDAD DE SARGUA  
Y SUS ACTIVIDADES PRINCIPALES

región; y, finalmente, el del sur-oeste, que sube hacia la puna y se une en Machu-Cruz al antiguo camino a Huamanga, salida natural al departamento de Ica. Estas cuatro vías principales se ramifican como una red de pequeños caminos que cubren todo el territorio de la comunidad. Zuidema (1983) afirma que todos los lugares que representan la idea de un cuadrado o de cuatro direcciones, están identificados con los pueblos que conquistaron los inkas.

El centro del poblado es un núcleo de aproximadamente 200 casas, aglutinadas en 16 manzanas irregulares que convergen alrededor de la plaza. Allí se encuentran el local municipal y la iglesia, que data del 1600, según consta en una de sus columnas. En el mismo centro de la plaza existió un monumento que consistía en un puma de cemento que ha sido recientemente dinamitado. (El puma es un elemento asociado con tiempos y lugares de transición en la mitología inka).

Las casas son de un solo piso. Están conformadas por una pequeña habitación sin ventanas y un corredor que durante las noches sirve de dormitorio familiar. En la habitación se guardan los principales enseres y en su techo se encuentra la tabla tradicional como viga principal. En el patio se ubica otra habitación pequeña, utilizada como cocina; cerca de ella se acondiciona el sitio donde se coloca el telar de pedales de la familia. Las paredes son de adobe y los techos generalmente de tejas, aunque también los hay de ichu (*Stipa ichu*). Por el centro de la calle discurre una acequia.

Es notoria la ausencia de locales comerciales. Sólo existe una tienda a la salida del pueblo en la que se puede adquirir fósforos, aspirinas, pilas y trago (22). La distancia y el aislamiento del pueblo, así como la escasa capacidad adquisitiva del conjunto de sus habitantes, son las causas más importantes que han limitado el desarrollo de la actividad comercial. Sin embargo, eventualmente, algunos pequeños comerciantes itinerantes recolectan huevos, quesillos y maíz, para llevarlos a vender en las ferias de Chuschi y Pomabamba. El trueque sigue siendo la forma tradicional de intercambio de productos alimenticios.

La comunidad cuenta con un centro escolar cuyo local está relativamente bien instalado y que posee media hectárea de terreno dedicada a los cultivos escolares. También hay una modesta posta médica, atendida por un promotor de salud, y una oficina de correos y telecomunicaciones, que sirve también al conjunto de las comunidades vecinas: Choquehuarcaya, Auquilla y Apará. Las cartas y encomiendas son traídas los días sábado por un **postillón** (23) desde Huancapi, a unos 70 Km. de distancia; la misma persona retorna también con las remesas.

El pueblo está situado a 3389 metros sobre el nivel del mar, pero las altitudes de las tierras de la comunidad varían entre los 2585 y los 4000 msnm, entre las orillas del Pampas, y la llamada zona de puna. Los sarhuinos dividen su espacio en tres zonas fundamentales: **Quichua**, **Sallqa** y **Urqo**. La primera, que es la más baja, se divide en **Uku Mayu** o **Mayupatan** (orilla del río) y **Llaqta** que es la zona del pueblo y sus alrededores. Esta es la región más vinculada a la agricultura.

Cada familia posee un promedio de siete parcelas, de las cuales una o dos se ubican en las inmediaciones del pueblo y están dedicadas al cultivo de maíz principalmente. En las pendientes próximas tienen otras parcelas dedicadas al cultivo del trigo y la cebada. Desde el pueblo, especialmente desde el lado sur-oeste se pueden apreciar una serie de andenes con aproximadamente 20 plataformas cuyas dimensiones son de 20 a 40 metros de longitud y pendientes que se acercan a los 70 grados. En ellos gracias al eficiente sistema de riego tradicional, crece el maíz. En este mismo paisaje se aprecian árboles y arbustos silvestres como: **lloque** (*Kageneckia lanceolata*), **chilca** (*Bacharistancelata*), **cabuya** (*Amarantus edulis*), **aliso** (*Alnus jorullensis*), **molle** (*Schinus molle*), **guinda** (*Prunus cerasus*), **nogal** (*Juglans neotrópica*), etc. Todos ellos son utilizados para teñir, para preparar horquetas, diferentes partes de los telares, mangos de herramientas, etc.

La región **sallqa** o puna está vinculada al pastoreo y a la ganadería, conformada



principalmente por caprinos y ovinos, y en menor medida, por ganado vacuno y caballar. En la zona de puna baja o **suní**, los pobladores tienen parcelas que dedican al cultivo de papa y quinua. En toda la región **sallqa** hay estancias que los pastores usan para cuando suben a cuidar sus animales por períodos más largos. Allí las casas son sólo una pequeña habitación, con paredes de forma circular y techos de **ichu**. Alrededor de ella hay un muro de piedra que delimita el corral donde pernoctan los animales.

Finalmente está la zona **urqu** (cerro, macho) donde hay nieves perpetuas. Allí crecen las flores sagradas como la **kunuka**, el **salcantiway** y el **quri-wayllay**. Es la morada de los dioses.

## La historia

Existen cuatro lugares de importancia arqueológica en la comunidad de Sarhua: el primero **Millqa**, un cerro situado al este del pueblo utilizado para la agricultura en andenes, está cubierto de restos cerámicos, pedazos de mate, husos y **piruros** (volantes utilizados en los husos para hilar). En él se encuentran varias cuevas que, al parecer por los restos hallados, fueron utilizadas probablemente como tumbas. Allí también se encontraron cráneos trepanados y otros restos óseos junto a restos de cerámicos, textilera y artefactos plumarios.

El segundo, al norte del pueblo, es el cerro **Ñawpa** (del quechua: antiguo o viejo, relacionado con el pasado). Allí hay un conjunto de pequeñas casas circulares con corrales. Hacia el oeste está el tercero, cerro **Lamqaya**. Muestra una serie de edificaciones similares a las de **Ñawpa-Llaqta**, pero con una distribución espacial diferente pues están en forma escalonada.

Finalmente, hacia el sur, está el complejo más grande: **Cura-Urqu** que ocupa 8 km. aproximadamente; las edificaciones son similares a las anteriores, pero éstas aun

conservan sus galerías y callejuelas. Hacia el suroeste, en la parte alta, hay un conjunto de cuevas en las que se han encontrado restos humanos y un cerámico negro en forma de cántaro con cuello largo y rostros en ambos lados.

El intermedio temprano (200 a.C.-600 d.C.) puede identificarse con los tiestos encontrados en Sarhua-Qata pues tienen relación con los estilos Huarpa y Ayacucho de acuerdo a las investigaciones de Lumbreras (1974). La mayoría de los conjuntos de edificaciones de Sarhua corresponden al intermedio tardío (1280-1470 d.c.) lo que demuestra que una considerable población vivía dispersa en el área. El horizonte tardío o inka (1430-1532 d.C.) está poco documentado; sin embargo todo parece indicar que Sarhua participó en la confederación Chanka que cayó bajo la supremacía militar inka. La actual organización social de la comunidad y sus mitos evocan ciertos aspectos de la época prehispánica como se verá más adelante.

El documento más antiguo que hace referencias a Sarhua data de 1574 y corresponde a la visita que hiciera don Juan de Palomares para establecer los linderos de los pueblos que aun no estaban delimitados en los repartimientos de San Juan de la Frontera de Huamanga (Quilla, Lurinchillque, Hananchillque, Pabres y Tomanga) y el de Hernán Guillén de Mendoza; Sarhua pertenecía a Pabres. En un documento del archivo que está en poder del personero de Sarhua, con fecha de 1628 aparece el pueblo de San Juan de Sarhua como anexo de la doctrina de Chuschi en la provincia de Vilcas-Huamán, situación que se mantiene en 1806 según otro documento del mismo archivo (Palomino, 1988). Sin duda alguna, Sarhua ya existía en su actual ubicación geográfica durante la visita de Toledo cuando se trató de organizar los centros urbanos locales según el modelo español de damero.

En 1784 los corregimientos cambiaron por las intendencias, que a su vez se dividían en partidos; Sarhua entonces pertenecía al partido de Vilcas-Huamán. En 1828, Simón Bolívar crea la provincia de Santa Rosa de Cangallo, a la cual se le adscribió Sarhua. En 1906 ésta fue elevada a la categoría de distrito integrando la flamante provincia de Víctor

Fajardo, denominación con la que mantiene hasta hoy.

## Organización Social

Los habitantes de la comunidad de Sarhua están organizados en dos ayllus: **Sawqa** (naturales, asociado con la puna y por lo tanto con lo rural) y **Qullana** (extranjeros, asociado con lo urbano). Estos ayllus se definen como "dos grupos opuestos, complementarios, simbólicos, no ubicables geográficamente y asimétricos" (24). Hasta hace algunos años existieron dos ayllus más, **Wanka** y **Chunku**, que por factores ajenos a la comunidad generados por los curas adscritos a su iglesia, han sido asimilados por los ayllus supervivientes: **Wanka** a **Sawqa** y **CHunku** a **Qullana**.

No se conoce con certeza el origen de estos ayllus, sin embargo Palomino (1988) basándose en estudios etnohistóricos en la zona, supone que el origen está en el sistema de mitimaes durante la administración inka. De allí la procedencia y organización de sus rangos jerárquicos, categorías y oposiciones.

En la actualidad, la presencia de los ayllus sólo parece subsistir en las ceremonias, cuando se ubican en sitios señalados por la costumbre. Así, en los cabildos abiertos en la plaza, los hombres **Sawqa** se ubican en el lado derecho de la iglesia y los **Qullana** en el izquierdo. De igual forma, en ceremonias religiosas, políticas y sociales, sean estas en lugares abiertos o cerrados se mantiene esta ubicación tomando como referencia el altar (dentro de la iglesia) o algún árbol o piedra al que por extensión llaman también altar. Los **Qullanase** ubican a la izquierda y los **Sawqa** a la derecha.

La pertenencia a cada ayllu es patrilineal: los hijos pertenecen al ayllu del padre; al casarse la mujer pasa a conformar el ayllu del esposo. Excepcionalmente puede ser a la inversa, cuando la mujer no desea adoptar el ayllu del esposo, éste se incorporará al de ella. Actualmente, los hijos de los no casados pertenecen al ayllu de los abuelos que los

crían. Los forasteros que deciden quedarse en Sarhua son obligados a conformar el ayllu **Qullana** (los que están de visita no). Si se casan en el pueblo se integrarán al ayllu del cónyuge nativo. No hay exclusión, todos los habitantes de Sarhua pertenecen a alguno de los dos ayllus.

## Las Autoridades

Existen actualmente dos tipos de autoridades: las oficiales y las tradicionales. Cada grupo cumple funciones diferentes y, en cierta medida, complementarias. Todas las autoridades son exclusivamente varones.

Las autoridades oficiales o nacionales, como lo indica su nombre, se eligen por mandato constitucional mediante voto universal o por designación superior. Siendo Sarhua capital de distrito está subordinada a la subprefectura provincial y tiene como subordinadas a las autoridades de los anexos del distrito. El sentir de la mayoría de los comuneros de Sarhua es que estas autoridades son impuestas y, aunque las autoridades tradicionales son consideradas como auxiliares de las nacionales, el prestigio en el pueblo se gana pasando la escala de cargos de autoridad tradicional. Hay una tendencia general de afirmar que las autoridades nacionales son sólo miembros del ayllu **Qullana** porque éste es el que está asociado con lo foráneo; sin embargo en la práctica también hay **Sawqas** que ocupan estos cargos oficiales.

El cargo nacional de mayor jerarquía en el pueblo es el de Gobernador llamado "Señor Gobierno" por los comuneros. Su designación depende del Subprefecto Provincial, de la voluntad del designado y de los cabildos comunales. Todo infractor de leyes y costumbres pasa por su despacho y si la transgresión es de menos cuantía el problema se resuelve en esa instancia.

Su ayudante o reemplazo es el Teniente Gobernador cuyas características y funciones son similares. El símbolo del poder es la verga (un pene de toro torcido y seco). Tiene un Inspector Vara que le sirve de policía y un Alguacil Vara es el carcelero, cuya función específica es la de cuidar a los detenidos en el calabozo. Los tres cargos jerárquicos debajo del Gobernador: Teniente, Inspector y Carcelero no son de sucesión obligatoria. Para tener acceso a los dos cargos superiores es requisito ser bilingüe (castellano-quechua) y saber escribir.

Otro cargo nacional del gobierno local es el de Alcalde Municipal. Su designación se hace por voto secreto de aquellos que tienen libreta electoral. El Alcalde de Sarhua depende del Alcalde Provincial de Huancapi y de él dependen los Agentes Municipales de los anexos del distrito. El Municipio tiene una Junta Directiva cuyos miembros son llamados indistintamente Sindicos, Concejales o Regidores y que forman el Concejo Municipal. Tienen como auxiliares a los grupos de varas, a un Inspector Vara y su Carcelero.

La misión del alcalde y su concejo es velar por los bienes comunales, aplicar multas, dar licencia para las fiestas, cuidar del ornato del pueblo, registrar los nacimientos y las defunciones y expedir las partidas correspondientes. Para dar cumplimiento a sus funciones convocará los Cabildos Comunales.

El Concejo de Administración y Vigilancia ha sustituido al Personero y su Junta Directiva a partir de 1970 en que se cambió la denominación de las Comunidades Indígenas por las de Comunidades Campesinas según el Decreto Ley No. 17716 de la Ley de Reforma Agraria de 1969 y el Estatuto de Comunidades Campesinas del Perú de 1970. Está conformado por un Presidente, un Vice-presidente, un Secretario, un Tesorero y uno o más vocales. Este Concejo depende de la Dirección General de Reforma Agraria y Asentamiento Rural del Ministerio de Agricultura. Estos miembros se eligen en asamblea cada dos años.

El Juez de Paz es el representante de las leyes nacionales. Es nombrado entre las personas alfabetas. El tiempo que dura su mandato es indefinido y depende del Juez Instructor de la provincia. Tiene dos jueces colaboradores que se llaman Accesitarios cuyas funciones son similares. Indirectamente, los Inspectores Varas y sus Carceleros también están a su servicio.

La organización de autoridades tradicionales o **varayuqs** parece ser de origen prehispánico y que fue "legalizada" por las Ordenanzas que estableciera el Virrey Toledo durante su administración, de allí sus nombres españoles. Los cargos de las autoridades tradicionales se cumplen como un deber social y por costumbre. Los comuneros van adquiriendo prestigio conforme cumplen los diferentes cargos que tienen un orden jerárquico ya establecido y con funciones y tareras específicas. Como símbolo de autoridad portan bastones que suelen ser labrados por ellos mismos; el grosor del bastón depende de la jerarquía del cargo.(25) Sólo el Alcalde Vara usa un bastón de chonta (*Bactris jarca*) adornado con aros y cruces de níquel o plata.

Existe un grupo de 9 **varayuqs** por cada ayllu, aunque en algunos años este número de duplica dependiendo del número de **Alcaldes Vara** disponibles en cada oportunidad; también puede reducirse por falta de candidatos para ocupar las vacantes. Cada cargo dura un año que se cuenta a partir del 25 de diciembre. Para constituir cada grupo de **varayuqs**, unos meses antes un comunero con deseos y condiciones para pasar el cargo de Regidor comienza a buscar a sus **Campos, Alcaldes Varas y Aiguaciles** con visitas y "convidos" de trago. Otro comunero de su ayllu apto para pasar el cargo de Regidor se le unirá para ser su "hermano" o "brazo" y juntos buscan a los demás miembros. Si no se encuentra la totalidad de candidatos, los cargos quedarán vacantes hasta la Navidad en que, al momento de **Varachiy** (cambio de autoridades), estos cargos serán ocupados a viva fuerza, recurriendo hasta el encarcelamiento de quienes se nieguen a ello. Intervienen para ello las autoridades nacionales. Cada grupo de envarados es una sucesión de 4 rangos y edades en el que cada uno tiene características y obligaciones específicas que cumplir.

**Alguacil o Albacer:** es equivalente al rito de iniciación, pues es indispensable pasar este cargo para ser considerado comunero y poder acceder a los otros cargos tradicionales o religiosos. Hay cuatro alguaciles por ayllu. Entre los alguaciles del mismo ayllu se llaman **wawqis** (hermanos) y a sus superiores **Campos**, Regidores y Alcalde Vara les llaman **tayta-mama** (padre-madre) (26). Los Alguaciles son considerados "brazos" de sus superiores quienes los llaman **qari-churiaq** ("ingendra varones"), **espíritu-kuna** (espíritus) o Espíritu Santo. Este es el cargo más sacrificado, tienen que estar pendientes de las órdenes de sus superiores, ser los primeros en levantarse y los últimos en acostarse; por turnos y uno por ayllu están al servicio de los Inspectores Vara. Portan una linterna o lámpara y siempre caminan delante de los otros **varas**. Generalmente este cargo lo pasan jóvenes entre de 15 a 20 años, excepcionalmente lo ocupan niños de 8 a 15 años ayudados por sus padres y hombres mayores que por haber estado fuera de la comunidad no los pasaron en su oportunidad. Probablemente esta consideración haya aparecido como respuesta a la migración, fenómeno bastante reciente, demostrando de esta manera la capacidad de las culturas andinas para adecuar sus normas a situaciones nuevas sin abandonar sus patrones culturales básicos.

**Regidores:** es el segundo cargo obligatorio de **vara**. Es el más comprometido económicamente pues quien lo pase sufragará una serie de gastos en las diferentes fiestas y acontecimientos del año, particularmente durante los carnavales y en la Navidad. En cada oportunidad pasan el cargo dos comuneros por ayllu, lo que hace un total de cuatro. Los Regidores son **tayta-mamas** de los Alguaciles, tienen que alimentarlos como a sus verdaderos hijos. Al mismo tiempo son hijos o "brazos" de los **Campos** y Alcalde Vara. Su obligación es proveer de kerosene o pilas para las lámparas de los Alguaciles, aplicar multas a los que no asisten a las tareas comunales y proveer de sogas, caronas y monturas para las bestias durante las visitas oficiales. Este es el cargo más deseado.

El tercer cargo de **vara** es el de los **Campos**, son dos por ayllu en cada oportunidad. Es un cargo voluntario y el único gasto fuerte que deben realizar es en

carnavales en el que por oposición a los Regidores que se disfrazan de **mistis** (representando lo urbano) deben disfrazarse de **sallqas** o habitantes de la puna (representando lo rural). Son **tayta-mamas** de los Alguaciles y Regidores, "brazos" del Alcalde Vara. Su obligación consiste, junto con los otros **varas**, en el cuidado de las sementeras, de los pastos en reservay de los recursos naturales de propiedad comunal. Portan un rejón o lanza y la llave del coso municipal para liquidar a los animales que invaden los terrenos comunales o encerrarlos hasta que sus dueños vengam a pagar las multas. También es su obligación proporcionar los caballos si hay alguna visita oficial.

El cuarto y último cargo es el de **Alcalde Vara**. Son los **tayta-mama** del resio de envarados, los jefes de mayor respeto por rango y edad. En todos los acontecimientos se colocan delante del altar. Este es un cargo voluntario muy deseado cuyo gasto más fuerte es durante los carnavales. Cada año lo pasa un comunero por ayllu.

**Mayordomos de Yarqa Aspiy** (limpia de la acequia) es un cargo que dura un año. Usualmente se pasa despues de ser **Alguacil** y antes de ser **Regidor**. El cargo comienza el día de la limpia de la acequia (hay dos limpias diferentes: 24 de agosto y 8 de septiembre) y termina en la misma fecha al año siguiente. Excepcionalmente este cargo lo pueden pasar en el ayllu contrario, en ese caso se les llama **ustupa** (el que se mete al bando ajeno); esto sucede cuando no quieren demorar en pasar los cargos o cuando personas muy cercanas afectivamente están pasando sus cargos.

## La religión

En Sarhua se practican la religión católica y la andina o tradicional. Ambas se relacionan y aparentemente se confunden, sin embargo todavía es posible reconocer sus diferentes elementos. Así por ejemplo, al fondo de la iglesia, donde se encuentra el altar donde el sacerdote usualmente se coloca para celebrar la misa católica dedicada a dios. Entrando, a la derecha hay solamente capillas y pinturas dedicadas a Cristo y a los santos masculinos. A la izquierda se encuentran únicamente imágenes de santas.



Reproducen de esta forma el modelo cosmológico de Santa Cruz Pachacuti Yamqui y el genealógico de Pérez Bocanegra que expresan las ideas básicas de la estructura social y religiosa andina. (27)

Se rinde culto a una gran variedad de santos católicos, pero dos son los principales: San Juan Bautista (24 de Junio, asociado con la ganadería) que es el patrón masculino del pueblo y del ayllu **Qullana** y la Virgen de la Asunción (15 de agosto), patrona femenina del pueblo y del ayllu **Sawqa**, llamada también **Yaku-Kamayuq** (Cuidadora del Agua). Los demás santos cumplen funciones determinadas dentro del ciclo anual, están asociados a la simbología y a la mitología sarhuinas.

Al igual que las **Illas** (28) que en la antigüedad se manifestaban en Mayor y Menor, permaneciendo la primera en su **Waka** mientras la segunda se transportaba de un lugar a otro, Santo San Juan y la Virgen de la Asunción tienen dos imágenes cada uno. Una mayor, que pertenece a la iglesia, es considerada pasiva y no temida aunque respetada. La otra, Menor, es movable, activa, temida por castigar y al mismo tiempo estimada por bondadosa. Esta es sólo una muestra de como han sido **andinizados** los santos, de como sobreviven debajo de formas cristianas, viejas tradiciones y creencias indígenas. Otras imágenes son propietarias de chacras, tienen cofradías, etc. de la misma forma en que durante el Tawantinsuyo, e inclusive en tiempos anteriores, cada **Waka** tuvo sus tierras de manera que tuviera aseguradas sus ofrendas y la preparación de bebidas para la celebración de sus ritos y fiestas. (29)

La religión tradicional, cuyos orígenes se pierden en el tiempo, sobrevive a pesar de los embates de las culturas dominantes por extirparla y suplantarla. Esta religión está estrechamente ligada a una naturaleza animada como una totalidad, sus dioses son seres vivos con las mismas necesidades humanas y con una organización similar a la de los pueblos; ellos también viven en pueblos semejantes a los nuestros, son los dueños absolutos de los bienes de la naturaleza y por tanto pueden otorgarlos cuando y como quieran. La vida de los dioses y la vida de los hombres se relacionan cotidianamente a través

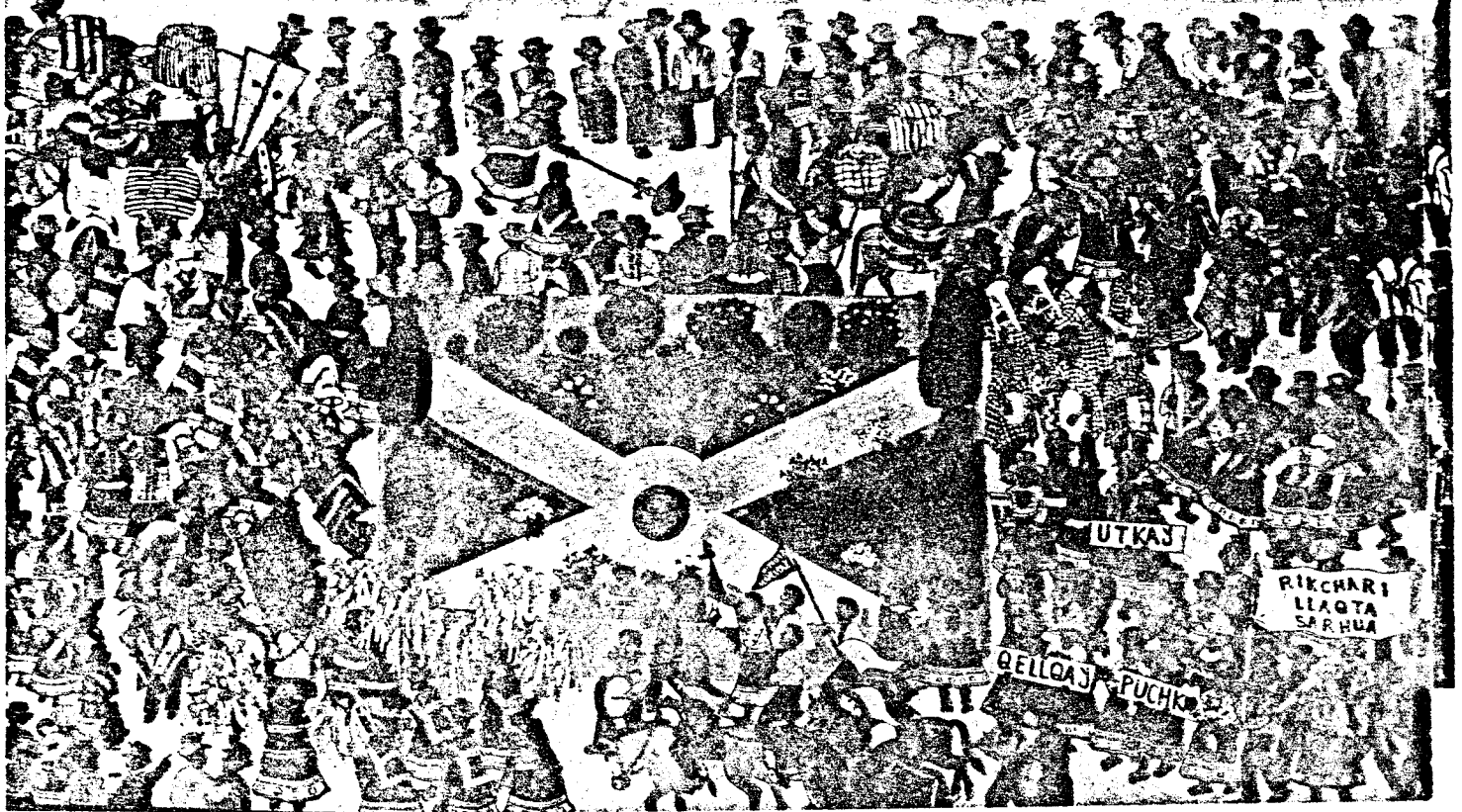
del intercambio recíproco a través de la naturaleza. De la misma manera que los curas en la religión católica sirven como intermediarios entre los feligreses y el panteón de santos católicos, el **Wamanero** oficia como intermediario con los dioses regionales haciéndole llegar los "pagos" en los tiempos y lugares adecuados y necesarios.

### La producción artesanal

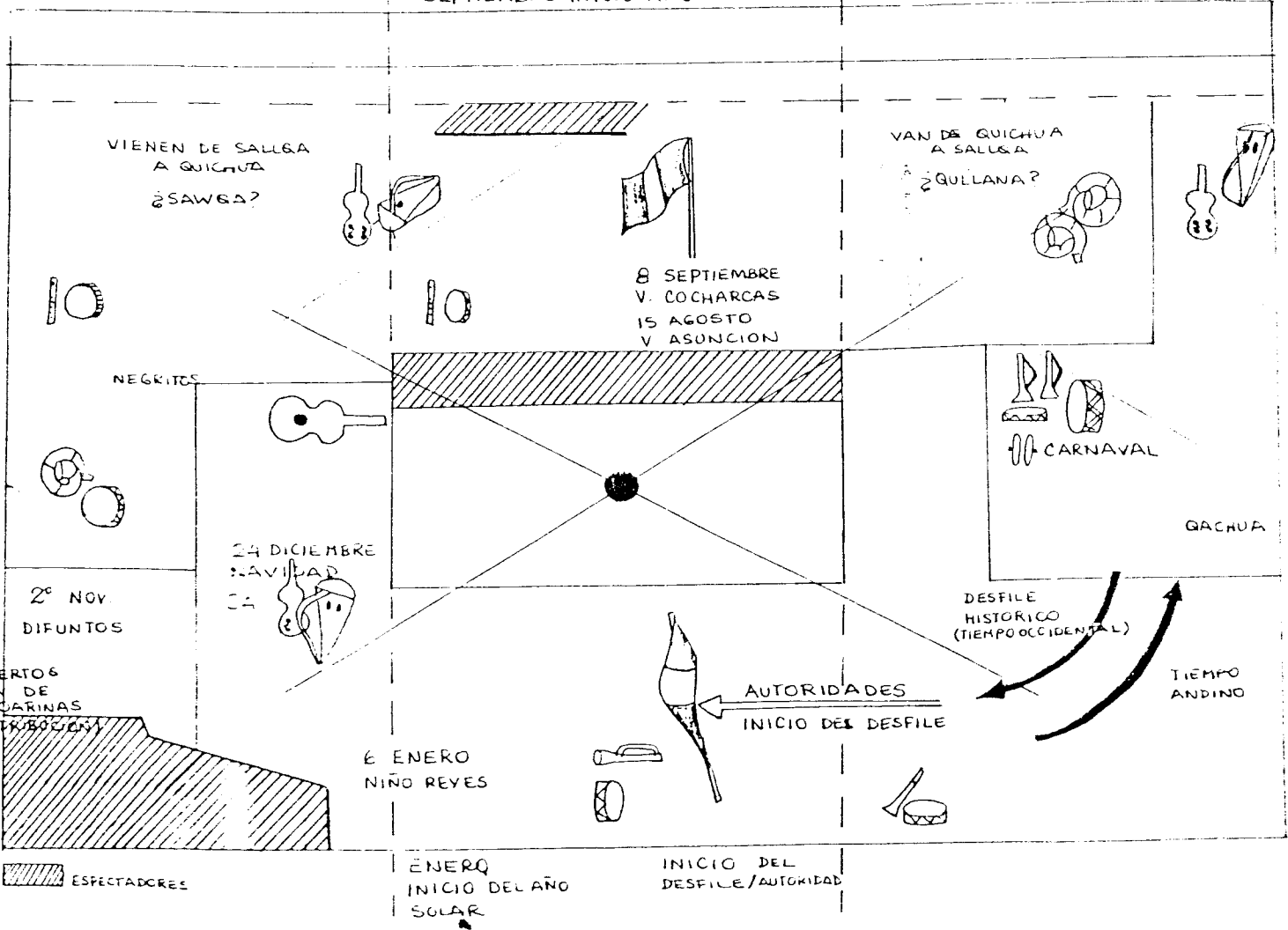
Los pueblos alejados de los centros industriales han continuado produciendo en forma artesanal los artículos domésticos, rituales y ceremoniales (artesanía y arte popular) para así satisfacer sus necesidades cotidianas. La comunidad de Sarhua es uno de estos pueblos; allí los hombres y mujeres aprenden desde niños a tejer sus ropas y sus hondas, a modelar ollas, a fabricar tejas, a construir sus herramientas y sus casas, a labrar sus bastones de mando y a elaborar todos los objetos rituales que satisfacen sus diversas necesidades religiosas. Toda esta producción tiene su propia tecnología y sus patrones estéticos bien definidos. El aprendizaje nunca termina, pues en el mundo andino la educación para la vida y el arte son una unidad.

En la comunidad de Sarhua actualmente se producen: jergas, bayetas, ponchos y pañetes o cordellates en telar de pedales; **llikllas** o mantas, ponchos, frazadas, **chumpis** o fajas, hileras, mogas y paqay en telar de cintura; cintas para el cabello y cintas para llaveros tejidos a mano; hondas o **warakas** trenzadas; bastones de mando tallados y **qellicas** o tablas pintadas.(30)

En Sarhua no hay especialización por oficios, todos son artesanos aunque no se dediquen a producir para el comercio. En ese contexto, las qellicas son una manifestación más de la misma realidad. Respecto del aprendizaje de la pintura de tablas dice uno de los pintores: "en la comunidad es una costumbre y desde muy niños nos enseñan a pintar las tablas". Don Victor Yucra recuerda haber pintado su primera tabla por encargo de un primo a los doce años, recibió a cambio **cancha** (31) y queso. Antes había visto como hacían las qellicas los viejos..."



16 AGOSTO. FIESTA CENTRAL DEL PUEBLO  
SEPTIEMBRE INICIO AÑO AGRICOLA



## INAUGURACION EMPRESA COMUNAL

"16 de agosto 1980 ayllus sauja y qullana al gran empresa comunal Artes de Sarhua con emociion lleno de alegria musico amenizan ue la empresa aprovechando sus recursos naturales y humanos fomentara centro de ocupacion soluciones problema de alimentacion salud vivienda educacion sirviendo como centro de capacitacion y adiestramiento de comuneros por su progreso . Desfilaron comites hilanderas tejedores tinedores pintores y confeccion."

Se puede observar que el sentido de la lectura es el contrario al de las manecillas del reloj, de la misma manera que en la tabla **Sallqa Qechua**. Por otro lado la tabla nos muestra las fiestas y actividades que se realizan a lo largo del año (ciclo anual) dispuestas en un círculo cerrado en el que la bandera y las autoridades que inician el desfile marcan el punto de partida (Enero). Aparece una segunda bandera en el mes de agosto-septiembre, época en la que se inicia el ciclo agrícola con la siembra del maíz; esta fecha es de suma importancia entre los pueblos eminentemente agrícolas como lo es Sarhua.

Teniendo como referencia el mapa elaborado por Pompeyo Berrocal, comunero de Sarhua , sabemos que al centro de la plaza y mirando hacia la iglesia estamos mirando al noprite. Con esta referencia estamos en condiciones de ubicarnos espacialmente y trazar los ejes que se orientan hacia los cuatro caminos que salen de Sarhua y que coinciden con las cuatro esquinas del cuadro. El puma que hasta hace unos años servía de monumento a esta plaza estaba orientado sobre el eje este-oeste teniendo la mirada puesta sobre el poniente, lugar por donde se oculta el sol. Descubrimos así que el resultado nos muestra un diagrama similar que coincide con los modelos cosmológicos de Guaman Popma y Santa Cruz Pachacuti. Esto no debe sorprendernos, pues responden a una misma concepción del mundo, prueba de la continuidad y permanencia de la ideología andina entre comunidades contemporáneas.

Finalmente, hemos aislado los instrumentos musicales que se han utilizado para cada una de las fiestas allí representadas con el fin de constatarlos con la información que se puede obtener de la tabla **Sarhua y Música** que consigna las ocasiones festivas con el tipo de instrumentos que las acompañan. Sobre este mismo aspecto hemos encontrado un interesante comentario referido a comunidades de Puno y Huánuco que asigna carácter sexual a los instrumentos musicales, así los pinkullos (masculino) se tocan con las flautas (femenino); el violín (femenino) se toca con el arpa (masculino). Esto nos da pie para referirnos a la frecuencia con que se le adjudica carácter sexual a todos aquellos elementos que tengan una relación de complementariedad.

## SARHUA Y MUSICA

"Baile de solteros diversion en sitios alejados de la familia a manera de enamoramiento.

Jarawiq = son muchachas o esposas jóvenes que animan a las fiestas \_ siembra de maíz- acompañan vaquero.

Baile de sonages y soicos = bailarines o pastores que compiten en duelo nocturno

en la fiesta de navidad.

Conjunto folklórico de (...) compuesto  
de guitarra rondines mandolinas (...)  
solteros.

Bombero y palauteros = sirven para animar  
fiestas de adoracion a los santos y  
virgenes yarka aspey.

Waqra pucu = instrumento de viento animan  
construccion de casa, herranza, yarkaspey,  
toropukllay San Juan.

Arpa = usan para diversiones familiares,  
casaracuy, wawawañuy -velay avio- pukllay  
navidad.

Virgen Asubcion = virgen milagrosa  
patrona de Sarhua festejan 15 de agosto  
con una serie de dedicaciones.

#### Sarhua y Musica

En Sarhua se vive entre musica y agropecuaria  
aqui presentamos manifestaciones diversas  
musicales y sus instrumentos los 12 meses  
del año pasan cantando y bailando musicas  
que componen de temas que suceden.

Sarhua. Peru 6 de agosto de 1975."

## Kunukitachay Qori Wayllachay

Urqupi Kunukitachay

qasapi qori wayllachay

qanllay kallaykullasaytan pisaykullachkani

qanllay chiptiykullasaytan pisaykullachkani,

pisakullachkani.

Mamayqa avisawarqa,

taytaqa consiqawarqa

ama punillan pallankichu nispa,

ama punillan chiptinkichu nispa,

pallankichu nispa.

Warmacha kallaaspaytaqcha,

sultira kallaspaytaqcha

kunukitachallay pallaykullarqayki,

qori wayllachallay chiptiykullarqayki,

pallaykullarqayki.

Kunukitachay sumaq saburchay,

wayllachay qori wayllachay,

ayrichallaykin ingañallawarpa,

saburchallaykin carañallawarpa

ingañallawarpa.

Urkunapi kunukitachallay,

qasakunapi qori wayllachallay

aman chakinkichu kutimunaykama,

aman chakinkichu vueltamunaykama,

kutimunaykama.

tu hermosura me ha engañado,  
tu saborcito me ha encariñado,  
me ha engañado.

Mi kunukita de los cerros,  
mi qori wayllita de las abras  
no vayas a secarte hasta que yo regrese,  
no vayas a secarte hasta que yo vuelva,  
hasta que yo regrese.

En la plaza de Sarhua mi florecita de rosas,  
en la plaza de Sarhua mi florecita de clavel.  
no vayas a secarte hasta que yo regrese,  
no vayas a secarte hasta que yo vuelva,  
hasta que yo regrese.

(\*)Kunuka y qori waylla son flores sagradas.

## Chakachay

Rumi chakachay, ichu chakachay vidallay  
ama qinakaspa pasarqachillaway,  
ama qinakaspa chimparqachillaway  
chakachaykita pasarqullaspayqa vidallay,  
Lima challatach chayarqullasaq,  
chakachaykita chimparqullaspayqa vidallay,  
Icachallatach chayarqullasaq.



Limachallaman chayarqullaspayqa vidallay,  
ustachaykitach mandamullasqayki,  
Icachallaman chayarqullaspayqa vidallay,  
kuñakatañach mandamullasqayki,  
watan, watanlla purikunaykipaq,  
chaynachu manachu pukllaycha,  
watan watanlla upyakunaykipaq,  
chaynachu manachu carnaval,  
aurasi isusi pukllaycha,  
aurasi isusi carnaval,,  
tirana, tirananay,  
tirana, tirana, tirananay,  
tirana, tirananay.

### **Mi puentecito**

Mi puentecito de piedra, mi puentecito de paja vida mía,  
por favor hazme pasar,  
por faver hazme cruzar,  
si paso tu puentecito vida mía,  
seguro voy a llegar a Lima,  
si cruzo tu puentecito vida mía,  
seguro voy a llegar a Ica.

Si llego a Lima vida mía,  
te voy a mandarte tu ojolita.

Si llego a Ica vida mía  
coñak te voy a mandarte,  
para que año tras año te camines,

## VII. EL TALLER

La ciudad de Lima ha crecido en forma rápida y desordenada en los últimos cincuenta años. De 1940 a 1984 su población aumentó 10 veces y, aunque carecemos de información para los últimos cinco años, la corriente migratoria hacia la ciudad de Lima ha crecido significativamente debido a la explosión de violencia social en el campo y a la agudización de la crisis social y económica que vive el país. La mayor parte de la población llegada a la capital procede de diferentes pueblos y ciudades del interior de la República, particularmente serranos. Ellos llegan a la urbe en busca de mejores oportunidades de educación y empleo.

Un alto porcentaje de provincianos migrantes pertenece a los estratos sociales más deprimidos. Estos han resuelto el problema de la habitación ocupando los terrenos eriazos de las zonas aledañas a Lima formando las barriadas o pueblos jóvenes que poco a poco han cerrado el cinturón rodeando la gran ciudad. Los patrones de residencia, las formas de construir sus casas y las estrategias utilizadas para resolver sus problemas básicos responden a las diversas formas de organización de sus respectivos lugares de origen en los que priman los lazos de parentesco y el trabajo colectivo.

Los trabajadores del sector informal son fundamentalmente provincianos. Algunas de las características de este sector contestatario son el uso intensivo de la mano de obra, el trabajo familiar, la baja relación capital-trabajo y el sentido agudo de la creatividad. A su vez, el "empresario informal" tiene que cumplir varios roles: jefe de producción, capacitador, tramitador, encargado de la compra de insumos y vendedor. Es importante destacar la creciente participación femenina ligada al carácter familiar de la producción, que a la vez se explica por su mayor compatibilidad con las responsabilidades de las amas de casa. Los trabajos son realizados en la casa o muy cerca de ella, en lugares a los que

pueden concurrir con los niños pequeños y con horarios flexibles.

Otro rasgo significativo de los migrantes en Lima es la conformación de asociaciones y clubes que agrupan a los coterráneos de comunidades, pueblos y ciudades serranas. La constitución de estas organizaciones responde a diferentes intereses que pueden ser culturales, sociales, económicos, deportivos o religiosos. Pero, todas tienen un denominador común: dar al migrante una base de vida social y la capacidad de representación institucional frente a los partidos políticos, las autoridades locales y al propio Estado. Al mismo tiempo refuerzan la capacidad de sus integrantes para defender su identidad cultural y mantener el vínculo orgánico con su comunidad natal. Son frecuentes las colectas y las actividades para recaudar fondos con el fin de realizar construcciones o mejorar la infraestructura de los diferentes locales públicos y comunales en sus pueblos de origen.

La música y el deporte son los ejes principales en la vida de estas organizaciones. Los fines de semana hay cientos de competencias deportivas animadas por conjuntos musicales y bandas que ofrecen las mejores expresiones del arte vernacular serrano. Cualquier terreno baldío o parque es bueno para reunirse y es anhelo de todas las asociaciones de provincianos el local propio que les garantice el espacio para la recreación.

La presencia andina en el medio urbano es cada día mayor. El rostro de la ciudad de Lima va cambiando en forma rápida y continua; su identidad sufre modificaciones irreversibles a pesar de los esfuerzos de los sectores conservadores que añoran "la Lima que se va".

Los comuneros de Sarhua no están al margen de esta corriente migratoria. El éxodo comenzó hace algo más de 40 años y ha sido constante aunque con fluctuaciones. En los últimos años se ha evidenciado un incremento significativo como respuesta a la violencia que vive toda la provincia de Víctor Fajardo producto de los enfrentamientos entre las

Fuerzas Armadas y la guerrilla. La escasez de tierras, la carencia de servicios educativos y de oportunidades de trabajo dentro de la propia comunidad son los motivos más frecuentes para abandonar el pueblo. Las ciudades de mayor atracción para los sarhuinos son Huamanga, Huancayo y Lima, allí suelen concentrarse alrededor de los mercados como cargadores o pequeños comerciantes.

Los sarhuinos en Lima ya sobrepasan ampliamente el millar (32). La mayor parte de ellos mantienen vínculos estrechos con la comunidad, inclusive "pasan sus cargos" y asisten a las fiestas principales. Sin embargo, cuando la permanencia en las ciudades se prolonga, las visitas al pueblo se van espaciando y eventualmente terminan con la ausencia definitiva. Otros factores que alejan a los sarhuinos de su comunidad son los matrimonios con personas ajenas a ella, el alza constante de los pasajes y los riesgos que actualmente reviste un viaje por la zona. Pero este alejamiento no significa necesariamente la ruptura, porque seguirán colaborando, con dinero cuando hay necesidad de mandar algo a la comunidad, y participando en las actividades y fiestas de los migrantes en Lima. Año a año celebran sus fiestas patronales e inclusive se asignan actividades en forma simbólica; así, se puede encontrar un **vaquero** (33) en Lima por ejemplo.

La comunidad sarhuina en Lima está organizada. Existen alrededor de 22 equipos de futbol que realizan torneos regularmente. También hay varios grupos musicales y de estampas folklóricas. Quizás las instituciones más representativas sean la asociación **Comuneros de Sarhua Residentes en Lima (COSARELI)** y la **Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS)** que agrupa a los pintores. Además, hay un delegado de la comunidad en Lima y un representante de la obra de irrigación de la comunidad que se ocupa de hacer los trámites necesarios.

A pesar de los esfuerzos por conjugar todas estas formas de organización en una sola, ésta no se ha concretado por diversas razones. Entre ellas se menciona el interés de mantener cargos de dirigencia que prestigian a quienes los ostentan, los "chismes y las envidias". Los intentos de consolidar la asociación única aparecen cuando se

evidencia la necesidad del local propio, pero se devanecen cuando esta posibilidad exige deponer posiciones de prestigio y la participación en reuniones que demandan más tiempo y dinero.

Al igual que los miembros de otras comunidades, para una rápida comunicación, los sarhuinos se han dividido en sectores: Callao, Cono Norte, Cono Sur, Surquillo y Chorrillos. De esta forma, avisando a cuatro o cinco personas, el efecto multiplicador permitirá que en pocos días toda la población sarhuina en Lima se mantenga informada de los sucesos de la comunidad y de las actividades que se organizan. Las reuniones semanales para jugar fútbol son una excelente oportunidad para informar o convocar a reuniones, pues allí se congregan personas de todos los sectores.

Las actividades laborales de la comunidad sarhuina en Lima son variadas: construcción civil, comercio de ropa y alimentos en pequeña escala, pequeños talleres, empleados y obreros.

## EL TALLER

En 1974 entre la comunidad sarhuina en Lima se encontraban **Primitivo Evanan Poma** y **Victor Sebastian Yucra Felices**, el primero recién había dejado de trabajar como empleado en un colegio particular y el segundo se desempeñaba como cargador en "La Parada".

**Salvador Palomino Flores**, antropólogo ayacuchano quechua hablante que había hecho su tesis sobre Sarhua y que había vivido en la comunidad frecuentaba las reuniones de los sarhuinos y sus encuentros deportivos junto con **Victor Cárdenas Navarro**, otro antropólogo ayacuchano y quechua hablante también. Al calor de las conversaciones sobre la comunidad, las esperanzas y añoranzas del terruño y los recuerdos de sus tradiciones surgió la idea de reproducir aquí las tablas que por siglos habían servido de alza-techos en las casas de la comunidad. Tanto Victor como Primitivo

tenían experiencia en la confección de las mismas y unieron sus conocimientos con entusiasmo para emprender la tarea. Hicieron traer materiales de Sarhua y produjeron las primeras **qellicas** en Lima. Con las muestras terminadas se pusieron en contacto con **Raúl Apesteguía** de Galería Huamanqaqa, quien acogió entusiasta la idea de realizar una exposición. El 6 de agosto 1975 se inauguró la muestra "Las tablas pintadas de Sarhua" para cuyo catálogo realizó la presentación **Pablo Macera**.

La primera exposición constó de dos tablas tradicionales (hechas en Lima) y nueve tablas de diversos formatos y temas de la vida en la comunidad. Se complementó con bastones de **varayoc** y ponchos. La muestra conmocionó al público limeño. Críticos de arte, científicos sociales, coleccionistas de arte popular y público en general visitaron y comentaron elogiosamente esta primera exposición, las referencias de esta vieja tradición sarhuina era conocida por muy pocas personas.

A Víctor y Primitivo se les abría la posibilidad de trabajar en una actividad vinculada a las tradiciones de su comunidad, pero debían de encontrar la forma de vender, pues la primera muestra no fue un éxito comercial como se esperaba. Los inicios nunca son fáciles. Las entrevistas, la publicidad y el reconocimiento de una élite cultural no resolvían los problemas económicos y la incertidumbre por el futuro desalentaba a los pintores. La realidad les planteaba la necesidad de encontrar nuevos formatos y materiales adecuados para un público diferente al de la comunidad, pero por otro lado, era fundamental no abandonar los patrones básicos de la pintura que habían aprendido en su pueblo. De ello dependería el éxito o el fracaso en Lima. **Valeriana Vivanco**, actual esposa de Primitivo Evanan fue el apoyo firme que los alentó a continuar. Ella, con los pocos recursos que su pequeño negocio de ropa generaba, los apoyó económicamente para que siguieran pintando.

Una vez encaminada la solución de los formatos y materiales, largas conversaciones preceden a la decisión de los temas que se van a pintar. Se opta por estandarizar los tamaños y por la compra del material necesario para la pintura aquí en Lima. Una serie de escenas vinculadas a las fiestas y actividades agrícolas comienzan a desfilan por la mente de

los pintores. El espacio físico para el trabajo deviene en una necesidad. Gracias al dinamismo de Evanán logran un terreno en Las Delicias de Villa, Chorrillos. Allí, en un arenal rodeado de pantanos, sin ningún servicio, pero con un entusiasmo capaz de hacer olvidar todas las necesidades, levantan un pequeño cuarto de esteras que se convierte en el primer taller al que llaman **Q'ori Taqe** (Almacén de Oro). Pronto se trasladan con sus respectivas familias a vivir allí.

Ese mismo año (1976) se incorpora al grupo **Juan Walberto Quispe Michue**, otro sarhuino con gran sensibilidad para las diferentes manifestaciones artísticas de su pueblo. Además de pintar, Juan sabe tocar la guitarra y el charango y tejer en telar. Hasta ese momento se había desempeñado como mozo en un restaurante chino, ocupación intrascendente para un artista nato.

Esta primera etapa está llena de anécdotas y sacrificios. Don Víctor, el mayor de los tres y quien más experiencia tenía en el pintado de las tablas comparte generosamente lo que sabe con sus compañeros. Extraordinario conversador, podía pasar horas hablando de sus recuerdos en el pueblo donde había quedado su esposa. Estos fueron una fuente inagotable de temas a pintar. Hoy que ha regresado a Sarhua para residir allí, sus compañeros lo recuerdan gratamente.

En 1978 se incorporó **Julian Ramos Alfaro** que acababa de llegar de Sarhua; él, muy joven aún, aprende en el taller los conocimientos básicos y los secretos del arte de pintar tablas. Su gran disponibilidad y talento se evidencian rápidamente y hoy es uno de los integrantes más experimentados.

En 1982 forman la Asociación de **Artistas Populares de Sarhua** (ADAPS) que ha conseguido recién en 1989 su reconocimiento legal y su respectiva inscripción como institución cultural en el Instituto Nacional de Cultura. Como asociación han conseguido el financiamiento para construir el taller, un pequeño almacén y una oficina. Además se han incorporado a trabajar en el taller **Carmelón Berrocal** a partir de 1984; **Valeriana**

**Vivanco**, esposa de Primitivo Evanan, en 1986; **Gaudencia Yupari Quispe**, esposa de Juan Walberto Quispe en 1988; **Renée Evanan Vivanco** e **Irene Gómez Serna** en 1988. **Norma y Julian Quispe** y **María Evanan**, hijos menores de los pintores, comienzan a hacer pequeños trabajos para aprender el oficio durante sus vacaciones escolares.

En 15 años de trabajo en Lima, el grupo de pintores ha reralizado las siguientes actividades y exposiciones:

- 1975 Galería Huamanqaqa, Lima.
- 1976 Galería Huamanqaqa, Lima.
- 1977 Galería Huamanqaqa, Lima.
- 1977 Escuela Regional de Bellas Artes, Ayacucho.
- 1977 Universidad Nacional San Cristobal de Huamanga, Ayacucho.
- 1978 Galería Huamanqaqa, Lima.
- 1978 Instituto Nacional de Cultura, Lima.
- 1978 Embajada de los Estados Unidos de Norte América, Lima.
- 1978 Alianza Francesa, Lima.
- 1978 Artesanías del Perú S.A.(EPPA-PERU), Lima.
- 1979 Galería Huamanqaqa, Lima.
- 1979 Capilla de Lourdes, Cusco.
- 1979 Hotel Cusco, Cusco.
- 1979 Congreso Mundial de Medicina Folklorica, Centro Cívico, Lima.
- 1981 Galería Keros, Lima.
- 1981 Artesanías Peruanas S.A. (EPPA-PERU), Lima.
- 1985 Antisuyo, Lima.
- 1986 Galería del Gran Hotel Bolívar, Lima.
- 1986 Semana de la Integración Latinoamericana (SICLA). Galería de de la Estación de Desamparados, Lima.
- 1988 Ministerio de Educación del Perú, Lima.
- 1988 Cuarta Muestra de Arte Popular del Perú, Asociación de Artes y Estudios



Experimentales, Lima.

1988 Galería Los Portales, Lima.

1989 Congreso Mundial de Mitos Andinos y Universales, Galería John Harriman, Lima.

1989 Galería Euroidiomas, Lima.

1989 Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

1989 Instituto Nacional de Cultura, Lima.

1989 Escuela Superior Nacional de Folklore, Lima.

1989 Galería de Nicario Jimenez, Lima.

(Muestra Retrospectiva)

1990 Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima.

1977 Premio Tricentenario del Concurso de Arte Popular organizado por la Universidad San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho con motivo de su tricentenario.

## VII. INTERPRETACION ICONOLOGICA

Las investigaciones sobre el mundo andino tradicionalmente han puesto énfasis en el aspecto empírico -descripción de la praxis y de la cultura material- más que en el ideológico. Si afirmamos que existe una estrecha correspondencia entre la superestructura (ideología) y la infraestructura (medios y modo de producción) y que el progreso se da a partir de las relaciones dialécticas de las mismas, entonces no podemos obviar ninguno de los dos aspectos mencionados: el análisis de la realidad social debe saber distinguir los dos niveles -infraestructura y superestructura- y encontrar la dinámica de sus relaciones.

Esta investigación no pretende profundizar en todos los aspectos de la realidad socio-económica de la comunidad de Sarhua. Hemos señalado con anterioridad que nuestra intención es demostrar que las qellicas o tablas de Sarhua tienen un contenido muy específico que nos permite acceder a una cantidad de información etnográfica a partir de la cual se puede reconstruir patrones de su cosmovisión, mitología e ideología en general.

Observar el conjunto de qellicas que componen nuestro universo nos ha permitido tener una visión en contexto de las diferentes actividades y hechos que allí se muestran. De hecho, la observación de un conjunto de elementos, en contraposición a la visión de un elemento aislado, nos permite la asociación de estos haciendo de esta manera más fácil la interpretación de los contenidos. La contemplación de un cuadro aislado podría no decirnos nada o limitarnos a observar lo que cualquier individuo podría ver.

En el segundo nivel, se ha considerado la observación del conjunto de cuadros y

el conocimiento de información etnográfica sobre la sociedad que los produce. Con estos elementos estamos en condiciones de procesar parte de la información que el cuadro ofrece, identificación de sexos, estatus, roles, jerarquías de acuerdo a la indumentaria y parafernalia de cada individuo. Esto se traduce en hombre o mujer, soltero o casado, padre, hermano o hijo, quienes son autoridad, etc. También podemos obtener información sobre tecnologías agrícolas y artesanales, calendarios agrícolas y festivos, etc.

El tercer nivel requiere de mayor profundización en el análisis para poder llegar a la interpretación de los diversos aspectos ideológicos que no se evidencian a primera vista. Nos referimos al manejo de los espacios a través de la ubicación y distribución de los personajes y demás elementos.

En nuestro análisis se ha cubierto los tres niveles a partir de cada uno de los cuadros que analizaremos (De un total de 40 cuadros que presentamos en esta investigación, hemos trabajado en 10 el análisis etnográfico y de distribución espacial, en 2 la interpretación espacial exclusivamente y en 2 la interpretación etnográfica).

La interpretación sobre etnografía y el manejo de los espacios la haremos para cada cuadro, sin embargo creemos necesario hacer un breve resumen sobre los aspectos ideológicos de la cultura andina a fin de familiarizarnos con los términos y conceptos que se manejan entre los pueblos de los Andes. Este resumen obedece a fines estrictamente metodológicos, por ello nos hemos permitido simplificar los conceptos más elementales apoyándonos en los estudios etnohistóricos de diferentes investigadores.

Asumiendo que un individuo se ubica históricamente en coordenadas de tiempo y espacio, la concepción que el hombre andino tenga de ellos son la base para comprender su ideología. El concepto del tiempo es exactamente el inverso al de occidente; el pasado está adelante y es lo que podemos ver porque conocemos, el futuro en cambio es todavía desconocido, no lo podemos ver, espacialmente se ubica a nuestra espalda. El tiempo discurre en el sentido inverso a las agujas del reloj formando ciclos cuyo

fin y principio está siempre marcado por un **pachakuti**, así el tiempo discurre en periodos cíclicos.

Para el hombre andino (34) el universo está concebido como una media naranja dividido en tres niveles:

**Kaypacha:** que corresponde a la naturaleza física que rodea al mundo, en él se desarrollan las actividades cotidianas como son la agricultura, la ganadería, etc. Espacialmente es visible y podríamos decir que corresponde al mundo de los sentidos. Está vinculado al sol y a la luz del día. Es el mundo de aquí. Algunos investigadores sugieren que el Kaypacha no es más que el espacio que se genera al contacto entre el Uupacha y el hananpacha, así se explicaría la dualidad y la tripartición.

**Ukupacha:** es el mundo interior, invisible. Está vinculado con la obscuridad de la noche y por extensión a la luna. Es el mundo de los muertos o lo que se conoce como "la otra nación".

**Hananpacha:** es el mundo exterior, por donde pasan el sol y la luna. En el día se relaciona con el kaypacha y en la noche con el ukupacha. (Ver diagrama de la tripartición). En algunas representaciones no se diferencia con el Ukupacha si no que se alternan como espacios para los mismos seres, en el Hananpacha se manifiestan a los hombres los que viven en el ukupacha.

El ciclo de los astros y las estaciones están estrechamente ligados a los mitos andinos que son los que delínean y establecen la concepción de la organización del mundo. El calendario andino era y es luni-solar, los doce meses podían variar, el año ideal se da cuando la luna nueva coincidía con el solsticio de Junio. En los Andes Centrales -que se sitúan entre el Ecuador y el Trópico de Capricornio se alternan cuatro estaciones:

- Septiembre-Noviembre: cálido seco.

- Diciembre-Febrero: cálido húmedo (lluvias).
- Marzo-Mayo: frío húmedo.
- Junio-Agosto: frío seco.

Estas 4 estaciones definen el ciclo agrícola (tomando el cultivo del maíz como referencia). De igual forma el ciclo vital del hombre se concibe en cuatro etapas: nacimiento, adolescencia, adultez y muerte. La misma concepción cuatripartita se aplica a los mundos kaypacha y ukupacha. De esta forma, el kaypacha resulta dividido en 4 partes por los ejes que definen los cuatro puntos cardinales: Chinchaysuyo (entre el Oeste y el Norte), Antisuyo (entre el Norte y el Este), Contisuyo (entre el Este y el Sur) y Collasuyo (entre el Sur y el Oeste). El eje este-oeste determina el espacio de arriba (hanan) y el de abajo (hurin). El Norte ejerce el dominio sobre el Sur y el Oeste sobre el Este; a los dominantes se les adjudica el carácter de joven por oposición a viejo y de masculino por oposición a femenino.

En el Ukupacha se repite este patrón pero con imágenes invertidas, es decir, los muertos "recogen" sus pasos y siguen exactamente el sentido inverso al que siguieron en vida en el Kaypacha, el sol sale por el Este y la luna por el Oeste. (Ver diagrama sobre la cuatripartición.)

Este mismo patrón espacial del kaypacha se repite al interior de la organización social de las comunidades (en el capítulo del Pueblo hemos mencionado la existencia de 4 ayllus que hoy se han convertido en 2 en la comunidad de Sarhua) y en la organización espacial del pueblo (de la plaza salen 4 caminos orientados hacia los 4 puntos cardinales). De igual forma, se respeta el carácter masculino y dominante para la derecha asociándola también con lo urbano y lo domesticado. Prueba de ello es la distribución de la comunidad en la iglesia (santos y hombres a la derecha, santas y mujeres hacia la izquierda) por ejemplo. La dualidad como concepto de opuestos complementarios ha sido ampliamente tratada en el capítulo que se refiere al pueblo, particularmente en el acápite que se refiere a la organización social. La palabra **tinku** o **tinkuy** se refiere específicamente al "encuentro" de los elementos opuestos, animales, ríos, ayllus, etc., que determinan

"como una viva línea de fuerza como la corriente eléctrica que empieza a fluir cuando se unen dos polos" (34). Este concepto explica por sí mismo la importancia que dentro de la ideología andina tiene la dualidad entendida como factor que dinamiza la vida. En el acápite de Organización social del capítulo del Pueblo se abunda respecto en este aspecto de dualidad y de los opuestos complementarios.

En el Ukupacha, el lugar de los muertos o "la otra nación" existe también una organización social con jerarquías y roles específicos. Allí es donde viven los antepasados o gentiles y espíritus o deidades que conforman el panteón de las sociedades andinas. Estas divinidades tienen influencia positiva o negativa, pueden otorgar o negar los bienes al hombre de acuerdo a las ofrendas que los especialistas del kaypacha hayan hecho para ellos.

El dios cristiano es el ser sobrenatural más poderoso, ningún ser puede favorecer o castigar a los hombres sin su permiso, tampoco los hombres pueden ofrecer nada a las deidades sin antes conseguir su permiso.

Las deidades del panteón andino tienen influencia en el desarrollo de diferentes aspectos de la naturaleza: agricultura y ganadería; fenómenos de la naturaleza: lluvias, sequías, etc. Sus jerarquías determinan el área geográfica en la que pueden ejercer su influencia. En orden de importancia podemos mencionar a los Apus o Wamanis, protectores principalmente de la ganadería; la Pachamama, madre tierra, diosa de la fertilidad para la agricultura; los Aukis o espíritus protectores; los Mallkis o antepasados directos y los ancestros y gentiles que viven en pueblos organizados de manera similar a la del Kaypacha. El amaru es un ser movable que vive en las entrañas de los cerros y en los puquiales subterráneos desde donde sale y arrasa con los pueblos.

Los Apus se manifiestan a los hombres en las partes más altas de los nevados, por ello, las ofrendas que los especialistas les hacen se realizan en las faldas de los cerros o en cuevas, la mayor parte de las veces enterrándolas. La ofrenda debe contener

elementos específicos de acuerdo a lo que se quiere obtener, sin embargo son elementos casi constantes: la chicha, la coca, el **mullu** (spondilus, una concha marina) y flores sagradas. Eventualmente se incorpora: fruta, algún animal menor (o los fetos de los camélidos peruanos), tabaco, aguardiente, etc.)

Los animales del **kaypacha** que mantienen vínculos con el **ukupacha** son el cóndor, la taruca (venado), la vicuña, la viscacha, el zorro y la perdiz principalmente. La **kokuli** anuncia a las 3 a.m. la hora en que los espíritus nocturnos quedan sin fuerza instaurándose el poder solar, es la hora de levantarse; el **akakillo** con sus chillidos avisa respecto a la intromisión de extranjeros; el cóndor que es el representante del **Wamani**; la vizcacha, guardian de los cerros; el **atoq** (zorro), perro de los **Wamanis**, avisa cuando se acerca un extraño o un abigeo, es también el que devasta el ganado de un ofensor que no haya hecho un buen **pagapu** al **Wamani**; el **yutu**, es el representante del **Apu**; la vicuña y el venado son las bestias de carga de los **Wamanis** y, finalmente, el **añas** o zorrino es el emisario del **Wamani** y de la **Pachamama**, su presencia anuncia desgracias para la persona que lo encuentra, está relacionado con la música (Ver tablas de **Creación del Mundo y Apu Suyos**). Algunas constelaciones toman sus nombres, reafirmando así su vínculo con lo sobrenatural.

Los curanderos o sacerdotes son los especialistas que mantienen los contactos entre al **kaypacha** y el **ukupacha**. Ellos saben qué, cuándo y dónde hay que ofrendar, se dedican al aprendizaje constante de rituales o al perfeccionamiento de técnicas vinculadas a uno de los aspectos de la actividad religiosa. El término **sami** se refiere al campo energético concebido como fuerza vertical que vincula los tres mundos que conforman el universo andino y que permite el contacto entre los especialistas y los seres sobrenaturales (en el texto nos hemos referido a él como espacio mediador).

Los especialistas se encuentran en toda el área andina, en cada región reciben nombres diferentes, pero hay elementos que nos permiten identificar las jerarquías y la especificidad de su conocimiento. En la tabla de los expertos curanderos encontramos, por

ejemplo, los 6 especialistas que operan en Sarhua. En la región del Cuzco son más y están organizados en Pampamisas los de las 3 jerarquías menores y Altomisas los de las 4 superiores. En las crónicas encontramos abundante material respecto a este tema, sobre todo en aquellas que se refieren a la extirpación de idolatrías.

Para el análisis que realizaremos estamos presentando la tabla original (en blanco y negro), un diagrama del manejo de los espacios, la transcripción textual de los textos que aparecen en cada una de ellas y luego una pequeña interpretación a manera de resumen en la que incluimos algunos datos adicionales que consideramos importantes para una mejor comprensión del análisis.

Se ha establecido una secuencia de acuerdo al tipo de información que nos brinda cada tabla, para una mejor comprensión será necesario en algunos casos recurrir a las tablas anteriores y eventualmente a los diagramas que hemos incluido. En el capítulo que corresponde al Pueblo se podrán encontrar algunos datos respecto a la organización política y social de la comunidad por lo que no abundaremos en ellos.



## CREACION DEL HOMBRE

"Dios creo al mundo en una semana para que habitara la tierra decidiocrear al hombre y los animales domésticos a su servicio. De invidia supay diablo emitaba y creo al chipe mono animales silvestres.

Dios creo:	Diablo creo:
1. Runa (Hombre)	1. Chipe mono
2. Llama	2. Vicuña
3. Cabra	3. Luwicho (venado)
4. Paloma	4. Kokuli (paloma silvestre)
5. Orito (lorito)	5. Akakillo
6. Cucho (cerdo)	6. Añas (zorrino)
7. Huallpa (gallina)	7. Yoto (perdiz)
8. Mice (gato)	8. Puma
9. Pavo	9. Cóndor
10. Conejo	10. Huiscacha (vizcacha)
11. Alco (perro)	11. Atocc (zorro)
12. Ccohue (cuy)	12. Ocucha (ratón)
13. Vaca	13. Venado
14. Asno	14. Puron Asno (salvaje)
15. Pato	15. Huachua (especie de pato silvestre)

(Los nombres entre paréntesis han sido agregados por mi.)

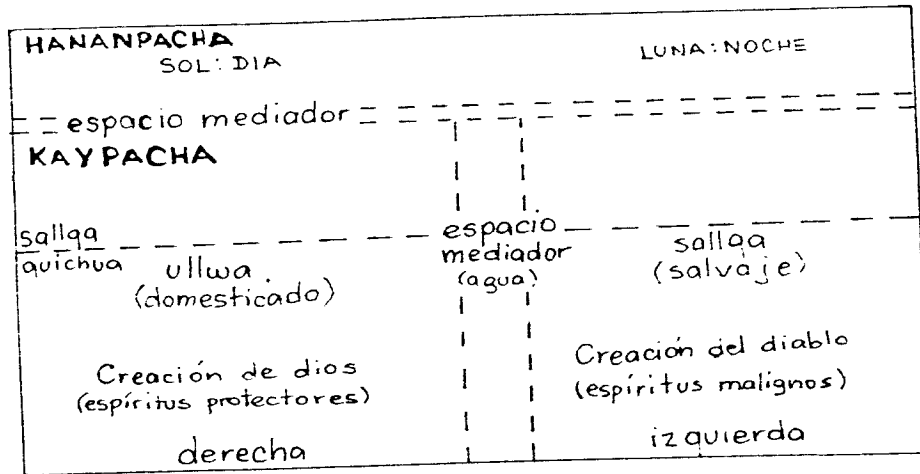
En esta tabla vemos claramente diferenciados el hananpacha y el kaypacha con su correspondiente espacio mediador.

En el Hananpacha aparecen el sol y la luna y los luceros del amanecer y del atardecer ubicados a la derecha e izquierda como referencias para establecer el orden en el kaypacha.

El kaypacha está también dividido entre sallqa y quichua (lo salvaje y lo domesticado) con su correspondiente espacio mediador representado por el agua y que es el que lo vincula con el hananpacha.

La distribución de los animales (incluyendo al hombre) responde a esta concepción de día asociado con lo doméstico y con el sol y noche asociada con lo salvaje y con la luna. Es interesante observar que muchos de los animales considerados domesticados son los animales que trajeron los españoles, mientras que entre los animales salvajes sólo vemos animales originarios de los Andes y que generalmente están asociados a ritos y ceremonias de ofrendas para los dioses. Son excepción entre los domesticados el cuy (conejillo de Indias) y la llama, ambos originarios del Perú y utilizados en curas y ritos funerarios y de propiciación.

# CREACION DEL HOMBRE



EVOLUCION EN EL ESTILO DE GRAFICAR  
LA CREACION DEL HOMBRE



1976



1989

## FIN DEL MUNDO

“Cuentan que un tiempo pasado salió dos soles  
incandescentes que hizo derretir todo cuanto existía en la tierra  
como castigo divino al ver  
que la gente eran muy egoistas antromorfos  
moralmente desordenados luego mandaría a su hijo  
humanista altruista con vida disciplinada que  
reconstruya nuevo mundo”

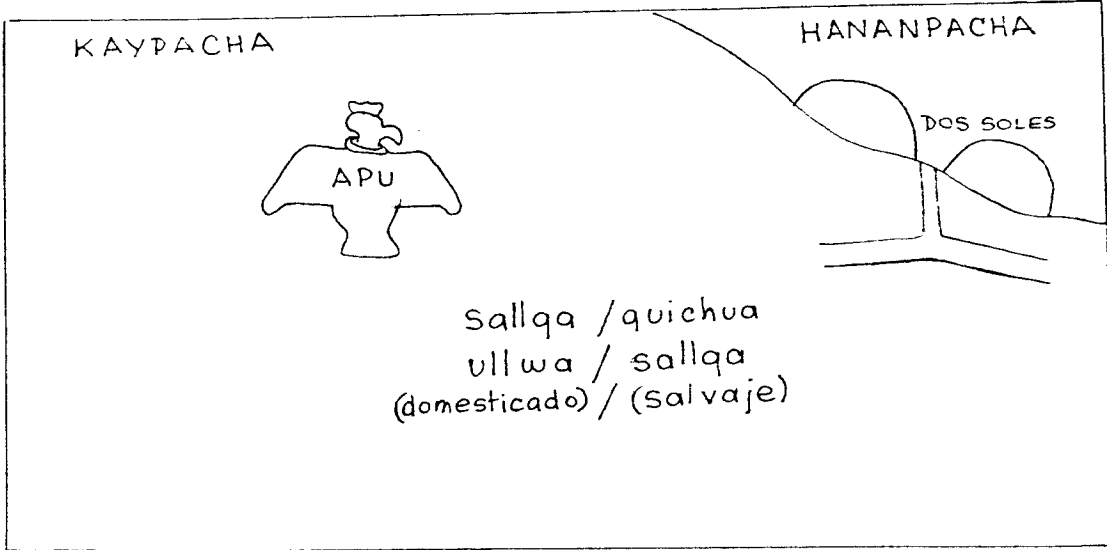
En estatabla se produce un pachacuti (momento crucial del fin de un ciclo de vida y del inicio del inmediato). La presencia de los dos soles es la mayor evidencia del desequilibrio, de la ruptura del orden establecido. El espacio mediador desaparece y el agua aparece a lo lejos bifurcada sin que parezca alcanzar a los hombres.

La otra gran evidencia del desequilibrio es la presencia de los animales domesticados y salvajes en el mismo espacio en el que los hombres rompen sus utensilios y se esconden en las cuevas.

Testigo omnipresente es el cóndor que representa al Apu, su postura de espaldas a la humanidad puede interpretarse no sólo como actitud de aceptación y beneplácito por lo que sucede, sino de cómplice. Podemos observar que él es el único ser del kaypacha que está en un nivel por encima de los hombres y de los animales.

El texto nos habla de la venida de Jesucristo, dios cristiano que como hemos explicado ocupa una jerarquía superior al panteón andino según su propia concepción.

FIN DEL MUNDO  
El desequilibrio: el caos



## APU SUYOS

"Después de herranza dueños de vacunos ovinos envían mesa puesta múltiples ofrendas al supremo huamani consistentes en frutas vinos pan especial coca quinto cigarrillos llampus flores etc. Apu suyo preferido 4. Sucia Millqa Puncheduniyoq convidaran a los apu suyos 1. Pukakunka 2. Apu Urqo 3. Raswillka 5. Qrwaraso 6. Chikllaraso deleitaran exquisitas ofrendas acordando proteger vacunos ovinos encomendados."

"En la región de Ayacucho aparece (el apu) con frecuencia con forma humana cabalgando por la puna montado según un informante "...sobre un lindo caballo blanco, adornado lujosamente con una fina silla de montar, y una fina montura de San Pedrano, con riendas y anteojeras de plata. Usa un lindo poncho pallay de los antiguos, muy fino, usa espuelas, se viste como los ricos hacendados" (37)

De acuerdo a los mitos de origen inkas los 4 kamayoqkuna que acompañaron a **Kon Tiki Wiracocha** estaban vestidos de "reyes" según el Inca Garcilazo de la Vega; pareciera que esta es una versión que se recreó para el caso de los **apus** y se ha extendido hasta nuestros días. Los apus están sentados a una mesa degustando las ofrendas que los especialistas del kaypacha han hecho para ellos, en la parte inferior del cuadro aparecen las cimas de los cerros más altos (Orqo: la morada de los dioses) y allí los animales vinculados con el ukupacha y los jerarcas de ese otro mundo, aparecen de izquierda a derecha : kokuli (paloma), cóndor, atoq (zorro), yutu, vizcacha, vicuña y venado. Cada apu está en su lugar, es decir el lugar que le corresponde como lo veremos en otro diagrama más adelante, este lugar corresponde también a su especialidad, es decir a quienes protege y de acuerdo a su poder.





## CONSEJO DE EXPERTOS CURANDEROS

"Para sanar enfermedad incurables del enfermo familiares recurrirán a los diversos expertos curanderos:

Jalipa: predicará el futuro

-Uywachaq: pasara el cuerpo con cuy -Pampapaq:

hará pagos al apu suyo - Pongo: averiguirá

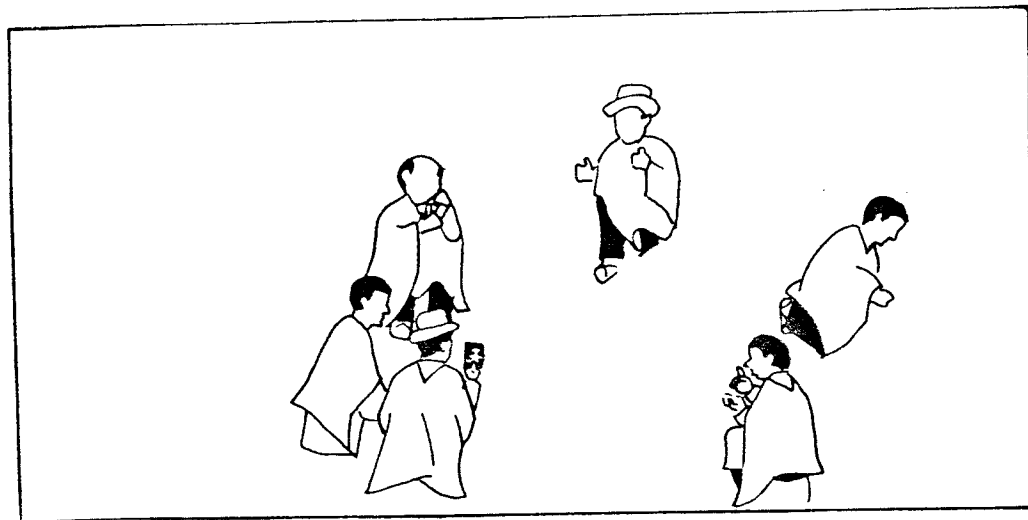
venganza del apus -Hichecero: verá brujería

-Jayapaq: tratará de nervios. Juntos devalirán"

Esta tabla nos muestra a los especialistas: curanderos y sacerdotes. Se les puede reconocer por sus ponchos con pallay y los elementos que portan en la mano, coca, devocionario de la cruz de caravaca y naipes. El texto de la tabla nos refiere la especialidad de cada uno de ellos: seis en total, número similar al de los apus. Su ubicación en el cuadro no es casual como lo demostraremos más adelante en otro diagrama.

Hemos considerado un conjunto de ilustraciones sobre cuadros individuales de los especialistas a fin de que se pueda observar en detalle las actividades de cada uno y el tipo de elementos que utilizan en sus ofrendas y curaciones.

CONSEJO DE EXPERTOS CURANDEROS  
Intermediarios entre Kaypacha v Hananpacha



## ENTIERRO DE HUAMANI

“Después de festejo de herranza capural huamanero y ayudante masa entierran ofrendas especiales mesa puesta frutas flores chichas cocas vinos al son de tinya y cometa con rituales dedicatorias al apu suyos a 12 p.m.”

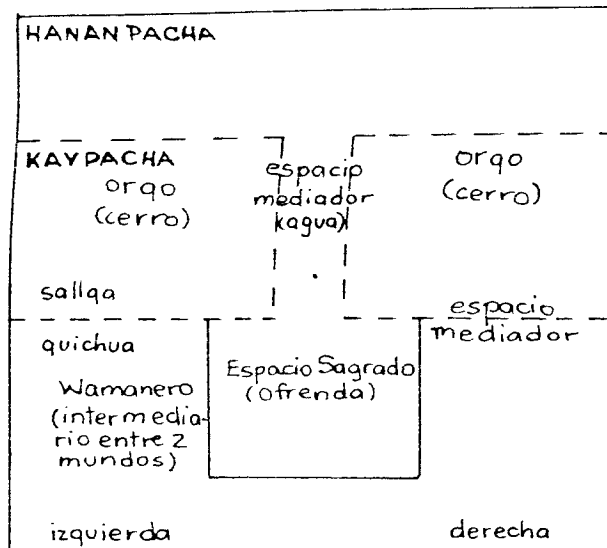
En esta tabla vemos a los especialistas haciendo el pago. Podemos observar que están ofreciendo la mesa en las faldas del cerro, en el espacio mediador entre sallqa y quichua y coincidiendo en una quebrada por donde se ve que baja el agua, el otro espacio mediador. El oficiante principal se ubica al lado izquierdo de acuerdo a la distribución espacial del ukupacha que es donde viven los apus a quienes se les hace la ofrenda.

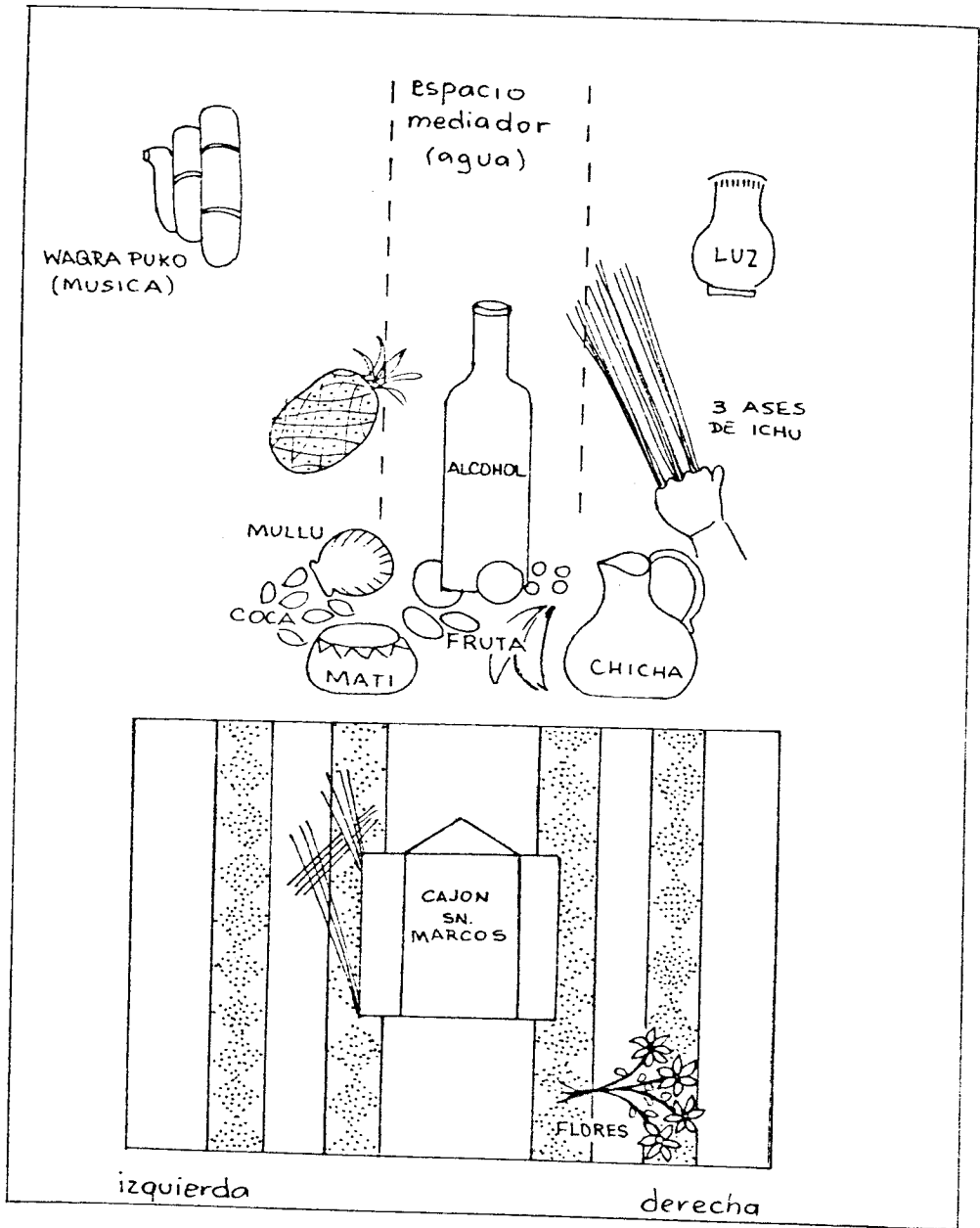
Podemos observar que el oficiante es el único que lleva chullu (gorro) y poncho con pallay (decorado) que son símbolo de estatus.

Los componentes de la mesa son mencionados en el texto, sin embargo creemos importante abundar en este aspecto. Por un lado la manta sobre la cual se hace la ofrenda tiene también decoración y aunque en este caso no es posible observar como está hecha, creemos pertinente hacer la siguiente explicación: Las mantas suelen estar conformadas por 2 paños unidos por una costura en el centro. Tenemos datos para otras comunidades del sur del Perú (quechuas de Puno) que designan a esta costura que une los paños como **mayu** (río) y campos a los espacios de tela llana. Los textiles utilizados por los especialistas, tanto para indumentaria como en parafernalia, están hechos con **lloqe** (fibra hilada y torcida hacia la izquierda) Ya entre los inkas, y aun antes, las fibras se solían hilar en el sentido de las agujas del reloj, excepto para confeccionar artículos para ritual y hechicería. De esta forma comprobamos que se repite el esquema de la dualidad con un espacio intermedio, de la misma forma que en el kaypacha, inclusive denominan a las partes del textil con los mismos términos. Otra evidencia que nos parece importante resaltar es que desde la época de los Paracas los textiles conformaron parte de las ofrendas

hecho que como vemos nos evidencia también la continuidad cultural.

Momento del vínculo entre el kaypacha y el Hananpacha





EL ESPACIO SAGRADO  
 (un detalle de Entierro al Huamani)

En el siguiente diagrama hemos superpuesto los elementos principales de dos tablas y los cerros que aparecen en el plano del pueblo que nos hizo un comunero de Sarhua. Como podemos observar existe una correspondencia entre los 6 elementos que aparecen en cada uno de los casos: los apus, los especialistas y los cerros. La orientación que les hemos dado es alineando los elementos principales al eje este-oeste que es por donde hace su trayectoria el sol. El cerro Seccana (el que sube, lo alto) es por donde sale el sol en el pueblo y coincide con el apu "preferido" según el propio texto de la tabla. De igual forma, en la tabla de expertos curanderos, el de mayor jerarquía aparece al centro del semicírculo que forman los curanderos.

Hemos buscado el significado de cada uno de los nombres de los cerros y sus respectivas asociaciones con los especialistas:

Poccore: fermentar, madurar.....Jayapaq: verá de nervios  
Utiliza plantas

Millca (Millqa): falda, regazo. Pongo: averigua venganza de apus  
Utiliza hojas de coca

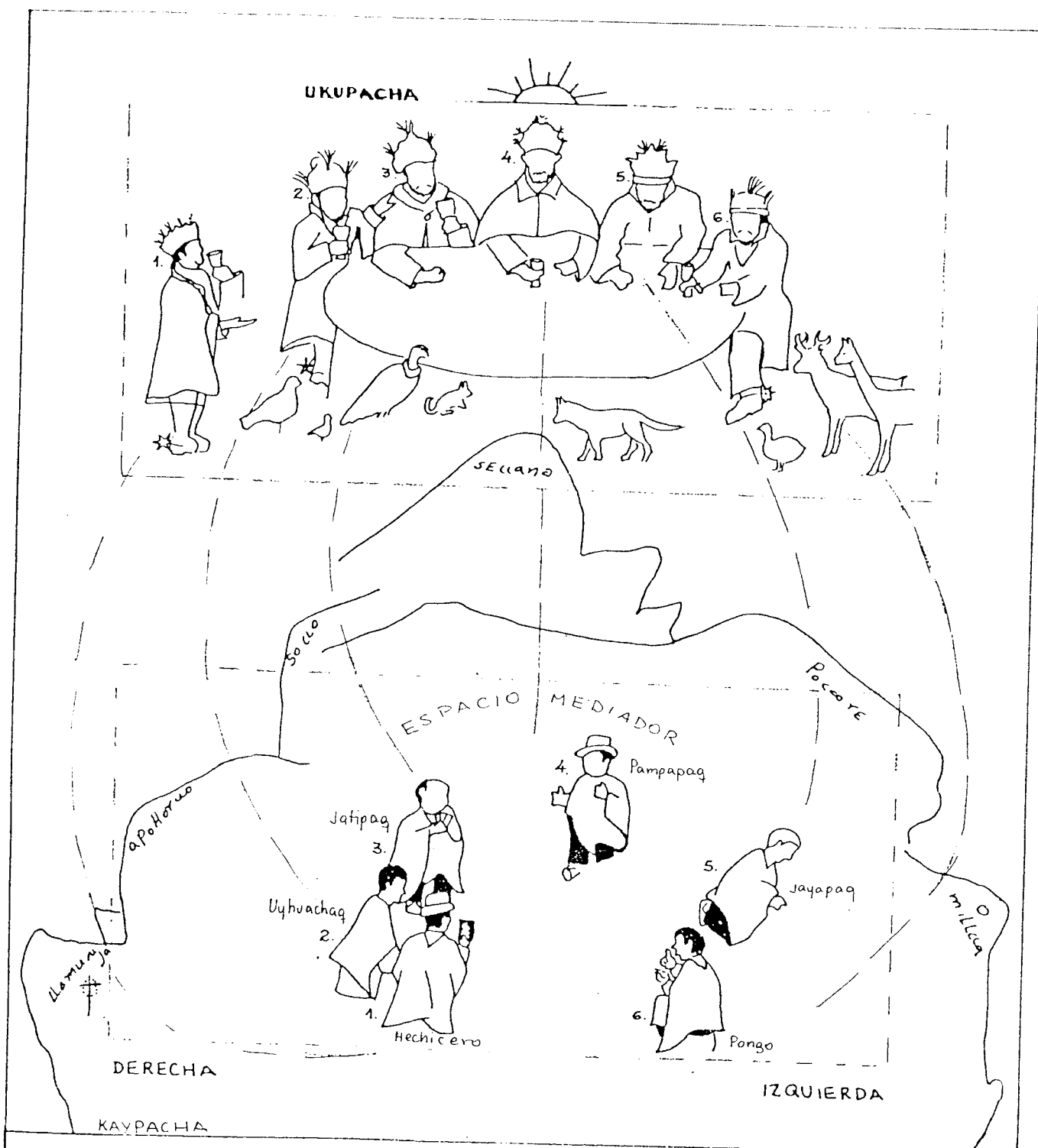
Socco: sacar.....Jatipaq: predice el futuro  
Utiliza naipes

Apu Orqo: cerro poderoso.....Uyhuachaq: pasar el cuerpo con cuy  
Utiliza un animal vivo

Llamcaya (Llamkay): trabajar...Hechicero: verá brujería  
Devocionario Cruz de Caravaca

Se da la inversión en el acomodo porque en el ukupacha el sentido es el inverso. Al trasladar los poderes y beneficios que cada apu da a sus protegidos es necesario hacer la inversión

de la correspondencia. De esta forma se confirma la organización espacial y jerárquica en el ukupacha y en el kaypacha tanto en el espacio mediador como en los hombres especialistas que son los que mantienen el contacto entre los dos mundos.



UKUPACHA

APUS

1. Pukakunka
2. Apu Urqo
3. Raswillka
4. Sucia Millka
5. Garwaraso
6. Chikllaraso

KAYPACHA

CERROS

- Llamuaya  
 Apu Horuo  
 Socco  
 Seccano  
 Poccore  
 Millca

CURANDEROS (intermediarios)

- Hechicero  
 Uyhvachaq  
 Jatipaq  
 Pampapaq  
 Jayapaq  
 Pongo



MEDICINA TRADICIONAL  
"LOS ESPECIALISTAS"

MITOS MAGIA Y  
MEDICINA

## SERENA

"En las grandes cataratas donde renacen rios aguas cristalinas espumosas al pie de los inmensos cerros habitan sirenas mujeres angelicales cabellos rubios medio cuerpo de pez con voces agudas. Afinan a los instrumentos musicales: arpa violin guitarra mandolina palauta. Los novicios recorren en las noches para inspirarse nuevas musicas del año. Instrumentistas podran competir en fiestas ganar con suma facilidad a rivales más dificiles con ayuda mágica de los apu suyos."

En esta tabla observamos un contacto mágico entre el kaypacha y el ukupacha (al que ponemos entre paréntesis porque podría existir en mundo del agua diferenciado, sin embargo no hemos podido encontrar ninguna referencia al respecto) Observamos también que los jóvenes que se asoman por el lado izquierdo lo hacen con cierto temor, dicen que las serenas encantan y despues los jóvenes ya no pueden regresar.

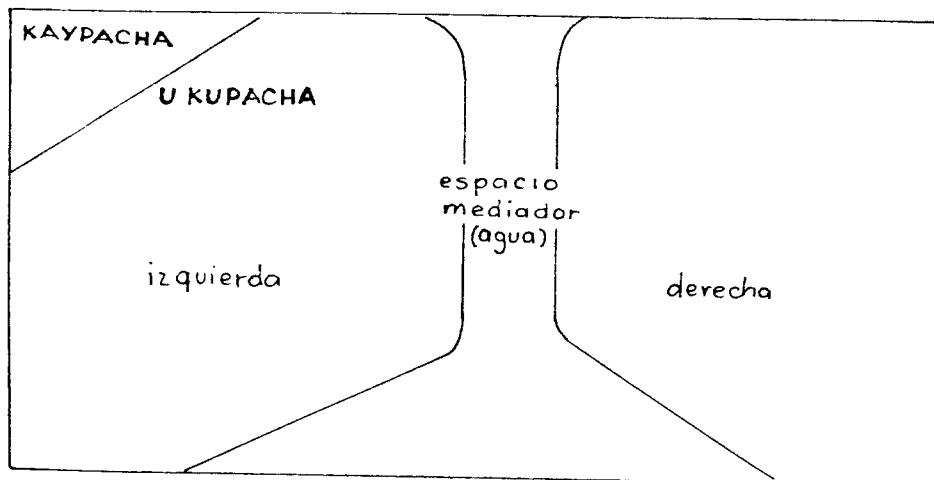
"Yo he visto cuando era chiquito. En la sierra ha salido de la catarata paccha, la "serena" a cantar hasta las tres de la mañana. Yo estaba durmiendo en la altura, en una cueva a la orilla del río, alumbraba la luna y ha salido una mujercita, una muchacha y salió cantando, cantaba muy bonito; pero de un momento a otro, se perdió despues de que terminó de cantar. Adentro de la piedra se perdió." (36)

A pesar de que las serenas parecen provenir de la mitología europea han sido incorporadas a la mitología andina y esta relacionada con "sata"(de satanás: energía negativa de los cerros equivalente a supay.

Se ha replanteado el espacio donde viven diferenciando los dos espacios derecha-izquierda con un espacio mediador que es por donde fluye el agua y que podríamos asumir como el conducto por donde se une con el kaypacha.

Las lagunas, lagos, pozos naturales, ojos de agua son lugares sagrados, el mar es la fuente primigenia de todos ellos. De allí la presencia del Mollu (spondylus, concha marina) en casi todas las ofrendas que se hacen a los apus y a la pachamama Madre Tierra).

La vida en el Ukupacha: magia



LOS CODIGOS MORALES  
Cuyanacuy

## HAMPIQ

"Los curanderos sanan enfermos utilizando medicinales naturales yervas. Ofrecen trueques al apusuyos frutas, flores cambian con cuyes, gallinas, perros, gatos, culebras, ranas."



# HUYHUACHAY

“Los curanderos expertos para sanar a enfermos hacen huyhuachay (raycs X). Consiste en pasar a todas partes del cuerpo con animales vivos hasta que muere por sí solo. Lo descuartizará para sacar la enfermedad. Utilizan culebras, cuyes, etc.”



## QAYAPU

"Es el tratamiento místico espiritual para sanar enfermedades sicofísicos de niños y adultos. Utelizan resos dedicados a apus dioses yervas naturales, flores, frutas, etc. Qayapu hará tratamientos en sitios solitarios en horas especiales."



## PAMPAPUY

“Para sanar al enfermo de niños y adultos va a ofrecer la mesa puesta a las 12 p.m. al sitio donde el enferm(edad) fue recibida por pachamama. Utelizarán chancho pequeño, flores, coca, llampus, cute chunta, frutas, wailor con resos.”





# LLAMPUY

“Al año hacen llampuy ofrendas especiales al apu suyo para que protegan a los ganados de enfermedades, abigeos. Ofrecen vinos, chichas, frutas, flores con rituales.”



## MUNANACUY

"Los solteros que anhelan enaomarse encontraran en el camino, también en la puna. Conversan a escondidas, sus padres prohiben encuentro prohiben encuentro hasta casarse con el consentimiento de padres y autoridades."



# MAQTAKITANACUY

“Los G solteros ha de tener solamente una enamorada exclusivamente para casarse. Al descubrir que son dos pelean Bfuriosamente quitandose al hombre preferido. La ganadora se quedará con el moza. De venganza harán hichecería la perdedora.”



## QANRA CAUSAQ

"Moralmente es prohibido que un casado tenga otro amante. Descubre su esposa furiosamente corta cabello trenzado echando aji molido en el ubario de la mujer soltera marginado deshora."



# HUANCHILLO

"Acto contrario a la moral -insulto a ca comunidad- un varón una mujer cometen adulterio en sitios ocultos tentados por los demonios- quienes acuden llevando el mal a sus familias de los adúlteros."



## RONDAY

"Comunidad prohíbe amor libre entre jóvenes por ser contra moral. Varayoqs hacen batidas nocturnas, al encontrar jóvenes amándose castigan, hacen casar a la fuerza, hacen pagar multas."

"Es prohibido canto y baile de solteros. Para divertirse escapan a sitios alejados escondidos. Rondan los varayoqs, descubren castigan drásticamente, hacen casar por la fuerza para evitar sea madres solteras, adúltericos, asesinos, alcohólicos. La juventud deben ser sin vicios, sanos, fuertes y puros, útil a su comunidad."



DINAMICA DEL TRABAJO  
Kausay

## MUSOQ VAQUERO

“Pastoreo de vacas comunales cofradía se tuman. Los cargoyoks vaquero nombrado en una ceremonia popular pomposa. El vaquero y sus acompañantes van con pleno alegría animados con jarawis y cantos de vírgenes takiq al son de cometas y tinya guían mozos diestro ginete.”





# AYÑE

"Los trabajos fuertes que requieren fuerzas y braseros como las construcciones de andenes fortalezas casas cercos y tramos de grandes extensiones realizan en sistema ayñe: hoy por mi mañana por ti. Trabajo por el trabajo reyna entusiasmo vivo la unión hace la fuerza. En la cocina también hay ayñe esposas preparan comida."



# MINKA

"Dueños de construcción o trabajos fuertes solicitara colaboración mancomunada de sus parientes amigos ofreciendo bebidas. La jornada es amena porque la unión hace la fuerza. Minka consiste en prestar el trabajo voluntariamente puede ser devuelta o recompensado con utensilios, papas, etc."



## QARWAYCUY GLORIAY

"Al ver primeras brevas de la siembra despues de permanecer en la ambruna las virgenes pastoras suben a la punta de los cerros más elevados lo mismo harán los mozos día sábado medio día para agradecerlos a los apu suyos y al infinito con jarawis toques de queñas antaras rituales alusivos. Posteriormente estos hechos relacionaron con la resurrección de Cristo conociendose como gloriay."

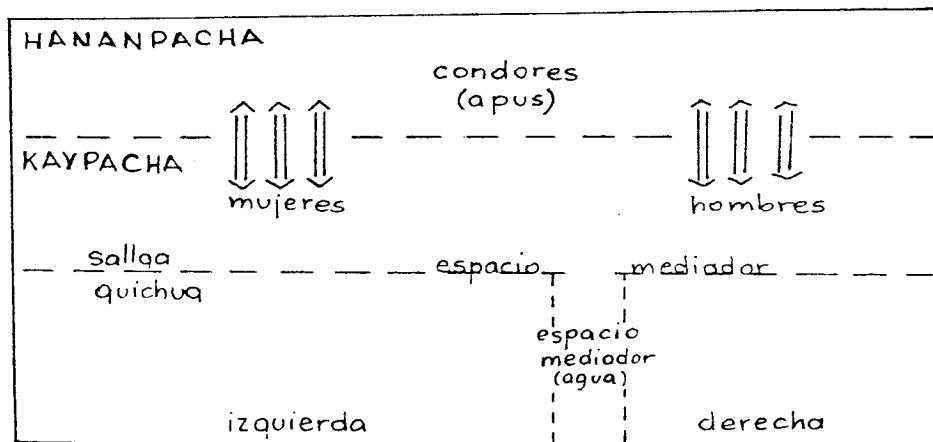
La palabra **qarwaycuy** quiere decir amarillar refiriendose a madurar. Esta ceremonia está pues ligada a la época de maduración de los frutos en agricultura.

En el cuadro podemos observar como se han diferenciado por sexos los "oficiantes", todos jóvenes solteros. Las mujeres están a la izquierda y los hombres a la derecha. Por otro lado, el hecho de que suban a los cerros más altos, morada de los dioses es garantía de que ellos recibirán esta ofrenda. La presencia de los cóndores en el cielo deja manifiesto el beneplácito de los Apus que en estas ocasiones pueden salir del ukupacha al hananpacha.

La ilustración del kaypacha también nos evidencia la concepción de la dicisión espacial y la ubicación de los animales domésticos. Finalmente, un comentario sobre la indumentariade los jóvenes, tanto hombres como mujeres llevan en sus sombreros las flores sagradas (que crecen en las punas) que los identifican como solteros por un lado, y de fiesta por otro.

# QARWAYCUY GLORIAY

Contacto entre el Kaypacha y Hananpacha



## MICUY ORQAY (Convido Comunal)

“24 de agosto con motivo de la limpieza de la sequia -yarqa aspei- se realizan convido comunal micuy orqay. Participan sin distinción a un kilómetro del pueblo de 7 a.m. a 1 a.m. Realizan trabajos de reconstrucción limpieza con lampa pico podaderas carreta. El trabajo se realizan divididos en dos grupos: sauqa y qullana en competencia administrados por mayordomos del año varayoks autoridades cumplen su deber. En qachuana esperan las mujeres de ambos atagos Sauga y Qullanas ya chichas y meriendas preparadas para servirlos. Terminados los trabajos sedientos y hambrientos se sentaran para saborear meriendas de habas trigos con papas motes deleitan orqa chichas de jora. Animan músicos. Acompañan virgen Asunción Reyna chica. Inician qachua de soltero cantan bailan augurando que año venidero sea mejor y buena cosecha para el bienestar.”

Esta tabla nos muestra claramente la organización social de la comunidad y las distribución espacial de los miembros de cada ayllu cuando hay ceremonias. El ayllu sawqa ubicado a la izquierda (con respecto a la virgen) está asociado con lo rural y lo tradicional, ellos además se consideran los primeros habitantes de Sarhua. Se evidencia su tradicionalidad por el uso exclusivo de ollas de barro y platos mati. En contraposición el ayllu qullana asociado con lo urbano y lo moderno es considerado como llegado después, por eso los qullana son pobres (“no tienen tierras”). En el caso de los qullanas se evidencia su “modernismo” por el uso de ollas de aluminio. La chicha y la virgen sustituyen al agua como elementos mediadores.

La ceremonia del convido comunal se realiza al inicio del ciclo agrícola, y el motivo no es nada menos que la limpieza de la acequia, portadora del agua, elemento fundamental para la agricultura de secano.

MICUY ORQAY  
Organización Social



<p>ayllu sawqa (rural, tradicional)</p>	<p>chicha espacio mediador</p>	<p>ayllu qullana (urbano, moderno)</p>
<p>derecha</p>	<p>virgen (sustituye el agua)</p>	<p>izquierda</p>

PROCESO TEXTIL  
Kausay

# TISAY-PUCHCAY-CURURAY

“Conseguida la lana se remueve suavizando la lana con la mano extraen los copos duros se hila bajo ayuda de instrumentos rodimentarios despues ovillan en grandes ovillos en muy pocos aqui se hace el teñido o tiñiy.”





## TINÍY

“Actividad que realizan para dar diferentes tonos de color que requieren sus diferentes ropas -ponchos-llic-llas con colores naturales que obtienen de la tierra como de diferentes plantas -anilinas de todo color cuando la lana se encuentra hilado en kahuas.”



## ALLWIY

“Después de hilado la lana y ovillado se hace el allwiy donde condicionan los hilos para la puesta a telar este trabajo hacen los mismos tejedores para lo cual deben disponer un día bastante hilo con ayuda de familiares en completa alegría.”



# LLICLLA AWAY

"Muchos tejen llicllas multicolores con hermosos dibujos de adorno empleando herramientas rústicas que hacen de hueso madera. Tejen para ellos como para sus sompoblanos a cambio reciben carneros de paga para alimentarse."



## AWAY

"Puesto en telar los hilos se procede a tejer donde el  
hace dibujos naturales con hilos de diferentes colores  
telares de lloqe, lambras, pino, chilca hecho por  
carpinteros bajo dirección de dueño tejedor."



## USTUCHY

"Una vez terminado el tejido con ayuda de una aguja meten al interior del poncho las hilachas que quedan al borde haciendo desaparecer despues de esto la prenda queda expedito para lucir en las fiestas."



WASI-CIMENTAY  
(Construcción de una casa)

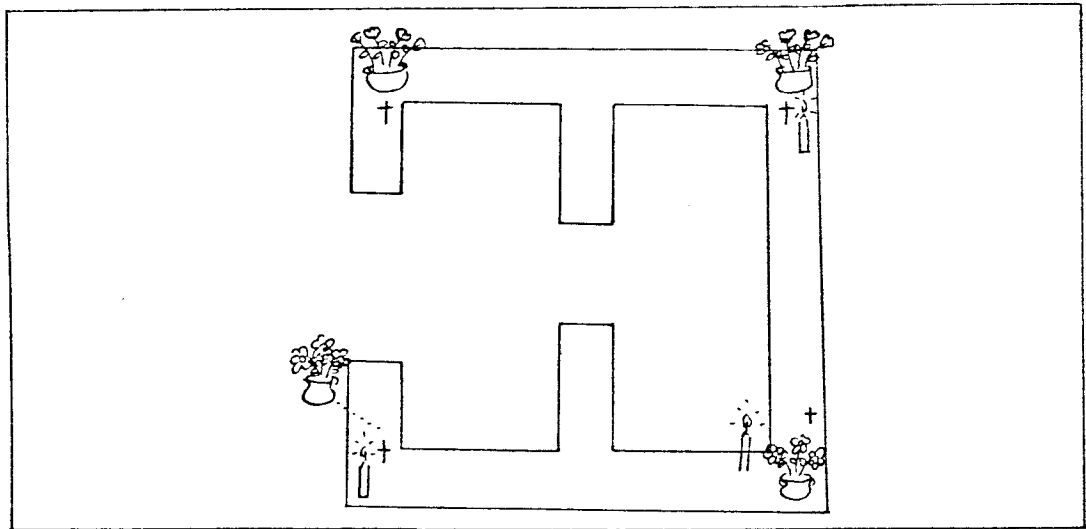
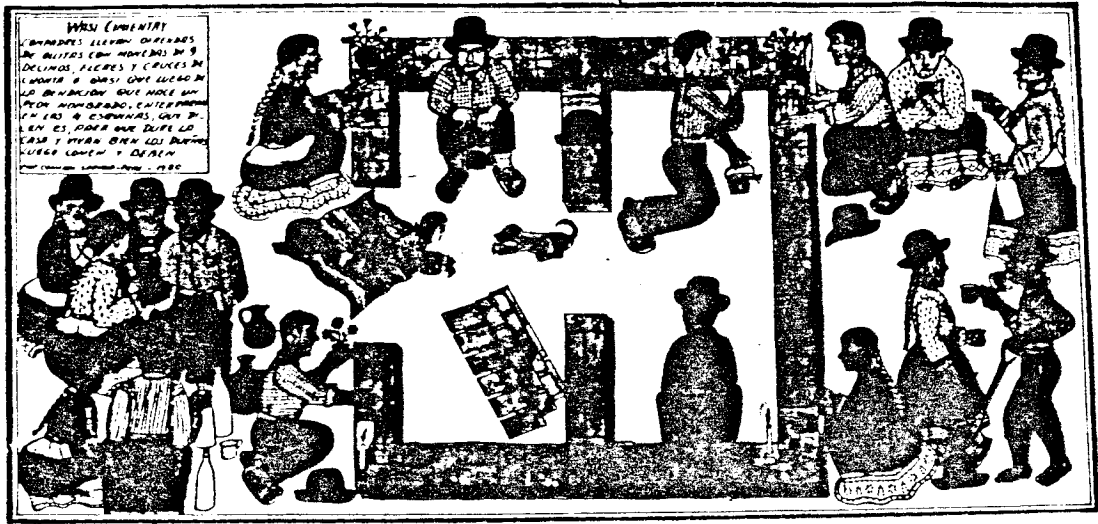
## WASI CIMENTAY

“Compadres llevan ollitas con monedas de 9 décimos flores y cruces de chonta o qasi que luego de la bendición que hace un peón nombrado, enterrarán en las 4 esquinas que dicen es para la casa y vivan bien los dueños. Luego comen y beben.”

La construcción de una casa es considerada una ceremonia por la que el hombre construye su centro en el cosmos, repite el acto primordial de los dioses. Por ello es importante realizar un **pago** para propiciar la buena suerte de los que la van a habitar. Cuando se realiza el techado se hace una ceremonia muy importante también.

Esta tabla nos muestra la vista de planta de una casa, como vemos se han considerado las cuatro esquinas para las ofrendas (la cuatripartición). Los elementos que se utilizan en esta ofrenda son cruces de chonta (el mismo material que usa la autoridad tradicional máxima en su vara de mando), flores, ollas de barro y monedas de plata. Un detalle que se evidencia en otras tablas también, pero en esta de una manera muy particular, es la presencia de los niños en las actividades cotidianas de la comunidad.

# WASI CIMENTAY





## WASI RUWAY

"En la construcción de casa participan la comunidad en ayñe cooperación hoy por mi mañana por ti por obligación moral trabajan familiares vecinos autoridades gratuitamente. Dueños de construcción auspician bebidas meriendas coca cigarrros. Inspectores y campos administran. Compadres obsequian tabla pintada con genialogía familiar."



# QELLQAY

“Cuando construyen la casa una familia el compadre solicitará a los pintores les pinten tabla genialogía familiar. Para obsequiar con rituales dedicatorias a la construcción en el emomento techado de casa”



QELLQAY :

ELABORACION  
Y FUNCION

## TABLA APAICUY

"En la construcción de casa, compadre obsequia tabla pintada con mucho cariño con rituales jarawis llevan merienda de abas, quinua, trigo, tragos, materiales de construcción. Recibirán con festejos de alegría, cantan, bailan entre los compadres familiares más todos los trabajadores."



CHAKA CHUTAY  
(Dinámica del trabajo)

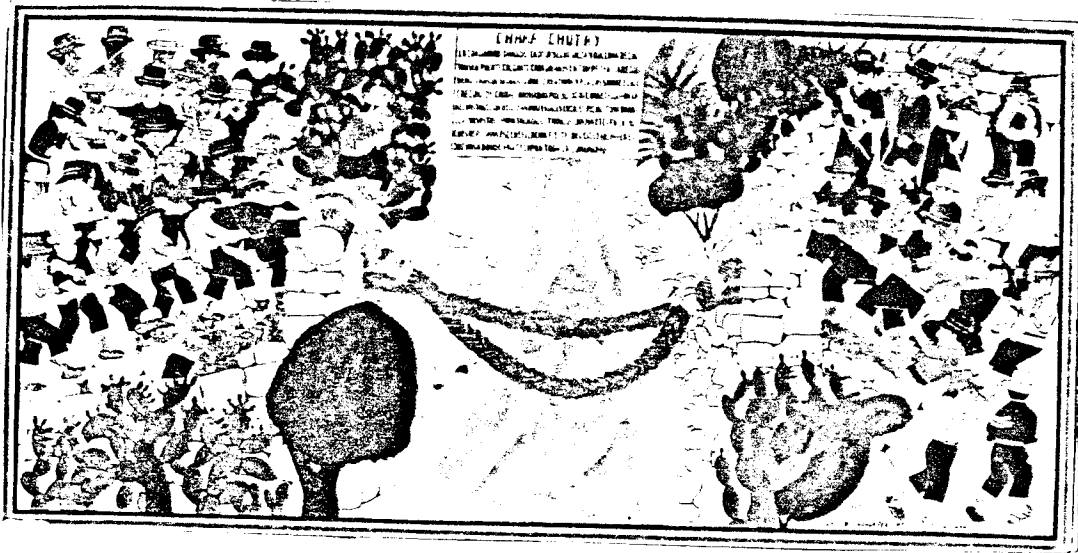
## CHAKA CHUTAY

"La comunidad divididos en dos ayllus sauja y qullana reconstruyen puente colgante cada dos años en competencia regido demostraran sus habilidades creativas y físicas sobre el río crecidos de caudal animados por músicos cometeros. En la reconstrucción utilizan materiales locales pichus como barrillas silvestres para trenzados de troncos, caboya, etc. En las noches repetirán fiestas dell ciclo anual. La (fiesta) es jucuosa donde participan toda la comunidad."

Como se puede observar aquí el espacio está dividido en dos por el río, a cada lado aparecen los hombres de un ayllu trabajando mancomunadamente en la realización del puente colgante que conserva viejas técnicas precolombinas. El trabajo se organiza en competencia en medio de una fiesta que dura varios días (el tiempo que dura la construcción). Podemos observar en la parte superior de cada ayllu la presencia de las autoridades fácilmente reconocibles porque portan sus bastones.

El dinamica del trabajo trabajo reta a los dos ayllus a competir entre ellos para ver quien trabaja más, pero esto es sólo una formula, pues ambos deben trabajar al mismo ritmo y coordinadamente para obtener los mejores resultados. En la construcción del puente participa toda la comunidad, los hombres en las labores de construcción propiamente-dichas y las mujeres en la preparación de la comida.

CHAKA CHUTAY  
Dinámica del Trabajo



0  
1

sawqa	TINKU  ESPACIO MEDIADOR	qullana
-------	----------------------------------	---------

CONVIDO AL COMPADRE  
(Parentesco espiritual)

## CONVIDO AL COMPADRE

Al final de la fiesta el cargoyoq convidará a sus compadres a mérito de agradecimiento y reconocimiento de haber sufragado sus gastos del empeño propuesto durante la fiesta convidan ricas sopas de trigo con gallinas frescas deliciosas patasqas con aperitivos de chichas con aguardiente."

Esta tabla representa una de las formas de reciprocidad, en este caso es al compadre que ha sufragado los gastos de alguna fiesta. Como se ve, en la mesa los compadres ocupan el lugar central, ellos reciben una gallina entera en platos de mati (lagenaria) adornada con flores además de los otros potajes. La reciprocidad no se mide en términos estrictamente económicos, es muchas veces un acto de agradecimiento. Existen diversas formas de trabajo colectivo, en algunos casos es trabajo obligatorio para la comunidad, en otros es trabajo que será retribuido con trabajo, también puede haber trabajo compensado únicamente con los alimentos y la participación en la fiesta, etc.

Como se observa en la ilustración si lo los adultos se sientan a la mesa, los niños y otros adultos que probablemente esten sólo ayudando están alrededor. Se puede observar también a una niña dándole de comer a otra menor, escenas como esta son frecuentes entre las comunidades andinas donde los niños cooperan y trabajan en la medida de sus facultades y posibilidades de acuerdo a su edad.



CONVIDO AL COMPADRE

Parente co Espiritual



BANDOY (Autoridades Tradicionales)

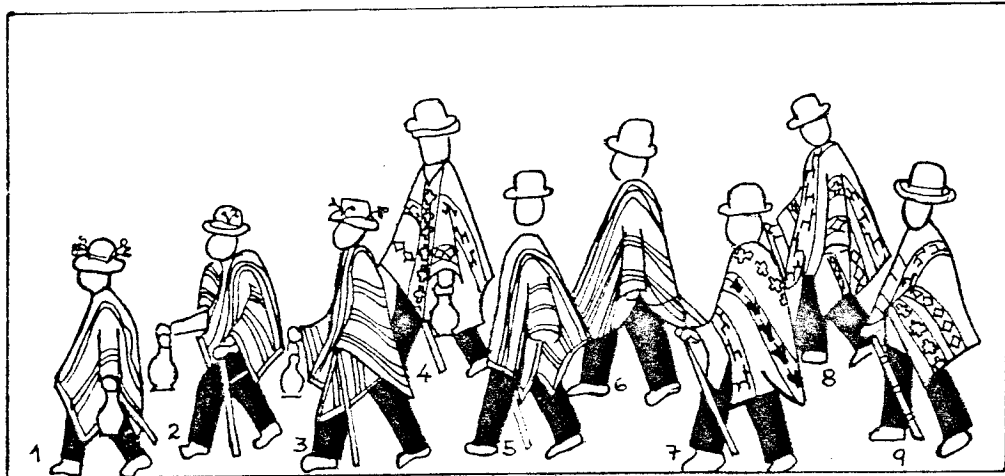
## BANDOY

"Los varayoc cumplen orden estricto del cabildo de la comunidad es un servicio voluntario obligatorio moralmente. Pregonan 15 días de anticipación trabajos comunales a horas 7 p.m. y 1 a.m. recorren calles principales. Bando sirve también para comunicar presencia de enemigos los peligros."

En este cuadro las autoridades tradicionales se movilizan en orden jerárquico, los jóvenes que aparecen adelante con sus ponchos de listas y sus sombreros con flores, símbolo de su soltería, portan sus bastones de mando y sus lámparas como corresponde a su rango. Atrás van las autoridades mayores, en su mayoría casados (no llevan flores en los sombreros) y algunos de ellos portan ponchos con **pallay**, otro símbolo de madurez y experiencia

Al igual que los varayoc menores, portan sus bastones de mando.

BANDOLY  
Autoridades Tradicionales



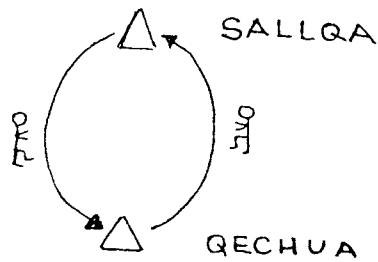
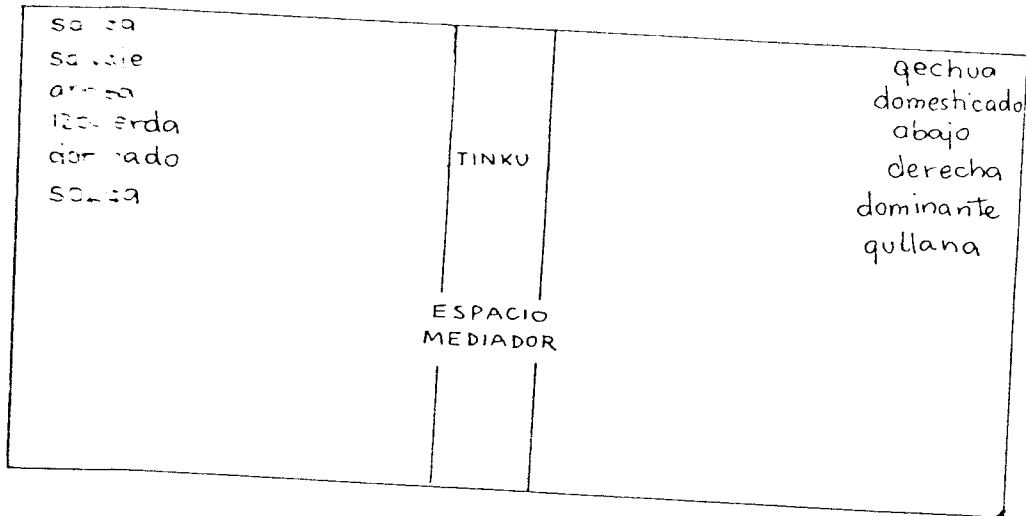
## SALLQA Y QECHUA

“Cambian de turno pastoreo de vacas comunales al año sallqa vaquero cesante resisten ante la invasión del nuevo vaquero quechua y su cometiva. Lograra vencer con astucia y poderarse posesion de sallqa al son de corneta jarawis cantos de virgenes takiq.”

En muchas danzas y ceremonias se representa la dualidad, la relación dual de la organización del mundo andino y la dinámica de sus relaciones. Esta representación del momento en que un vaquero nuevo que viene de abajo) se enfrenta al vaquero que está terminando su cargo (que está arriba) para ocuparlo él. Esta es una representación muy gráfica de la dinámica de las relaciones en las comunidades andinas en las que el enfrentamiento (en este caso ritual) se da con el fin de ganar la opción de servicio a la comunidad.

# SALLQA Y QECHUA

La dualidad: los opuestos complementarios



LO DE AFUERA

## LEVA

"Los meses maldecidos eran noviembre diciembre enero. Los guardias civiles reclutaban a los maqta jóvenes solteros de 18-20 años de edad para estado "servei" servicio militar obligatorio como decian al ejercito. Ivan ya con muerte segura sea en la guerra o por maltratos de jefe. Sus padres, hermanos, familiares lloran inconsolablemente maldiciendo su destino. Pediran milagro de dios o apu suyo. La comunidad entera quedan con duelo al ver que los guardias civiles a punta pies a palos sin compacion maltratan también a los compañantes."





## PANTACUY

"Comuneros sorprendidos confundiendo con nakaq a antropólogos por espesa barba ojos azules amarrau sus sogas. Traen arrastrando a capital de provincia gringos antropólogos vienen llorando pesandose haber llegado a comunidad comuneros no comprenden que los gringos son estudiantes de constumbres."



# ONQOY

Portando metralletas, cuchillos, petardos, explosivos y bandera roja con vestidos distintos llegaron intrusos elementos extraños a la comunidad sacando casa en casa a los comuneros a un cabildo obligando con amenazas de muerte se les escuche sus falsas promesas de justicia social mayor estandar de vida humildes inocentes campesinos netamente habla quechua con ideología propia de tradición no comprenden discursos promitidores de los extraños confundidos por el cambio de orde(n) imploran a los apu suyos y los patrones de la comunidad pidiendo protección urgente.”



## IX. CONCLUSIONES

1.-La permanencia en el uso de tecnologías y patrones culturales de origen prehispánicos se debe a la combinación de los siguientes factores:

- a) La fuerte supervivencia cultural de los grupos étnicos.
- b) A la condición de marginación y pobreza de los mismos.
- c) A la demanda del mercado por artículos de arte popular.

En el caso particular de las qellicas de Sarhua, a la voluntad de los migrantes de difundir y perennizar sus tradiciones a través de la pintura.

2.- Entre las tablas de la comunidad y las que se producen en Lima existe una relación en cuanto a técnicas de producción, al estilo y en algunos casos a su contenido, pero su función ha sido redefinida para un conjunto de consumidores fuera de la comunidad sin perder su carácter de recurso mnemotécnico.

3.- El arte popular ha sido y es el depositario de los rasgos más profundos de la ideología andina, prueba de ello es la forma tan nítida con que se reproduce el manejo de los espacios en forma acorde con la concepción que se tiene del universo, lo que demuestra la vigencia y la continuidad ideológica de conceptos precolombinos entre los pueblos andinos contemporáneos.

4.- El hombre andino siguen utilizando las imágenes como recurso mnemotécnico y de comunicación. Las tablas de Sarhua así como los textiles, los grabados en los bastones, etc. se siguen valiendo de la imagen para la comunicación.

5.- Es el conjunto de las tablas de Sarhua, y no las imágenes aisladas, el que nos ha permitido encontrar los patrones culturales de la ideología andina.

## X. PERSPECTIVAS EN LA INVESTIGACION

Esta investigación no ha agotado la información e interpretación que las qellicas de Sarhua ofrecen, apenas aparece la punta del iceberg. Sin embargo creemos que es muy importante señalarlas (junto con otras manifestaciones del arte popular en regiones étnicas o con reciente pasado étnico) como una fuente de información aún no explotada a cabalidad. Inclusive podríamos afirmar que ellas son una crónica contemporánea del quehacer de esta comunidad. Por ello pensamos que es de vital importancia:

1. El registro sistemático de este tipo de producciones.
2. La sistematización y el análisis de la información.
3. La investigación respecto al símbolo y distribución del color.  
(No hemos encontrado material bibliográfico que apoye este tipo de investigaciones)
4. El trabajo interdisciplinario para obtener otro tipo de información que podría estar obviándose.
5. La comparación de los resultados de investigaciones similares con otras manifestaciones del arte popular producidas en la misma área cultural y geográfica.

## XI. NOTAS

(1) Phókke: calostro, primera leche que segregan las hembras después del alumbramiento; kancha: lugar, recinto. (Lira, 1941) De lo que podemos inferir que Poqencancha era el lugar de los orígenes o de las fuentes primigenias. Podemos asociarlo también a los Poques, que precedieron a los inkas en el Cusco. (Espinoza, 1987) El Poqencancha se encontraba en un lugar aledaño al Templo del Sol en el Cusco. (Espinoza, 1987)

(2) La única referencia anterior sobre pintura mueble, que no la de los keros ó sobre telas, es la que reportan de Arequipa. Sobre la misma Ravines 1968-69:315 nos informa: "...las piezas ofrecen sistemas decorativos que ocupan siempre una sola superficie, los dibujos son exclusivamente pintados, no hay grabado. En lo que se refiere a la aplicación de la pintura ésta se hizo casi con toda certeza utilizando pinceles (Disselhoff, 1968:78) y minerales terrosos en polvo (Escomel 1934:49) disueltos probablemente en agua. Es posible que en ciertos casos se hubiesen usado panes colorantes humedecidos. Estas pinturas fueron hechas sobre cantos rodados, lascas, lajas y tabletas de arcilla. Probablemente hayan sido utilizadas como ofrendas o como lo que ahora conocemos como milagros. Están asociadas con los Horizontes Medio y Tardío.

(3) MOLINA 1916: 4-5 en Mendizabal 1961: 246.

(4) SARMIENTO DE GAMBOA 1942: 33-34 en Mendizabal 1961: 246. (5) COBO 1964 (1653): 116

(6) Kero es un recipiente o vaso de madera que puede estar decorado con qellcas en el sentido de grafía.

(7) No debemos olvidar que cuando hablamos de secuencia o cronología en la concepción andina estamos hablando de una concepción cíclica del tiempo en el que los espacios se pueden superponer. En las tradiciones orales andinas las precisiones cronológicas y las identificaciones personales del pensamiento histórico europeo no tienen cabida. Por ello es usual que los hechos y los mitos se confundan. Ver Rostworowski: 1983-

1988. Pease: 1976 y Bouysse Cassagne: 1987. En el aspecto lingüístico la lengua quechua demuestra un mayor interés en el tiempo exacto (en la orientación de tareas), en el tiempo futuro, mientras su interés retrospectivo demuestra una preocupación mayor con la finalidad de la información. (Wolk y Soto 1975:4)

(8) Estilo Continuado: término usado para designar la pintura que representa un conjunto de escenas independientes, pero sin solución de continuidad y enlazadas únicamente por la trama del asunto tratado.

(9) Mendizabal 1961: 251 y Rostworowski 1983: 251.

(10) Nos referimos a la portada ilustrada con los retratos de los inkas de la **Década Quintade la Descripción de las indias occidentales** que escribiera don Antonio de Herrera después de 1596.

(11) Mendizabal 1961: 291.

(12) Bouysee Cassagne 1987

(13) Cárdenas 1989: 165 citando a Mercier 1974:22.(14) MACERA 1979: XXXVIII

(15) Santa Cruz Pachacuti, lo mismo que Cabello de Balboa, se refieren a bastones o "palos pintados" como un sistema de transmisión de órdenes. Porras Barrenechea surge que éstos podrían ser una variante de las qellicas, pues cumplirían la misma función de comunicación. (Porras Barrenechea, 1955: 115) Existen referencias aún más antiguas, en el fardo de la momia 451 de Paracas se encontró una vara ceremonial de huarango (*Acacia punctata*) pulida y adornada con 9 anillos de tendones o nervios de llama u otro mamífero. El hecho de que esta vara tenga 9 anillos hace suponer que tiene valor simbólico pues la mayoría de las otras varas halladas en otras momias tienen múltiples anillos. (Tello-Mejía Xesspe 1979:347). El personaje del manto (especimen 8) asociado con la misma momia porta una vara ceremonial con la misma cantidad de anillos que la que aparece entre las ofrendas (Thays 1990:6), lo cual confirma, en cierta forma, la afirmación que Tello hiciera respecto al simbolismo de la vara hallada. Lamentablemente hasta el momento no se han hecho investigaciones sobre los colores utilizados en los anillos de las varas del manto.

(16) El compadrazgo es una institución muy difundida entre los pueblos andinos. A través del mismo se establece una relación de parentesco espiritual que sólo se rompe con la

muerte. La relevancia que tiene se advierte en la preeminencia que se les concede en distintos contextos rituales, a la perdurabilidad de los vínculos y a la participación efectiva de los compadres en las actividades que involucran ayuda mutua. Ver Ossio 1980: 330.

(17) Comunicación verbal con Hilda Araujo que ha realizado investigaciones sobre parentesco y astronomía en las qellicas que se encontraban en la comunidad a fines de la década del 70 y comienzos de la del 80.

(18) Para una mejor comprensión ver el plano del pueblo de Sarhua elaborado por un comunero, las tablas **Inauguración de Empresa Comunal y Qachua Pasmado** que muestran con más evidencia este manejo del espacio claramente diferenciado del concepto occidental. Creemos que la investigación sobre el concepto y manejo del espacio en las tablas de Sarhua es una veta aunno explotada, sin embargo en algunos títulos es muy evidente el uso de los conceptos andinos de los opuestos complementarios que se reflejan en el espacio: derecha-izquierda, arriba-abajo y un espacio mediador. Ver diagrama de tablas tradicionales y de **Creación del Mundo**.

(19) Coincidentemente don Felipe Guaman Poma de Ayala parece haber nacido en la comunidad de Sondondo, geográficamente muy cercana a Sarhua. Ver Padilla 1979:109.

(20) "Deriva del pocra, sarga con significado de áspero que en Junín decimos jacha con CH muy dura" Espinoza 1979:278.

(21) Este puente se reconstruye en el mes de enero cada dos años. Su construcción demanda la participación de toda la comunidad y su tecnología data de la época pre-hispánica.

(22) Alcohol de caña rebajado con agua que se toma como trago y se conoce como limita.

(23) Campesino contratado para llevar y traer la correspondencia. Viene a ser la versión moderna del antiguo chasqui.

(24) Palomino 1988: 70.

(25) Bartolomé de las Casas dice: "los chasquis o postas llevaban en la mano cierto palo, de un palmo o paimo y medio con ciertas señales como entre nosotros se usa, que da crédito al que trae las armas o sello del Rey" (Citado por Porrás Barrenechea 1955:115). Esta cita nos sugiere que la utilización de los bastones como identificación de jerarquía o autoridades es anterior a la llegada de los españoles.

(26) Es interesante observar que las autoridades tradicionales más importantes sean consideradas padre-madre. Ello se puede asociar a la condición asexual o de doble sexo que se otorga al dios creador del orden en el mundo según el modelo de Santa Cruz Pachacuti.

(27) PEREZ BOCANEGRA, Juan: Ritual Funerario, 1631. Citado por Zuidema 1967.

(28) Las illas suelen ser figuras mágicas de piedra que usualmente tienen la forma de animales y plantas alimenticias, e inclusive de lugares geográficos. Su función es la de propiciar la fecundidad y la abundancia.

(29) Rostworowski 1988.

(30) Para más información ver Castillo, 1989.

(31) Maíz tostado.

(32) Información verbal de Primitivo Evanán.

(33) **Vaquero** es un cargo que se inicia el 24 de junio, fiesta del Patrón San Juan. El designado es responsable de cuidar el ganado vacuno de la comunidad.

(34) Cuando hablamos de universo andino nos referimos a un universo geosocial/ideológico reconociendo que existen particularidades culturales que diferencian a cada grupo étnico, parcialidades y comunidades entre sí.

(35) GIESE 1988

(36) Testimonio de Florentino Bacilio Huamán, arpista de la Danza de las Tijeras de la provincia de Lucanas (Ayacucho) recogido por la antropóloga Lucy Nuñez REbaza en Los Dansaq (1991).



## XII. BIBLIOGRAFIA

-----**Antología de Textos Sobre Arte Popular, FONART-FONAPAS**

1982 México.

-----**¿Qué es el INI?**, Instituto Nacional Indigenista, México.

1955

-----**Manual de Organización del Museo Nacional de Artes e Industrias Populares**, Instituto Nacional Indigenista, México.

-----**Tasa de la Visita General de Francisco Toledo**, Seminario 1975 de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

-----**ADORNO, Rolena: Cronista y Príncipe. La obra de don Felipe Guaman Poma de Ayala**, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

-----**ANSION, Juan: Desde el Rincón de los Muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho**, GREDES (Grupo de Estudios para el Desarrollo), Lima.

-----**ARAUJO CAMACHO, Hilda: Aspectos Sociales y Culturales de las Comunidades Campesinas de la Sierra del Perú a ser tomadas en cuenta en sus programas de educación y**

**Capacitación**, Tesis Doctoral presentada a la Facultad de Educación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

-----**ARROYO AGUILAR, Sabino: Algunos aspectos del culto al Tayta** 1987 Wamani,

Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.(mimeo)

BARRIONUEVO, Alfonsina: **Artistas Populares el Perú**, Ed. Sagsa, s/f Lima.

BLANCO ROCA, Gustavo "La Autoridad Tradicional en Sarhua" en 1988 **Experiencias de Desarrollo Rural**, Centro de Capacitación Campesina, Universidad Nacional San Cristobal de Huamanga, Ayacucho.

BOAS, Franz: **El Arte Primitivo**, Fondo de Cultura Económica, 1947 México-Buenos Aires.

BOUYSEE CASAGNE, Thérèse: **La Identidad Aymara**, HISBOL-IFEA, 1987 Bolivia.

CASO, Alfonso: "La Protección de las Artes Populares" en América 1942 **Indígena**, No.2, Instituto Indigenista interamericano, México.

CARDENAS TIMOTEO, Clara: **Los Unaya y su Mundo**, Instituto 1989 Indigenista Peruano/Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, Lima.

CASTILLO OCHOA, David: **Artesanía y Tecnología Tradicional: 10 1989 temas Artesanales de Ayacucho**, Ayacucho. (mimeo)

CORONEL AGUIRRE, José: "Ayllus y Comunidad en la Reconstrucción 1988 del Puente Colgante de Sarhua" en **Experiencias de Desarrollo Rural**, Centro de Capacitación Campesina, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho.

COLOMBRES, Adolfo: **Sobre la Cultura y el Arte Popular**, Ediciones 1987 del Sol, Serie Antropológica, Buenos Aires.

COLLAPIÑA, SUPINO Y OTROS QUIPUCAMAYOS: **Relación de la 1974 Descendencia, Gobierno y Conquista de los Incas**, Biblioteca Universitaria, Lima.

CHAYANOV, Alexander: **La Organización de la Unidad Económica 1985** Campesina, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

DRATL (Gerardo Murillo): **Las Artes Populares en México**, 1980 Instituto Nacional Indigenista, México.

EARLS, JOHN y SILVERBLATT, Irene: "Instrumentos de Cosmología 1985 Inca" en **Tecnología en el Mundo Andino**, Universidad (1981) Nacional Autónoma de México, México.

ECHEANDIA VALLADARES, Juan: **Isla de Taquile**, Seminario de 1982 Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. (mimeo)

ESPINOZA GALARZA, Max: **Toponimios Quechuas del Perú**, Lima.

1979

ESPINOZA SORIANO, Waldemar: **Artesanos, transecciones, monedas y 1987 formas de pago en el mundo andino. Siglos XV y XVI**, Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

1982 **Los Incas. Economía, Sociedad y Estado en la Era del Tahuantinsuyo**, Amaru Editores, Lima.

GARCIA CANCLINI, Néstor: **Arte Popular y Sociedad en América 1977** Latina, Editorial Grijalbo, México.

1982 **Las Artes Populares en el Capitalismo**, Editoreial Nueva Imagen, México.

GIESE, Claudius Cristobal: **Dualismo y Tripartición** Ponencia 1988 presentada al 46 Congreso de Americanistas, Amsterdam.

GISBERT, José y GISBERT Teresa: **Iconografía y Mitos Indígenas en 1980** el Arte, Editorial Gisbert, La Paz.

GOLTE, Jurgen y ADAMS, Norma: **Los Caballos de Troya**, Instituto de 1989 Estudios Peruanos, Lima.

GONZALES HOLGUIN, Diego: **Vocabulario de la Lengua General del 1952** Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca Instituto de (1608) Historia, Universidad Nac. Mayor de San Marcos, Lima.

GRABURN, Nelson: **Ethnic and Tourist Art**, University of California 1976 Press, U.S.A.

GUAMAN POMADEAYALA, Felipe: **El Primer Nueva Corónica y Buen 1981** Gobierno, Siglo XXI, México.  
(1613)

GUARDIA MAYORGA, César: **Diccionario Kechua-Castellano Castellano 1980** Kechua, Ediciones Populares de los Andes, Lima.

GUTIERREZ PAREJA, Salustio: **Ciudades Ocultas del Cusco Milenario s/f** Editorial Andina, Cusco.

HOCQUENGHEM, Anne Marie: **Iconografía Mochica**, Pontificia 1987 Universidad Católica del Perú, Lima.

KAUTSKY, Karl: **La Cuestión Agraria**, Editorial Ibérica, Paris.

1970

LIRA, Jorge: **Diccionario Kkechua-Español**, Universidad Nacional de 1941 Tucúman, Argentina.

LUMBRERAS, Luis Guillermo: **De los Pueblos, las Culturas y las Artes del Antiguo Perú**, 1969 Moncloa-Campodónico Editores Asociados, Lima.

MACERA, Pablo: **Pintores Populares Andinos**, Banco de los Andes, 1970 Lima.

1975 **Las Tablas de Sarhua**, Galería Huamanqaqa, Lima

1981 "Iconografía en la Pintura Cusqueña" en **DEBATE**, No. 15  
Lima.

MAKOWSKY HANULA, Krzysztof: "Prefacio" en **Iconografía Mochica**, 1987 Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

MANGIN, William P.: "Clubes Provinciales den Lima" en **Estudios 1964 sobre la Cultura Actual del Perú**, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

MATOS MAR, José: **Desborde Popular y Crisis del Estado**, Instituto 1988 de Estudios Peruanos, Lima.

MENDIZABAL LOSACK, Emilio: "Don Felipe Guaman Poma de Ayala, 1961 Señor y Príncipe Ultimo Qellocacamayoq" en **Revista del Museo Nacional de Cultura**, Tomo XXX, Lima.

1972 **Estructura y Función en la Cultura inka. Fase Inka.**

Tesis Doctoral presentada a la Universidad Mayor de San Marcos, Lima.

1990 **Continuidad Cultural y Textilaria en Pachitea Andina,**  
Lima.

MILLONES, Luis y PRATT, Mary: **Amor Brujo. Imagen y Cultura del** 1989 **Amor en los Andes,** Instituto de Estudios peruanos, Lima.

MURILLO, Gerardo (Dr. ATL): **Las Artes Populares en México,** 1980 Instituto Nacional Indigenista, México.

NAKAMURA, Felix: "Las Tablas Pintadas de Sarhua" en **Imagen 1977** (Revista Dominical de La Prensa), Lima.

NOLTE, Rosa María Josefa: **Q'ori Taqe,** Taller de Artes de Sarhua,  
1980 **Galería Huamanqaqa,** Lima.

1989 "Los Procesos de Socialización y Aprendizaje del Niño Indígena" en **El Niño Peruano "Conquistando sus Derechos",** Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima.

NORDENSKIOLD, Erland: "Ancient Indian Laquer Work" apéndice 3 de 1931 **Origin of the Indian Civilizations in South America**  
Göteborg, Suecia.

NOVELO, Victoria: **Artesanías y Capitalismo,** INAH/SEP, México.  
1976

NUÑEZ DEL PRADO, José: "Tablas de Sarhua: continuidad expresiva" 1985 en **Pueblo Indio,** No. 6, Año 4, Lima.

NUÑEZ REBAZA, Lucy: **Los Dansaq**, Museo Nacional de la Cultura 1991 Peruana, Lima.

OSSIO, Juan: "La Estructura Social de las Comunidades Andinas" en  
1980 **Historia del Perú**, Tomo III, Editorial Juan Mejía Baca,  
Lima.

PADILLA BENDEZU, Abraham: **Huaman Poma, el Indio Cronista 1979** Dibujante,  
Fondo de Cultura Económica, México.

PALOMINO, Salvador: "El Puente Colgante de Sarhua en Tecnología 1978 Andina,  
Instituto de Estudios Peruanos/Instituto de Investigación Tecnológica y de Normas Técnicas,  
Lima.

1988 **El Sistema de Oposiciones en la Comunidad de Sarhua**  
Lima.

PANOFSKY, Erwin: **Estudios sobre Iconología**, Alianza Universidad,  
1972 Madrid.

PEASE, Franklin: **Del Tawantinsuyo a la Historia del Perú**, 1978 Instituto de Estudios  
Peruanos, Lima.

1981 "Continuidad y Resistencia de lo Andino" en **Allpanchis. Cultura Andina:  
conflictos y permanencias**, No.17/18, Cusco.

MARTINEAZPEÑALOZA, Porfirio: "Arte Popular en México" en **Anuario 1971 Indigenista**,  
Instituto Indigenista Interamericano, Vol.XXXI, México.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl "Quipu y Quillca" (1947) en **Fuentes 1955 Históricas Peruanas**, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva Editores, Lima.

1973 **Mito, Tradición e Historia del Perú**, Retablo de Papel (1951) Ediciones, Lima.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María: **Estructuras Andinas de 1983 Poder**, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

1988 **Historia del Tawantinsuyo**, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

RUBIN DE LA BORBOLLA, Daniel: **Arte Popular de México**, Fondo de 1959 Cultura Económica, México.

SABOGAL DIEGUEZ, José: **Obras Literarias Completas**, Ignacio Prado 1989 Pastor Editor, Lima.

SABOGAL WIESSE, José: "Q'ellcay en Sarhua" en **Boletín de Lima**, 1982 No.19, Año 4, Lima.

SALAZAR, Abraham Mauricio y SALDIVAR, Antonio: **El Ciclo Mágico de 1979 los Días**, Secretaría de Educación Pública, México.

SALAZAR, José: "Arte y Violencia" en **DEBATE**, Vol.IX, No.47, Lima.

1987

SILVERMAN-PROUST, Gail: "El motivo diamante de cuatro partes: 1985 símbolo del



tiempo y espacio andinos" en **Actas y Trabajos del VI Congreso Peruano: Hombre y Cultura Andina**, Lima.

1988 "Significado Simbólico de las franjas multicolores tejidas en los warayocs de los Q'eros" en **Boletín de Lima**, No. 45, Año 8, Lima.

SOLARI, Gertrude: "Elementos Mágico-Religiosos en el Retablo 1986 Cajón de San Marcos" en "El Cajón de San Marcos" en **Boletín de Lima**, No.45, Año 8, Lima.

SPALDING, Karen: **De Indio a Campesino**, Instituto de Estudios 1976 Peruanos, Lima.

SOTO RUIZ, Clodoaldo: **Diccionario de Quechua: Ayacucho-Chanca**, 1976 Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

STASTNY, Francisco: **Las Artes Populares del Perú**, EDUBANCO, Lima.

1981

STROMBERG, Gobi: **El Juego del Coyote: Platería y Arte en Tasco**, 1985 Fondo de Cultura Económica, México.

RAVINES, Rogger (compilador): **Tecnología Andina**, Instituto de 1978 Estudios Peruanos/Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas, Lima.

1967/68 "Piedras Pintaadas del Sur del Perú" en **Revista del Museo Nacional de Cultura**, Tomo XXXV, Lima.

RIVERA ZEA, Tarcila: "Qillcas de Sarhua: arte que pervive a pesar 1985 del tiempo" en **Pueblo Indio**, No.6, Año 4, Lima.

TELLO, Julio C. y MEJIA XESSPE, Toribio: **Paracas II Parte**, 1979 Universidad Nacional

Mayor de San Marcos / Institute of Andean Research, Lima.

VASQUEZ RODRIGUEZ, Chalena y VERGARA FIGUEROA, Abilio: **iChayraq! 1988 Carnaval Ayacuchano**, Centro de Desarrollo Agropecuario, Lima.

VALCARCEL CARNERO Rosina: **Mitos. Dominación y Resistencia Andina**  
1988 Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

WOLF, Eric: **Los Campesinos**, Editorial Labor, España.  
1978

WOLK, Wolfgang y SOTO, Clodoaldo: **The Concept of time in Quechua**  
Trabajo presentado al Symposium on Andean Time. Reunión Anual de la  
Americvan Antropological asociation, New Orleans.

ZUIDEMA, Tom: "Un viaje al Encuentro de Dios: narración e 1989 interpretación de una  
experiencia onírica en la (1967) comunidad de Choque Huarcaya" en **Reyes y  
Guerreros**, FOMCIENCIAS, Lima.

1989 "La Cuadratura del Círculo en el Antiguo Perú" en **Reyes (1973) y Guerreros**,  
FOMCIENCIAS, Lima.

1989 "El León en la Ciudad. Simbolos Reales de Transición en (1983) el Cusco" en  
**Reyes y Guerreros**, FOMCIENCIAS, Lima.