

UNA LECTURA SOBRE LA BELLEZA Y LA IRONÍA EN DOS RETABLOS DE EDILBERTO JIMÉNEZ Y «UN RETABLO PARA EL LUM»

*Reading beauty and irony in two retablos from
Edilberto Jiménez in «Un retablo para el LUM»*

ANDREA CABEL GARCÍA

RESUMEN

Este artículo integra y juxtapone las reflexiones del maestro Edilberto Jiménez sobre los procesos creativos e históricos que enmarcaron dos de sus retablos. La primera parte del ensayo demuestra que, en «Mi Ande y su amor profundo» (1987) y «Lucía» (1988), la belleza y el erotismo del cuerpo femenino —también la ironía—, funcionan como estrategias para resistir y responder a la violencia del conflicto armado interno. Utilizo una herramienta conceptual a la que llamo *desfamiliarización* para releer ambos retablos, así como para subrayar, en la segunda parte, la posible continuidad de la ironía como herramienta de crítica social en la actividad «Un retablo para el LUM». Sostengo que estos retablos trascienden su valor etnográfico, y demuestran estrategias de subversión de alto valor intelectual y político.

Palabras clave: *desfamiliarización / Edilberto Jiménez / violencia política / memoria / retablos.*

ABSTRACT

This article integrates and juxtaposes the personal reflections of Edilberto Jimenez in his own creative and historical process in both retablos that we will analyze in the first part of this essay. In which we demonstrate that «My Andes and his deep love» (1987) and «Lucia» (1988) deploy three strategies from the Ayacucho people in the internal armed conflict in Peru. Beauty, erotism and irony works to reshow the female body as the symbol of a new erotic and nutrient narrative. I elaborate a theoretical tool called «desfamiliarization» in order to read the continuity of the irony as a strategy in the retablo made at the activity «One retablo for the LUM». I contend via a close reading of this activity, that these retablos are political tools and art pieces that go beyond an ethnographic value, and embody powerful and transgressive strategies.

Keywords: *defamiliarization / Edilberto Jimenez / political violence / memory / retablos.*

LOS RETABLOS DE EDILBERTO JIMÉNEZ: EL NACIMIENTO DESDE LA RUPTURA

Edilberto Jiménez nació en Alcamenca, Víctor Fajardo, Ayacucho, y es «heredero de una tradición familiar que se remonta a varias generaciones de artistas y que continúa siendo renovada por él y sus hermanos» (Degregori, 2009, p. 19). Remontarnos a su ascendencia es relevante porque su padre, el maestro Florentino Jiménez, innovó radicalmente el arte de los san marcos, a los que ahora conocemos como «retablos». El nombre primario y original, «cajas de san marcos», responde, como ha señalado la especialista María Eugenia Ulfe (2011), a que estos «usualmente presentaban al santo (San Marcos, San Antonio, San Lucas, etcétera) en la posición central. Y era la figura del santo la que proveía el nombre a estos trabajos» (p. 60).

No obstante, esta «caja» atravesó por varias innovaciones: comenzó a abarcar más temas, otros colores y comenzó a insertarse en un mercado, es decir, dejó de ser parte de un objeto religioso y ritualístico para incorporarse al mercado neoliberal. El proceso por el que se efectuaron estos cambios en los san marcos es extenso y Ulfe da cuenta de ello en su estudio *Cajones de la memoria* (2011).

En el contexto de evolución del retablo, quisiéramos señalar la principal innovación del maestro Florentino Jiménez y de sus hijos Nicario, Claudio, Edilberto, Odón, Eleudora, Mabilón y Neil. Ellos, metafóricamente, «vaciaron la caja

de contenido» (Ulfe, 2009, p. 314) para «poder recurrir a la vivencia, a la coyuntura del momento político social» (p. 316). El proceso de vaciamiento fue realizado con plena consciencia crítica y por un trabajo que partía de un proceso de producción personal, no por encargo.

Esto es relevante porque marca la ruptura con la tradición indigenista instaurada por la relación vertical entre Alicia Bustamante, quien llega a Ayacucho durante los primeros años de la década de 1940,¹ y el artista huamanguino Joaquín López Antay, Premio Nacional de Cultura de 1975² y referente artístico de la zona antes de la llegada de Florentino Jiménez y su familia.

La relación entre Bustamante y López Antay parece ser una en la que el patrón pide y el empleado obedece con el objetivo compartido de obtener beneficios económicos. No obstante, a pesar de esta verticalidad, Golte apunta un matiz importante: aunque López Antay elabora retablos por encargo siguiendo los gustos y requerimientos de Bustamante, mantiene cierta autonomía estilística en ellos. Esta se manifiesta en algunos detalles en los que expresa su imaginario particular. Golte señala ejemplos de este matiz. Lo cito:

1 Siguiendo a Tatsuhiko Fuji (1998), Bustamante viajó a Ayacucho en 1937 para adquirir piezas artísticas que exhibiría en una exposición internacional. No obstante, «no encontró un solo cajón San Marcos en la ciudad, ni tuvo noticias de la existencia de estos objetos». (p. 162) Fue recién de 1940 a 1943 que el grupo denominado indigenista «descubre y aprecia el valor artístico de las obras de los escultores» (p. 162).

2 El valor de este premio radica en que convirtió al retablo de Huamanga «de un simple arte popular regional al arte nacional» (Fuji, 1998, p. 164).

Detalles como los instrumentos musicales asociados con la imagen del Cristo en la cruz, que no están presente en los otros niveles [de los retablos], demuestran que los coloca conscientemente en la época húmeda, siguiendo de esta forma una tradición precolombina. Lo mismo vale para fiesta de hombres y mujeres bajo un cielo en el cual aparecen los cóndores que representan a los *wamani*. Estos detalles no le interesan al comprador exotista, *sino que demuestran el intento de un López Antay ya anciano que trata de trascender el exotismo impuesto y transmitir su visión de mundo en una totalidad compleja.* (Cursivas mías, 2012, p. 23)

Así, aunque «Don Joaquín [López Antay] cumple con la elaboración de temas de su gusto» (Arguedas, 1958, p. 188)³, –se entiende, de los gustos de Bustamante–, intenta mantener su propia visión. En esta línea, los retablos que se producen a partir de encargos inspiran a que se gesten unas primeras versiones de retablos «otros». Es decir, de cajones en los que aparecen temáticas que no eran únicamente

religiosas o bucólicas. De hecho, aparece por primera vez el nombre mismo, «retablo»⁴, dado por Bustamante, quien «nota un parecido entre estos y los altares de las iglesias coloniales» (Ulfe, 2011, p. 60).

Ahora bien, acerca de los requerimientos de Bustamante y el impacto que ejercían en la elaboración de los cajones de López Antay, él mismo señala lo siguiente:

La señorita Alicia Bustamante siempre me compró retablos. Pero no le gustaban los que yo hacía. *Me encargaba otros, como ella quería. Y yo le hacía.* «Quiero cárcel de Huancavelica», me decía, y yo le hacía. «Quiero jarana», decía y yo le hacía. He hecho bastantes retablos para la señorita Alicia. Ella me decía: «Hazme corrida de toros», y yo le hacía. Después le he hecho peleas de gallos, trillas, el recojo de tunas. El que más le gustó fue la cárcel de Huancavelica. Todos se los llevó a la Peña Pancho Fierro, en Lima. Ahora está en la Universidad de San Marcos su colección; así me han dicho. Baúles también le he hecho, *pasta wawas*, cruces. Todo eso le interesaba a la señorita Alicia. (Cursivas mías, Razzeto, 1982, p. 147)

Aún con todo esto, subrayamos que los pedidos de Bustamante no pueden ser leídos

3 Pero José María Arguedas, antropólogo y reconocido escritor peruano, y cuñado de Celia Bustamante, veía la producción de López Antay como un gran acierto. Le parecía que era altamente innovadora no solo por su valor estético sino por convertirse en «una pieza documental etnográfica» (Arguedas, 1926, p. 251). Al respecto, nuestro artículo propone que los retablos de Edilberto Jiménez trascienden esta función y se insertan no solo como discursos sobre la memoria, sino también como testimonios que interpelan y que proponen una «ética del testimonio» (Agamben, 2000), y, con ello, una forma muy específica de la agencia subalterna.

4 Sobre sus nombres, Tatsuhiko Fuji (1998) señala que los retablos no solo fueron llamados «cajones de san marcos» sino también «misa, demanda, missa mastay» (p. 161).

únicamente como caprichos de coleccionista, puesto que obedecían también a un mercado nacional e internacional. Sobre este proceso de elaboración «por encargo», permítaseme un apunte. Ulfe (2011) emplea un concepto de Phillips y Steiner que me parece preciso para reentender las sugerencias temáticas de Bustamante desde una perspectiva más crítica: la «ironía del paradigma de la autenticidad».

Lo que nos interesa de esta es que permite ver, en los retoques encargados, que no hay un verdadero intento por conocer o por «ver» al Otro. Es decir, no hay un intento por entender o por visibilizar al artista ayacuchano en su complejidad, con sus contradicciones y en su constante diálogo con la modernidad, sino que en lo que se interesan estos retoques es en construir una «idea de autenticidad» que afiance al paradigma indigenista en el cual ella misma sostenía sus observaciones.

Leídos de esta forma, los pedidos de Bustamante a López Antay podrían entenderse como parte de una lógica paternalista, –algo parecido a sostener que ella conoce mejor al indio que el mismo López, tanto así que le puede ordenar cómo tiene que representarlo–. No obstante, las innovaciones temáticas que le proponía, complejizó al retablo como objeto cultural. En esa dinámica, los retablos podían ser firmados por sus autores, quienes competían en un «nuevo circuito comercial» compuesto por, siguiendo a Jürgen Golte, tres grupos de productores artesanales.

El primer grupo estaba compuesto por jóvenes artesanos que elaboran retablos «bajo el imperativo de la producción de mercancías con una diferencia casi sistémica entre ellos. Hay los que tratan de bajar los costos, es decir, optimizar las chances de venta con retablos baratos que agraden a los compradores» (2012, p. 23). El segundo, a diferencia del anterior, estaba compuesto por los que intentaban elaborar un producto más cuidadoso, y, finalmente, el tercer grupo se componía por los que elaboraban retablos con otros materiales, como el mate burilado o la piedra.

La propuesta de Florentino Jiménez y de sus hijos, se rebela y se distancia de estos tres grupos, puesto que, como aclara Edilberto Jiménez, en Huamanga solo hubo dos ramas de retablistas: «una es la de mi padre y la otra es la de Joaquín López Antay» (Golte, 2012, p. 24). Con esto, se entiende que los tres grupos mencionados arriba pertenecen a la rama de López Antay. En el caso de la otra rama, que es la que nos interesa y la que irrumpe en ese circuito, Florentino Jiménez inserta relevantes novedades. Ulfe comenta que, por ejemplo, «pasó de usar moldes a hacer figuras a mano para poder dotarlas de rasgos y expresiones para que estas cumplan una acción» (2009, p. 316). Este cambio es significativo, ya que entregarles rasgos los humaniza y permite «sentir» lo que narra el retablo.

A partir de esta característica, los retablos comenzaron a ser usados como un medio de comunicación para expresar lo que les sucedía. Un

ejemplo de la nueva libertad y responsabilidad política de los retablos la estudia Ulfe en un artículo en el que analiza un retablo titulado «Mártires de Uchuraccay»⁵ (1984), en el que los artistas populares «cuestionaron las posiciones esencialistas de la Comisión Vargas Llosa» (Ulfe, 2005, p. 311), refiriéndose con estas al Informe de Uchuraccay.

Este distanciamiento artístico de Florentino Jiménez con la propuesta de López Antay, marca una «emancipación» –como señala Golte (2012)–, una distancia crítica interesada en mostrar a los ayacuchanos fuera de la posición de sujetos exóticos que crean objetos o mercancías también exóticas. Así, como ha señalado Ulfe:

Los retablos se trasformaron. . . . *Cuando la forma cambió, también lo hicieron los temas representados.* Florentino Jiménez afirma que él y sus hijos fueron los primeros en hacer retablos con las cajas de fósforos, en cañas o juncos. *Y también fueron los pioneros en hacer retablos gigantes como la «Batalla de Ayacucho», un retablo histórico que conmemora la batalla final de la Independencia del Perú* (9 de diciembre de 1824). Estos retablos históricos abrieron una nueva puerta: ahora los eventos, las personas, cosas que ocurren y afectan la vida de aquellos que te importan también pueden ser incluidos como temas. Y

5 En este retablo, Florentino Jiménez recrea el viaje de los periodistas –como el que realizara Cristo al Calvario– para visibilizar «las grandes fragmentaciones de la sociedad peruana en las que el racismo y la discriminación abundan. El espacio simbólico entre qué mostrar y cómo hacerlo muestra una intencionalidad, una negociación que es de naturaleza política» (Ulfe, 2005, p. 311).

durante los últimos años de la década de 1970 y principios de 1980, los retablos se convirtieron en una forma política de arte. (Cursivas mías, p. 63)

Esta apuesta de Florentino Jiménez se radicaliza en la de su hijo, Edilberto, quien demuestra un personalísimo estilo en el que sus retablos surgen como una textualidad metonímica que responde directamente a un contexto de urgencia: los testimonios que recoge de las víctimas del conflicto armado interno en el departamento más afectado, Ayacucho. Es por su compromiso con el testimonio de las víctimas, y por incluir el suyo propio⁶, que los retablos de

6 Una forma de mostrar la inclusión del testimonio personal de Edilberto en sus retablos la señala Víctor Vich en el capítulo 2 de *Poéticas del duelo* (2015). El crítico indica que Edilberto realizó una innovación en sus retablos al elaborarlos con tierra que recogía de las diversas comunidades ayacuchanas a las que viajaba. Esta tierra macerada reemplazaría al yeso con el que tradicionalmente elaboraba sus retablos (p. 58). Otra forma de mostrar la inclusión de su testimonio la encontramos en una entrevista que le realizáramos para La Mula, el 27 de enero del 2018. En ella, Jiménez señaló lo siguiente sobre el retablo «La muerte»:

Una vez arribó uno de los sinchis cuando yo estaba en mi taller, trabajando un retablo que era justamente sobre la detención por los militares. Ellos entraron a mi taller con sus metralletas, y me dicen «no te muevas ¿ah?», me dicen, «continúa, ¿qué estás haciendo?». Y yo le dije «estoy haciendo a un padre franciscano», y le digo rápidamente, «es la santa inquisición». Eso me salió. Esa palabra. Y les explico de qué trataba la santa inquisición. Y me dijeron «continúa». Y al militar que estaba haciendo le puse una túnica. Entonces mi retablo se llama así «La muerte». A muchos les gustó cómo entra una antropología simbólica en ese momento. ¡Yo estaba dibujando lo que me estaba pasando! ¡Y me salvé diciéndoles justamente lo que ellos hacían conmigo, ellos eran los que sancionaban, castigaban, como la Santa Inquisición! (Jiménez, 2018).

Edilberto, a diferencia de los de sus hermanos, no han estado a la venta.

En este contexto de producción, nuestro ensayo se divide en dos grandes partes y expone, en la primera, una lectura de «Mi Ande y su amor profundo» (1987) y «Lucía» (1988), dos de los 23 retablos de Edilberto Jiménez, expuestos en la muestra temporal *Universos de memoria: retablos de Edilberto Jiménez*⁷ en el LUM. Al respecto, sostenemos que estos amplían la narrativa sobre el conflicto armado interno al colocar el cuerpo femenino como un protagonista reivindicado.

La segunda parte es una lectura del retablo producido en una actividad paralela a la exposición. Aludimos a «Un retablo para el LUM», donde participaron cuatro grupos de aproximadamente 15 personas cada uno. Ellos aprendieron de la mano del maestro Edilberto a crear «su» retablo. Así, este y la actividad *per se* demuestran no solo cómo se actualizan significados y problemáticas, sino que revela cómo se puede entablar un diálogo entre peruanos del posconflicto que intentan comunicarse a través de esta forma política del arte.

Las dos partes de nuestro trabajo enmarcan nuestro interés central: demostrar que los retablos elaboran una narrativa que supera el horror representándolo y que, además,

trasciende el valor etnográfico, para convertirse más bien en una práctica de memoria que reelabora y actualiza contenidos. Más aún: teje redes de solidaridad, crea vínculos de complicidad en el gesto de «mancharse» con el material en la construcción del retablo. Así, forja una comunidad de ciudadanos más abierta al diálogo, al intercambio y al entendimiento.

Ahora bien, quisiera explicar las razones a las que obedece mi elección de los retablos «Mi Ande y su amor profundo» (1987) y «Lucía» (1988). En primer lugar, ambos han sido poco trabajados por la crítica. Golte, por ejemplo, señala sobre «Lucía» que «evoca un pasado bucólico o humanamente afirmativo» (2012, p. 29); también, que fue inspirado en un huayno de Ranulfo Fuentes. Este último detalle también es indicado por Ulfe (2011, p. 199). A diferencia de Golte, nosotros argüimos que este retablo trata más bien de un presente afirmativo (y no de un pasado bucólico), que Edilberto atestiguaba e, incluso, inmortalizaba en una fotografía.

Otro artículo que se interesa por alguno de estos retablos es el de Claudia Chávez. El artículo se titula «Actores de violencia y gestores de esperanza» y lo encontramos, al igual que el de Golte, en *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. En este texto, Chávez señala lo siguiente sobre «Mi Ande y su amor profundo» lo siguiente:

Diseñan escenarios que irrumpen contra la realidad nefasta de la época. Por el contrario, rescatan la juventud –su

7 La exposición estuvo abierta al público desde el 11 de diciembre del 2017 hasta el 11 de marzo del 2018, en el LUM.

florecimiento y algarabía— para situarla en el campo sosegado y el contexto festivo-comunal; exponen el trance adolescente que permite mirar el futuro con un halo fresco y liberador, forjador de un camino distinto y esperanzador. (2012, p. 141)

Estamos de acuerdo, pero nuestro artículo se pregunta *cómo* los sujetos más afectados —las mujeres— irrumpen contra su realidad nefasta. Es decir, no solo contemplamos el evidente paisaje de algarabía y fiesta, sino que nos interesa analizar su construcción, su intencionalidad, sus elementos, y entre ellos, sobre todo, la representación del cuerpo femenino.

Además de los dos artículos (de Golte y Chávez) no hemos encontrado otros que desarrollen el impacto de «Lucía» y «Mi Ande y su amor profundo». Aunque posiblemente hemos carecido de acceso a algún otro, nuestra lectura procura examinar un elemento muy concreto de ambos retablos: cómo el cuerpo femenino encarna una estrategia necesaria para el debate público.

Otra de las razones por la que elegimos estos retablos, además de nuestra inclinación por contribuir al debate, es que trastocan la uniformidad de la narrativa de los otros 21 retablos de la exposición *Universos de memoria: retablos de Edilberto Jiménez*. Son retablos-otros. Permítaseme explicarme mejor.

En los retablos de Edilberto Jiménez, las mujeres ayacuchanas aparecen, por lo general, de dos formas. Una, como víctimas directas de la

violencia. Véase el retablo «Abuso a las mujeres» (2007), en el que aparecen vejadas; o «Flor de retama» (1986), en el que aparecen asesinadas con brutalidad; o «Lirio Qaqa, profundo abismo» (2007), en el que aparecen arrojadas de un abismo, luego de ser violadas. Puede verse también el retablo «Asesinato de niños de Huertahuaycco» (2007) en el que las madres son obligadas por los senderistas a matar a sus propios hijos; o puede revisarse también el retablo «Sueño de la mujer huamanguina en los ocho años de la violencia» (1988), en el que ella sueña —en una caja que emula el contexto de luto y sangre— con el arresto de su esposo y «le pide protección a un *wamani* y la montaña se la otorga llevándola hacia su corazón» (Ulfe, 2011, p. 238).

Hay otros retablos en los que ellas aparecen en un contexto menos violento, aunque igual, no es su cuerpo el protagonista que responde desde la belleza y el erotismo a la violencia del conflicto armado interno.⁸ Puede observarse, por ejemplo, el retablo «Labor Humanitaria de la Cruz Roja Internacional» (1985). En él, aparecen algunas mujeres mezcladas en una multitud: algunas heridas, sangrando en el piso o donando cobijas; o en «Fiestas del Ande» (1989) en el que participan de un gran grupo de gente que

8 Podríamos mencionar al retablo «Ventura Ccalamaqui» (1978) en el que aparece la protagonista que le da título al retablo semidesnuda, enfrentándose cuerpo a cuerpo a un ejército armado. No obstante, este retablo no fue elaborado a partir de la violencia política, sino a partir de un tema histórico, el de un enfrentamiento entre el ejército realista y los pobladores de una comunidad cercana a Ayacucho.

baila en un carnaval; o algunos inspirados en canciones de Ranulfo Fuentes como «Pasñacha» (1987) y «Mis recuerdos». En el primero se muestran distintas escenas de un cortejo; en el segundo, el inicio y fin de una relación.

A diferencia de estos dos grupos, «Mi Ande y su amor profundo» (1987) y «Lucía» (1988), no muestran a la mujer ayacuchana ni violentada ni en un espacio particularmente festivo. Ellas encarnan el núcleo de una estrategia simbólica que va más allá de la violencia, ya que sus cuerpos, tal como están representados, invierten las exposiciones normalizadas en el periodo de violencia. Dicho de otro modo, dejan de ser un cuerpo basurizado, para ser uno nutriente y que procrea vida.

Con todo esto queremos subrayar que los retablos del maestro Jiménez no exhiben únicamente testimonios de la violencia salvaje que no se conocía en el resto del Perú, sino que nuestra selección amplía otros procesos «desconocidos» en el período de la violencia política. Apuntamos a visibilizar uno: el que Jiménez encarna al haber elaborado estos retablos con una profunda consciencia crítica sobre su sobrevivencia al conflicto armado interno. Su reflexión y lectura del rol que cumplió el cuerpo más humillado durante el conflicto armado interno, es vital, no solo porque lo reivindica sino porque lo hace desde *otra* representación de su corporalidad. Para desarrollar este argumento, utilizo una herramienta conceptual a la que he llamado *desfamiliarización*.

Entiendo por *desfamiliarización*, lo que, por ejemplo, Homi K. Bhabha caracterizaría en su *Locations of culture* (1994), como una *turbulencia*. Las turbulencias son metáforas para hablar-nos de situaciones que, como señala su nombre mismo, desequilibran e irrumpen en una cierta normalidad. Expresémoslo de otro modo: las turbulencias desordenan una narrativa controlada sobre el Otro y, por ello, permiten entenderlo fuera de la diferencia colonial, es decir, anulan la lectura de sus diferencias como desventajas.

Este cambio en el entendimiento de la alteridad-otra que nos permite atender a las desfamiliarizaciones (o turbulencias) es lo que permitiría que los retablos de Edilberto trasciendan su indiscutible valor etnográfico y posean un valor de justicia política y una compleja práctica de memoria. En ese sentido, repito, la desfamiliarización es un esfuerzo por desnaturalizar las ideas que se tienen del Otro, que es, en este caso, las y los ayacuchanos que lucharon en el conflicto armado interno y que fueron vistos, sobre todo, como víctimas.

A su vez, esta herramienta teórica nos permite ir más allá de la representación más conocida y estudiada de quienes fueron violentadas sin ningún tipo de pudor: las mujeres ayacuchanas. Frente a las torturas más sádicas sobre sus cuerpos vivos y muertos, estos retablos proponen la resistencia femenina a partir de la belleza. Y centran su atención en cómo el cuerpo femenino a partir del erotismo que despierta y del alimento que brinda, revierte los efectos de

la violencia brutal del conflicto armado interno sucedido en el corazón de la tragedia: Ayacucho.

Subrayamos que nuestra metodología no se basa únicamente en el uso de herramientas teóricas y bibliografía especializada, sino también en nuestras conversaciones con quien ha experimentado la desfamiliarización en su propio proceso creativo y reflexivo: Edilberto Jiménez. Él ha sido afectado por turbulencias y las ha manifestado en estos dos retablos. Por todo esto, citar y analizar nuestras entrevistas son la forma más clara de visibilizar la fuerza y pertinencia de la desfamiliarización.

LOS UNIVERSOS DE EDILBERTO JIMÉNEZ

Los retablos de la exposición del Lugar de la Memoria, Tolerancia y la Inclusión social (en adelante, LUM) encajan en una de las dos series que el maestro ha elaborado, puesto que, a diferencia de sus hermanos, «su trabajo no es muy prolífico y solo consta de unas cuantas piezas, que, sin embargo, poseen un inigualable valor artístico» (Vich, 2015, p. 34). La primera serie de retablos data de, justamente, los años de la violencia política en Ayacucho, y la segunda de su trabajo como antropólogo en Chungui, a donde viajó en 1996 como parte del equipo del Centro de Desarrollo Agropecuario (CEDAP). En este trabajo, «recorrió prácticamente todas sus comunidades y centros poblados, recogiendo testimonios y ubicando sitios de entierro en una geografía extremadamente difícil» (Degregori, 2009, p. 21).

Esta compilación de testimonios dibujados por el maestro funcionaron como «etnografías de urgencia» (Degregori, 2009, p. 22) y años después fueron publicados en un libro titulado *Chungui: violencia y trazos de memoria*⁹, que revela con mayor profundidad las historias de horror y abuso que se perpetraron en un lugar que «pasó a ser ubicado casi literalmente en el “más allá” donde ocurrían hechos de violencia y crueldad inenarrables que no podían ser conocidos o siquiera imaginados por quienes no los vivían en carne propia» (Pajuelo, 2012, p. 35).

Es por el intenso vínculo que desarrolló Jiménez con los protagonistas de estas historias que su propuesta estética se amplía y encontramos algunos retablos elaborados a partir de las masacres en Chungui en la muestra temporal del LUM.

Ahora bien, los retablos expuestos fueron llevados del Instituto de Estudios Peruanos (en adelante, IEP) donde habían estado protegidos desde los años del conflicto armado interno. En el «Prólogo» al libro *Universos de Memoria*, los editores, Jürgen Golte y Ramón Pajuelo (2012), retoman la historia del nacimiento de la colección de retablos y narran que estos se encontraban en diferentes espacios del Instituto, colocados como «objetos representativos del espacio institucional» (p. 12), y eran «acompañantes cotidianos

9 El libro tuvo dos ediciones (2005, 2009) y un amplio tiraje. La primera fue editada por COMISEDH y la segunda por el IEP y COMISEDH. De esta última, incluso, se ha realizado una reimpresión.

de los investigadores y personal administrativo» (p. 12). Habían llegado ahí en la década de los 80 para ser protegidos y conservados, puesto que el IEP «resultaba ser un ambiente más propicio para conservarlos que la propia casa-taller del artista en Ayacucho» (p. 12).

En este contexto, es bien sabido que los retablos del maestro Edilberto han funcionado como una «etnografía artística» (Pajuelo, 2012, p. 35) que, –y cito a Hayden White– no solo nos dicen «lo que pasó», sino en que también nos dicen «cómo se sintió aquello que pasó» (2010, p. 60). Es por ello que causa una fuerte impresión verlos. A propósito, para el investigador Víctor Vich (2015) el gesto de verlos y de enfrentarse al dolor del otro, implica un reto al guion del poder, ya que activa una lectura ética sobre la vida del otro, una que facilita la producción de un sentimiento contra la pasividad ante el sufrimiento de otros.

En esta línea, la mayor parte de la crítica aborda los retablos como artefactos testimoniales del holocausto vivido en los años del conflicto armado interno (Vich, 2015; Golte y Pajuelo, 2012; Degregori, 2009; Vergara, 2009; Golte, 2012; Del Solar, 2012; Silva Santisteban, 2018) y pretende subrayar su importancia para el conocimiento de las historias particulares de las víctimas. Sin omitir el valor y pertinencia de estos estudios, en este artículo nos interesamos por mostrar otra historia personal, con la particularidad de que esta es la del mismo retablista frente a una pastora desconocida.

El testimonio del maestro E. Jiménez lo presentará no solo como un artista, sino como un agudo crítico de su tiempo.

«COMO SI NO HUBIERA HABIDO GUERRA»

En el artículo de Claudia Chávez, “Actores de violencia y gestores de esperanza”, incluido en la quinta parte de *Universos de memoria* (2012), la autora señala que

Retablos como *Mi Ande y su amor profundo* (1987), *Pasñacha* (1987) y *Fiestas del Ande* (1989) diseñan escenarios que irrumpen contra la realidad nefasta de la época [y], rescatan la juventud –su florecimiento y algarabía– para situarla en el campo sosegado y el contexto festivo-comunal; exponen el trance adolescente que permite mirar el futuro con un halo fresco y liberador, forjador de un camino distinto y esperanzador –que se tornaba ineludible en aquellos años–. (p. 141)

No obstante, en la segunda parte del mismo libro, cuando revisamos la descripción de este retablo en el «Catálogo», encontramos que lo describen como un «retablo utópico» (2012, p. 71). Frente a estas apreciaciones, nuestro ensayo se alinea con la lectura de Chávez y sostiene que, este no es, en lo absoluto utópico, sino que nace de una experiencia tan real como las matanzas y torturas con las que el público y la crítica está familiarizada. Nuestro argumento no se basa únicamente en la lectura del retablo, como afirma Chávez, sino también en entrevistas con el artista. Permítaseme citar al maestro Jiménez, quien nos narra la historia detrás:

Cuando yo trabajaba en la universidad, también trabajé en un centro de desarrollo agropecuario, y un día que salí de trabajar me encontraba con mujeres bonitas que estaban cantando *como si no hubiera habido guerra. Me sorprendió mucho ver a una, que pesar de la guerra, era linda, y se enamoraba*. De hecho, me acuerdo, yo le dije a mi compañero lo linda que era ella.

Ella había sobrevivido, como muchos otros. Y le tomé una foto incluso. Y sus animales, a pesar de que el ejército había arrasado en otras comunidades seguían ahí. Este retablo también habla de los que retornaban y buscaban seguir viviendo: buscaban volver a la vida, buscaban tener animales, rehacer su familia. ¿Por qué vamos a morir? Decíamos, somos como la planta: vamos a florecer. La guerra seguía,

pero también la vida. Aún en la guerra se sigue bailando, se recuerdan los momentos dramáticos con intensidad, pero con esa misma intensidad se bailaba también. (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

Lo que el maestro nos cuenta es algo que como observadores del retablo no podríamos saber: que este nació de su sorpresa, es decir, del efecto de lo que he llamado *desfamiliarización*. Me explico mejor. Lo que el maestro esperaba era encontrar lo que conocía bien: mujeres que entonaran canciones de luto por sus hijos, esposos; mujeres que, habiendo sobrevivido a las violaciones sistemáticas, les quedaba el miedo, la angustia, el llanto, o la voluntad férrea de tomar las armas para participar en rondas. Encontramos algunos de



Fotografía N.º 1. «Mi amor y su ande profundo». Fuente: Archivo Edilberto Jiménez.

estos testimonios en *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2009).

No obstante, lo que Jiménez encuentra, también, es lo opuesto. Aunque él sabía bien que las mujeres habían sido consideradas como un botín de guerra y que se habían llevado la peor parte del conflicto¹⁰, lo que encuentra es una «belleza desafiante» del paisaje y de las mujeres que están cantando con alegría y con ganas de enamorarse nuevamente. El maestro enfatiza que este paisaje, como las mujeres ayacuchanas, había sido masacrado, y, sin embargo, estaba ahí, vivo, «como si no hubiera habido guerra».

Esta frase es muy relevante porque nos enfrenta a una dura realidad. Como señalara el estudioso Carlos Iván Degregori (2009) sobre el conflicto armado interno: «guerra del fin del mundo, apocalipsis, holocausto: ningún adjetivo resulta en este caso hiperbólico» (p. 21). Hablamos de los años más crueles y sanguinarios de nuestra historia, y a esto el pueblo que más sufrió respondía como las plantas: floreciendo, y además, «enamorándose».

Esto es lo que desfamiliariza: más que atender a lo ya conocido –una violencia que se había

establecido, en palabras de Abilio Vergara, como «modo de vida» (2012, p. 59)– encontrar la belleza de la vida que se sobrepone a través de los animales en celo, del pasto verde, de la belleza de la mujer que se quiere enamorar. Es el efecto de sorpresa de Edilberto, cuando se da cuenta de que ese cuerpo que ha sido humillado –a un nivel que Rocío Silva Santisteban ha llamado con acierto «basurización simbólica»¹¹– canta, invita al romance y a un nuevo inicio que Edilberto señala como «rehacer su familia». El poder de su belleza y el consecuente erotismo que estimula, tiene una correlación con el paisaje que, si bien había sido destrozado, como él mismo reconoce, se resiste a morir.

Yo tengo la foto de ella y la pinto igual. Está igual en mi retablo. La foto que guardo de ella es una foto de esa época. *No me la he inventado. Vi que en la guerra había belleza: ella era bella.* Ahí está. Pueden ver «Mi amor profundo del ande». Por eso en ese retablo empiezo a valorar mi ande. Se ve el río, los cóndores, las huallatas, todas las aves con sus polluelos. Los animales están en pleno proceso de celo también.

La vida continuaba desafiante, con su propio color. El título no es solo sobre ella, sino sobre el lugar donde ella estaba. Ahí estaba

10 Un ejemplo lo señala Jean Franco en *Una Modernidad Cruel* (2016):

Ni siquiera las ancianas de las aldeas indígenas se salvaron, pues el ejército solía asumir que los indígenas apoyaron y ayudaron a Sendero y que, por lo tanto, eran terrucos. . . . Torturaron a la abuela de 80 años, poniéndole un hierro caliente en la vagina y el año mientras la interrogaban diciéndole: «Donde está tu hijo terruco». Después le echaron kerosene y le prendieron fuego. (p. 124)

11 Con este término se refiere a que el cuerpo de las mujeres (sobre todo, andinas en el conflicto armado interno) es «considerado como un ser humano sobrante, que atora la fluidez de un sistema simbólico y que, por lo tanto, debe de ser re-significada fuera de él» (Silva Santisteban, 2004, p. 39). No obstante, en este retablo una de ellas aparece vestida de una belleza capaz de desmarcarse de ese objeto abyecto que atora el sistema simbólico.

todo un conjunto natural: está la vicuña a pesar de cómo fue maltratada, está el cóndor, están los becerritos. En ese proceso de celo está incluso el zorro. (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

Él se siente interpelado por la realidad que atestigua. Por ello, enfatiza en que tanto ese paisaje como esa mujer no son inventados, sino que replican una fotografía, entendiendo esta como una pieza que intenta confirmar una realidad y una experiencia particular. De esta forma, este retablo no refiere únicamente a un espacio «utópico», sino que propone otra forma de leer el cuerpo femenino y el paisaje ayacuchano posconflicto.

Con todo esto, subrayo que mi lectura espera advertir que, aunque sea posible señalar a este retablo como «utópico» –o «sin un lugar»–, en plena violencia política, creo que su potencia radica en interpretarlo justamente como lo opuesto; como un artefacto que nos muestra, otra vez, lo no visto del conflicto armado interno, lo más difícil de aceptar: que este sujeto tan fácilmente orientizable o esencializable, en realidad no lo es. Y estos dos retablos, desde su armonía en el paisaje y en las escenas que traducen, lo demuestran.

Expresado más claramente: lo revelador, lo des-familiarizante, no es mostrar la sangre, o a «la muerte como motor de la historia» (Vich, 2015, p. 54) sino lo opuesto, la belleza, el erotismo, la procreación en un contexto en el que lo que

reinaba era el aniquilamiento de la voluntad y existencia del andino, o, en el contexto de nuestro estudio, del ayacuchano. Así, desde nuestra lectura, este retablo amplía el registro testimonial, puesto que es una narración doble: la del maestro Jiménez y la de esas mujeres anónimas, a las que él observa e inmortaliza. Estos testimonios demuestran que la armonía que proponen no partía ni era ofrecida por el Estado, ni por el ejército peruano, ni por los intelectuales, sino, por y desde los mismos sujetos ayacuchanos.

«LUCÍA» (1988) Y SU IRONÍA

El compositor ayacuchano Ranulfo Fuentes perdió a su madre, Lucía Rojas Sosa, a los 11 años de edad, y a ella le dedica un huayno homónimo. Edilberto Jiménez, inspirado en este huayno, construye un retablo al que titula igualmente, «Lucía». Antes de analizar los elementos desfamiliarizadores en este retablo, me interesa recalcar dos respuestas de Fuentes sobre sus propias composiciones para entender la relación entre sus obras y la violencia interna, y lo que toma de esta relación Edilberto Jiménez. Permítaseme citar dos preguntas y sus respuestas de dicha entrevista:

Cuando se inició el conflicto en el país, ¿se transformó tu obra, has recogido el dolor, el sufrimiento? –*No sólo se recoge el dolor, también la alegría, los sentimientos de rechazo, es una protesta, una denuncia contra quienes realmente son los dueños de la patria, no contra el pueblo. El pueblo no tiene nada que ver. Más bien el pueblo reclama sus derechos.*

¿Por qué crees que se origina SL (Sendero Luminoso) en Ayacucho?

—Una de las causas es la miseria. *Pero además el ayacuchano es rebelde e indómito. Si retrocedemos en los años, en la época de los españoles, con Baca de Castro, y en el Incanato. . . . Es una rebeldía histórica.* (Cursivas mías, Fuentes, 2018 [1991]).

El retablo «Lucía» evoca el protagonismo del pueblo ayacuchano como agente, como ente con capacidad de protesta y, además, visibiliza el carácter luchador y rebelde del ayacuchano. Permítaseme desarrollar estas dos características del retablo.

En primer lugar, veamos su composición. En la caja encontramos un complejo entramado de relaciones entre fiestas, naturaleza y el protagonismo, nuevamente, de la mujer, ahora no como belleza erotizante, sino como madre que nutre y que da vida, porque alimenta y reemplaza a los varones asesinados, o a los que huyen.

Ella es la viuda que busca a los desaparecidos y la madre que salva a los huérfanos. Es la nueva gran presencia familiar que sostiene en su espalda —como en este retablo— la posibilidad de sobrevivir. Así, la madre, que aparece enorme en el lado izquierdo de la caja, expone su cuerpo porque está alimentando al bebé lactante, y marca otra forma de resistencia: no solo la



Fotografía N.º 2. «Lucía». Fuente: Archivo Edilberto Jiménez.

belleza de la mujer, como en el retablo anterior –«Mi Ande y su amor profundo»–, sino ahora su cuerpo se expone para constituirse como fuente de nutrición y vida.

Otro elemento que enfatiza estas características es el maíz que ella sostiene y que la rodea. La presencia de maizales en otros retablos, (en «La muerte», por ejemplo) ha aparecido asociado a elementos negativos como los loros. En este caso, por el contrario, los maizales representan la lucha por la vida.

Las fiestas, las costumbres, lo agrícola, todo estaba destruido, pero se tenía que seguir viviendo. Se tenía que seguir trabajando hasta en las zonas controladas por Sendero Luminoso. *De alguna forma tenían que sembrar*, tenían que producir, a pesar de que había ejércitos, rondas campesinas. Estoy representando a la siembra, *porque el maíz ha sido un pilar para la sobrevivencia. De alguna forma tenían que sembrar maíz y tenían que comerlo muchas veces crudo, sin prepararlo. Les salvaba el maíz.* Por esa razón es que también lo puse al lado de los campesinos también porque es un producto andino. (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

El maíz en este retablo es un símbolo de resistencia no solo porque nutre, sino porque representa el trabajo. «Tenían que sembrar», es decir, el maíz salvaba no solo porque nutría, aunque sea crudo, sino porque los conectaba con la tierra y con el trabajo.

Otros de los elementos protectores –y que a la vez invita a pensar en la resistencia– son los astros que circundan el retablo. A los dos lados de la caja está la luna y el sol, ambos mirándose, duplicando la luz, intercediendo de día y de noche. Es bien sabido que los astros funcionan en la mitología andina como hermanos y como protectores; del mismo modo funcionan en los retablos del maestro. Al respecto, situar a ambos astros dando luz, además del arcoiris como figura que corona el fondo del retablo y que parece un arco del triunfo, demuestra una profunda subversión frente al rojo de la sangre y al negro del luto que embargaba Ayacucho y al resto de retablos. Así, este retablo está expresando la vida desde su mayor esplendor: los hermanos que trascienden la tierra y que desde arriba están solidarizándose.

Finalmente, veamos las figuras que ocupan el centro del retablo. Se distinguen dos planos: en el primero, que es el que estaría más pegado a la tierra, encontramos una escena muy relevante. La fiesta, la celebración, danzantes de tijeras, hombres tocando instrumentos como el bombo y el tambor, mujeres bailando; pero, más aún, en la esquina inferior izquierda, una mujer en el piso, con las piernas abiertas, caída, y un hombre que parece atacarla, y al lado una mujer en actitud violenta. Junto a esta escena, un danzante de tijeras y un hombre con un violín. ¿Por qué?

Esto es una síntesis de las fiestas que sobrevivían en los andes dentro del conflicto. Por ejemplo, está la fiesta de las

cruces, las fiestas por los matrimonios, la fiesta del agua (en los meses de agosto), porque era la vida, la siembra era gracias al agua y eso se festejaba con danzantes, porque se hacía pagos a la tierra y al agua. *Ahí está el carnaval principal donde se satirizaba la violencia que perpetraban los militares. Satirizan a los policías, a los curas, a los de sendero luminoso. Esto liberaba a la población. Ahí hacían de todo. Por eso coloqué la fiesta del carnaval.* (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

La escena que nos desconcierta, que es la que pareciera ser el acto de violencia hacia una mujer, en realidad, es la parodia de este acto. En otras palabras, su carnavalización. No obstante, la entendemos también como la posibilidad de desjerarquizar y, con ello, de desnaturalizar la violencia misma, porque al imitarla, «liberando» a la población, como señala Jiménez, se rompe la dominación normalizada de unos sobre otros. Y no solo eso, la imitación irónica de las palizas y violaciones sucede en el mismo espacio/dimensión que la fiesta, mientras que, en el segundo plano, o dimensión del retablo, que está más arriba, las mujeres y hombres están cultivando, trabajando la tierra y recogiendo el maíz.

Esta fiesta no es un derroche: es un grito de sobrevivencia y es la evidencia de que para Jiménez el trabajo, la supervivencia, está relacionada con la fiesta, con la alegría:

Al medio están tres personas que representan a *la fiesta, a la tierra y al*

trabajo, como una síntesis, porque a pesar de la violencia se tenía que seguir viviendo y para eso se tenía que *seguir sembrando* y se tenía que seguir bailando” (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

Vivir, trabajar y bailar. El maestro elabora una ecuación en la que los tres verbos, las tres actividades, dignifican y aparecen como estrategias de subsistencia. No obstante, queremos enfatizar que fue la presencia de una mimesis paródica y, con ello, la apropiación de gestos y actitudes de las más viles torturas de las que eran víctimas, lo que les permitía empoderarse y desactivar el efecto brutal de la violencia que recibían. Así, la capacidad que ha tenido Jiménez para representar esto también nos parece profundamente desfamiliarizante.

Al respecto, permítaseme anticipar una conclusión de nuestro análisis sobre los dos retablos que hemos analizado. Si bien hemos realizado una lectura muy personal, queremos subrayar que estos desarrollan y visibilizan estrategias muy particulares de los ayacuchanos para sobrevivir al conflicto armado interno. Con esto hemos querido ampliar los testimonios sobre este periodo: no solo crisis, tortura y horror, sino una resistencia en la que ellos se desmarcaban de la vulnerabilidad de ser víctimas.

Inteligentemente, como analiza Edilberto en el primer retablo, la belleza es un arma sorprendente para repoblar el espacio destruido. Lo mismo sucede con la ironía en «Lucía». En este

caso, su capacidad de imitar los golpes, las palizas, es decir, de ponerse en el lugar del militar y del senderista abusivo, pero en un contexto festivo y, por ende, carnalesco o paródico, demuestra el uso de estrategias sutiles para sobrevivir a la violencia política más allá de huir o tomar las armas.

LA EXPERIENCIA DE «UN RETABLO PARA EL LUM»

En esta línea, queremos analizar una actividad que ha devenido de la muestra temporal *Universos de memoria*. Estamos en el 2018 y han transcurrido 30 años de los retablos analizados en las secciones anteriores. Ahora nos enfrentamos a uno que ha sido elaborado en un proceso participativo entre varios grupos de personas, y ha funcionado como un recurso pedagógico sobre el retablo mismo.

En este contexto, nos interesa leer la actividad *per se* y el producto en el que devino porque es posible notar que, a pesar de las diferencias estilísticas evidentes por el trabajo conjunto, «Un retablo para el LUM» sigue siendo considerado como una pieza altamente transgresora. Por supuesto, nuestra aproximación se basa en una sola experiencia; por ello, no podemos afirmar que sea válida para los demás retablos colaborativos, en caso surgieran como continuidad de este.

MÁS ALLÁ DEL VALOR ETNOGRÁFICO

En el artículo «Los retablos de Edilberto Jiménez: visualidad, oralidad y escritura», Gisela Cánepa (2012) señala que, en estos, «la

oralidad y sonoridad son más bien tematizadas a través del lenguaje visual» (p. 113). Es así que nos informan también sobre la música y relaciones sociales. De manera interesante, Cánepa concluye su artículo preguntando lo siguiente:

¿Qué posibilidades tiene el retablo para trascender su condición de objeto de valor etnográfico, para imponerse como objeto con valor intelectual y político? Es decir, para legitimarse en sus propios términos como parte del repertorio discursivo en la esfera pública contemporánea. (2012, p. 114).

Creo que vale la pena intentar responder a esta excelente pregunta proponiendo una lectura de una actividad que se gestó alrededor de la muestra *Universos de memoria*. Me refiero a «Un Retablo para el LUM».

A propósito de esta actividad realicé una entrevista a la filósofa y curadora de arte, Carla Di Franco, Coordinadora del área de Educación en el LUM. Di Franco me explicó que la actividad fue organizada entre las áreas de Museografía y Educación del LUM, y tuvo como principal objetivo promover el «hacer memoria» no solo desde lo cognitivo, es decir, desde el ejercicio de recordar, sino a través de un contacto corporal con la materia con la que se han elaborado los recuerdos.

Se refiere entonces, en este caso específico, al contacto con los materiales primarios para elaborar un retablo (yeso, cuchillos, cola sintética,

témpera) y con la posibilidad de involucrarse personalmente con la creación de uno. Así, la dinámica de trabajo para este retablo fue la siguiente: se realizaron cuatro sesiones¹² de tres horas y media cada una, con aproximadamente 20 participantes por cada sesión. En total fueron 77 participantes por todas las fechas.

El resultado final fue un retablo de 34 cm. por 36 cm. con una profundidad de casi 12 centímetros en el que se desarrollaron tres temas: en la caja central se puede ver una asamblea entre entes del poder; en el ala derecha, la venta mayoritaria de frutos y tubérculos; y en la otra ala, la izquierda, una gran cantidad de máscaras. Y, además, un sujeto elaborándolas en la esquina inferior izquierda.

Cabe indicar que los temas que desarrollan este retablo fueron sugeridos por quien dirigió el taller, el maestro Edilberto Jiménez. Sus sugerencias temáticas obedecieron a que dichos temas «podían ser manipulables para el corto tiempo de los talleres y para la gran participación que hubo en cada sesión» (Di Franco, comunicación escrita, 3 de julio de 2018). No obstante, aunque él sugirió los temas, la repetición de estrategias como la ironía, las particularidades de representación y la burla por parte de los talleristas, todo fue completamente espontáneo.

12 Sábados 13 de enero, 03 y 24 de febrero y 10 de marzo del 2018, en cuatro sesiones independientes de 10:30 a.m. a 1:00 p.m.

Veamos el retablo. Dentro de la reunión/asamblea que se ve en la caja central, colocaron a miembros de la iglesia, con todo y un cartel que la nombraba: «Iglesia». Al lado, la política, el «gobierno», representado por quien Jiménez nos ha señalado como Alan García. Cito un fragmento de nuestra entrevista:

Ese que está gordo y con los brazos abiertos es Alan García, así me dijeron los asistentes del taller. Después, a sus dos lados hicieron un representante de la Comisión de los Derechos Humanos y otro del Ministerio de Justicia. (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018).

Este grupo está rodeado por un enorme público, una amplia gama de clases sociales que los mira, casi obligándoles a responder, a actuar. Descrito así, de un modo muy general, este retablo se erige como la materialización de reflexiones sobre el poder y sobre el ejercicio de la ciudadanía. Después de todo, el «Retablo para el LUM» también muestra las estructuras económicas y sociales que permiten que los contextos de abuso se mantengan.

A partir de todo esto, sostengo que, a través de esta actividad, la distancia entre el objeto observado (los retablos de Edilberto en la muestra *Universos de memoria*), y la representación que proponen de una realidad traumática, se acorta y comienza a ser profundamente reinterpretada. Es decir, la cercanía simbólica que se gesta con el aprendizaje y elaboración de



Fotografía N.º 3. «Un retablo para el LUM». Fuente: Archivo LUM.

otro retablo que converse con la muestra, exige que se salga de la pasividad de la mirada de un espectador cualquiera, y que más bien se repolítice y responda a la interpelación política con un dispositivo simbólico elaborado, además, de modo comunitario.

Tal como Di Franco nos ha declarado, en los talleres los participantes modelaban y pintaban las piezas, «pero cada una era trabajada por más de una persona, esto quiere decir que el trabajo se pensó de manera colaborativa. Por lo tanto, se trata de tu memoria entrelazada

con la memoria de los demás» (Di Franco, comunicación escrita, 3 de julio de 2018). En estos términos, crear este retablo fue «un ejercicio de colaboración creativa y al mismo tiempo, de tolerancia» (Di Franco, comunicación escrita, 3 de julio de 2018).

De esta forma, «Un retablo para el LUM» encarna una propuesta polifónica en la que se resignifican y revisitan no solo rasgos en la representación del pasado (vistos en los retablos de Jiménez) sino otros, que marcan la continuidad de determinados rasgos en el presente. Este

apartado se interesa por analizar uno de estos rasgos, quizá el más notorio: el de la continuidad de la ironía, usada por Edilberto en «Lucía».

Creemos que la principal importancia de rastrear una continuidad en el uso de la ironía –sea este uso voluntario o inconsciente– es que este diálogo intergeneracional entre los talleristas y Edilberto, abre la posibilidad para subsanar lo que Carlos Iván Degregori (2012) retoma de Elizabeth Jelin (2002): «el doble hueco en la narrativa». Este concepto apunta a la incapacidad o imposibilidad de construir una narrativa por el vacío dialógico –no hay sujeto, no hay oyente, no hay escucha–, que podría ser eliminado o «llenado», «cuando se abre el camino al diálogo, y quien habla y quien escucha comienzan a nombrar, a dar sentido, a construir memorias» (2012, pp. 31-32). Se produce entonces una memoria compleja en la que los talleristas conversan sobre lo que quieren visibilizar y les ha llamado la atención: lo que les ha sensibilizado de los retablos del maestro Jiménez.

Es innegable que esta memoria compleja, nutrida de diversas capas dialógicas, se produce a partir de que, en mayor o menor medida, los asistentes del taller se inscribieron por la oportunidad que significaba aprender a elaborar este objeto con quien domina el arte y ha creado un estilo específico. Pero es, sobre todo, por la empatía con el trabajo y con la ética de los retablos de Edilberto que esta actividad contó con tanto éxito: las vacantes fueron tomadas

muy rápidamente y al menos para quien escribe este artículo, fue imposible acceder a alguna fecha. ¿Por qué tantos participantes? ¿Por qué aprender de Edilberto? ¿Si hubiera otro maestro dictando un taller, ¿se llenaría igual? ¿Por qué los retablos no pasan de moda y, de hecho, se reinventan continuamente?

No podemos responder a todas estas preguntas tan prematuramente a partir de una única actividad/taller con el maestro Jiménez. No obstante, la gran aceptación del retablo demuestra una clara necesidad de expresar «algo» de un modo muy específico. Es necesario darle una mirada, repensarlo, tenerlo en el mapa de aportes críticos, porque creemos que este retablo y la actividad misma dejan claro que «no se trata simplemente de recordar, sino de más bien de multiplicar las preguntas y de aceptar la contradicción, sin intentar atemperar las aristas conflictivas» (Arfuch, 2008, p. 89). Así, se permite que los observadores pasivos de la muestra salgan al terreno de la acción y construyan, además, con sus propias manos, una propuesta que manifieste «algo» sobre ellos, sobre su contexto, sobre lo que les interpela.

En esta línea, «Un retablo para el LUM» permite leer la posibilidad de continuar el diálogo que inició Jiménez, al haber sido expuesto junto a los otros 23 de la muestra original. Integrarlos, extender y continuar las reflexiones artísticas mediante la exposición posibilita percibir cómo ha sido la comunicación entre el emisor de la

muestra (Edilberto Jiménez y con él, los que representa) y algunos de sus interlocutores (los 77 miembros de los talleres).

Con todo esto, mi interés teórico recae en desarrollar la posibilidad de que se instaure una narrativa «otra» que subsane la del «vacío dialógico». Para ello, describiremos «Un retablo para el LUM» y, al mismo tiempo, integraremos y yuxtapondremos los comentarios del maestro Edilberto, quien guio la actividad.

«UN RETABLO PARA EL LUM» CONTRA EL VACÍO DIALÓGICO

Comencemos por el ala derecha que asemeja un comercio de frutas y vegetales. En esta parte están representados una gran cantidad de frutas (plátanos, manzanas, papayas, naranjas), dos vendedores, una mujer y un hombre, que están detrás de un mostrador: él ofrece un par de coliflores, y ella, papas. Finalmente, en la parte inferior de la caja observamos una gran cantidad de tubérculos en costales. Claramente, esta ala representa al trabajo; no obstante, a diferencia de «Lucía», que representaba –entre otros símbolos– la subsistencia a través del cultivo (el trabajo), en este no hay un contacto con la tierra.

Al respecto, en nuestra conversación, el maestro nos comentó que esta representación nació justamente del contexto de descontento que se atravesaba en el país: enero y febrero del 2018, cuando los campesinos productores de papa en los departamentos de Andahuaylas,

Ayacucho, Huancavelica, Huancayo, Junín, entre otros, organizaron un paro de 72 horas por la caída estrepitosa de los precios del tubérculo.

A raíz de esta huelga se difundió ampliamente que mientras los productores de papa nacionales vendían su producto a 0.20 centavos, el Perú había importado 24 000 toneladas de papas precocidas por un total de 23 millones de dólares.¹³ Otra vez, como en «Lucía», vemos escasez, lucha, denuncia de un contexto inmediato: la injusticia frente a la producción mal pagada, mal manejada. No obstante, esta vez, el reclamo tiene *otra* mirada en la que, por ejemplo, la presencia femenina no es tan protagónica: en lugar de haber un contacto con la tierra, lo hay con el mercado neoliberal, que es contra lo que se protesta también.

Sobre la representación de los personajes, el maestro apunta lo siguiente:

Para mí, ellos pintaban su propia vestimenta, su propio color, porque yo pensaba de otra manera. Una vendedora de papas yo la había pensado con polleras y blusa, pero ellos la hicieron con pantalón, con mandil, y la colocaron en un mercado urbano. *Ellos aportaron algo diferente a mi realidad, y a la forma como yo imagino.* (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 4 de julio de 2018).

13 Véase, por ejemplo, lo que informa el diario Gestión en su artículo «Productores de papa en huelga por bajos precios generados por la importación del tubérculo» publicado el 10 de enero del 2018.

A partir de esta reflexión encontramos que se consolida la posibilidad de construir una narrativa que subsane el vacío dialógico al que aludía Degregori. «Un retablo para el LUM» materializa la respuesta de los observadores de la muestra, y esta correspondencia es un diálogo en el que tanto Edilberto como los talleristas se nutren de sus experiencias. Así, se comienza a articular un sentido más amplio a la exposición *Universos de memoria*: ya no trata únicamente de los retablos que representan el conflicto armado interno, sino un diálogo con el presente.

El maestro Jiménez reconoce que los participantes del taller visibilizan una situación crítica, de denuncia, de injusticia, pero desde sus propios contextos y perspectivas. Transcribo: «Yo aprendí que ellos, desde su posición de clase social, desde su identidad, aportaban. Yo aprendí de ellos porque para mí *ellos pintaban su propio color*» (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 4 de julio de 2018). El hecho de que él pueda identificar «ese propio color» evidencia la posibilidad de construir una narrativa que se oponga al vacío dialógico que señalaban Jelin y Degregori. Ahora, el retablo está claramente resignificado en esta presentación.

Permítaseme citar las particularidades que notó el maestro Jiménez sobre cómo representaron los talleristas a las autoridades y a los demás personajes:

El tema que más me llamó la atención fue cómo vestían a los personajes. Al lado de Alan García estaba Cipriani, al lado uno



Fotografía N.º 4. Detalle de «Un retablo para el LUM». Fuente: Archivo LUM.

de derechos humanos, porque dentro de la asamblea pública dijeron que debían estar las autoridades. Estuvo otro del Congreso también. Todos estos personajes estaban rodeados por una población bien distinta: había campesinos y de otras clases sociales. También profesionales, y en esa reunión, si te fijas, hay alguien que tiene un cuaderno, libro, y decían que era un profesor. Y me hacía sentir que eso era por la huelga de docentes.

Luego, inclusive pusieron a un dirigente, y lo vistieron acorde a esto: con lentes, con su

pantalón. *Lo que más me llamó la atención es cómo Lima vive en estas tensiones, en esta corrupción, en los paros, en las huelgas, en las protestas. Eso es lo que más me llamó la atención: cómo Lima reacciona ante las autoridades y cómo lo representan con la ropa.* (Cursivas mías, Jiménez, comunicación personal, 5 de julio de 2018).

Ciertamente, la caja central de este retablo cuenta con una gran cantidad de personas que figuran como símbolos (el profesor, el dirigente) y que reemplazan, por ejemplo, el lugar preponderante que para Jiménez tenía la madre, los campesinos, los músicos, etcétera. Además, encontramos afroperuanos y campesinos andinos, reconocibles por la vestimenta y los sombreros, así como otros que están trajeados, y algunos padres que cargan a sus niños.

En este contexto, nos parece relevante la forma cómo han representado la complejidad de la sociedad. Creemos que se ha intentado evidenciar el interés en querer repensarla y de conseguir algo parecido al sentido esencial del trabajo del maestro Jiménez: proponer un símbolo (los retablos) que no solo «expresen» problemáticas (i.e. corrupción, torturas, masacres, etc.) sino que «también quieran afectarlas para intentar construirlas de nuevo» (Vich, 2017, p. 100).

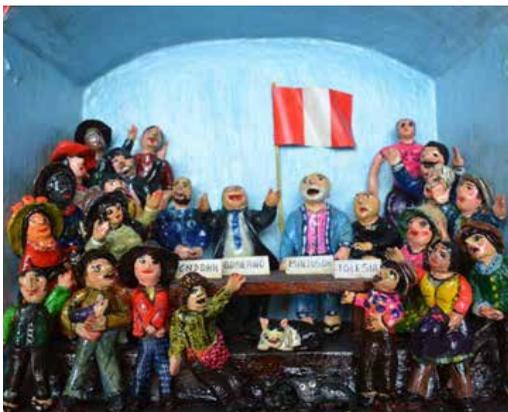
Queremos resaltar algo más: Alan García aparece parodiado, no solo por su gordura, sino por su gesto. De igual modo, la figura de Cipriani (la iglesia) es representada con un

ricтус de desaprobación, con las cejas muy juntas, y listo para emitir algún juicio. Construirlo con estos gestos es hacerlo a través de la burla. Y simbolizar a él y al presidente sin tener un contacto ni visual ni físico con la población, también señala mucho. Esta forma de mostrar los rostros de García y de Cipriani, ironizando sobre ellos, es una estrategia que hemos visto ya en el retablo «Lucía» en el que los ayacuchanos parodiaban una situación de violencia imitando a sus opresores.

Consideramos que la imitación involuntaria entre los talleristas y Jiménez de la burla y de la ironía hacia quien consideran opresor, es, sin duda, muy revelador sobre cómo se manifiestan algunas estrategias de empoderamiento y de lucha en el retablo. Así, la continuidad del humor y la ironía demuestran que el retablo mantiene –y a la vez actualiza– estrategias para repotenciar su mensaje liberador.

Esto lo vemos también en las máscaras que se están elaborando en el ala izquierda. Aunque sabemos que es parte de la tradición del retablo fabricar máscaras como tema *per se*, en este caso, tener máscaras que representan animales y bestias grotescas despliega cierto sentido, porque opuesto al ala derecha, opuesto al mercado neoliberal (las cosechas mal pagadas, la protesta por ellas), está el carnaval, está la necesidad de liberación, que es el ala izquierda.

Por supuesto, esta es una lectura personal y libre. Pero encontramos que la presencia del



Fotografía N.º 5. Detalle de «Un retablo para el LUM».
Fuente: Archivo LUM.

carnaval se manifiesta tanto en «Lucía» como en este retablo, y no solo por la presencia de la fiesta y de las máscaras respectivamente, sino por la necesidad de desempoderar a quienes ocupan el espacio central de la caja. Aquellos que aparecen siendo cercados por una población insatisfecha.

Creemos que reconstruir o reimaginar una sociedad desde una mirada, que, como el trabajo mismo, ha sido plural y de mucha negociación entre los participantes, demuestra que es posible pensar en otra forma de convivencia entre peruanos que son distintos antes, durante y después del conflicto. Asimismo, la iniciativa de enseñar y de aprender a materializar una problemática permite que el retablo se consolide en una «práctica de memoria que no queda fija en el tiempo, sino que cambia y se

reelabora activamente»¹⁴ (Del Pino, 2013, p. 15) con lo que puede expresar diversos contenidos y puede trascender a ser solo un objeto etnográfico o de valor ornamental.

Consideramos que, leyendo la actividad en sí y el producto de esta, podemos tentar una respuesta a la pregunta con la que partimos este acápite: ¿Qué posibilidades tiene el retablo para trascender su condición de objeto de valor etnográfico, para imponerse como objeto con valor intelectual y político? Es decir, «para legitimarse en sus propios términos como parte del repertorio discursivo en la esfera pública contemporánea» (Cánepa, 2012, p. 114). Sostenemos que revela amplias posibilidades de trascender el valor etnográfico convirtiéndose en una práctica de memoria que reelabora y actualiza constantemente, y que trasciende lo que ha sucedido por lo que está sucediendo.

En ello, actualiza las estrategias que unos u otros pueden utilizar para subsistir a una situación de conflicto. La manifestación de la ironía en «Lucía» y en «Un retablo para el LUM» lo demuestra. Finalmente, queremos subrayar

14 Del Pino desarrolla esta reflexión cuando comenta el trabajo de Jonathan Ritter sobre cómo las canciones de carnaval y el género musical pumpin pueden ser entendidos como testimonios sociales que expresan contenidos sociales y políticos cambiantes que los demuestran como agentes de cambio social. Del Pino recalca las posibilidades de los actos de memoria para reelaboren y sean lo que toma de Olga González, un *acting memorials*. Algo parecido a estos creemos que visibiliza la actividad sobre los retablos y su capacidad actualizadora de eventos y problemáticas.

que, aunque este es el primer y único retablo elaborado de modo conjunto a partir de la exposición, es necesario mirarlo, releerlo y entenderlo como producto de la gran «capacidad de adaptación» (Fuji, 1998, p. 161) que tienen en general los retablos para contar diferentes eventos.

CONCLUSIONES

En su «Ensayo introductorio» a *Chungui: Violencia y trazos de memoria* (2009), Abilio Vergara retoma una pregunta muy pertinente elaborada por Paul Ricoeur: «¿Y cuál es la función de la historia con respecto a la memoria?» (p. 42). Vergara cita la respuesta del filósofo: «la amplía en el espacio y en el tiempo; pero también la amplía en cuánto a los temas, a su objeto» (p. 42). A partir de esta reflexión, Vergara indica que la obra de Jiménez trasciende una circunstancia y actualiza un mensaje, ya que no solo nos permite conocer una problemática a través de una intensidad específica, sino que, amplía la posibilidad crítica. De este modo, la actualización del mensaje de Jiménez radica en que, aunque los retablos representan un pasado, nos develan algo distinto de este.

Nuestro trabajo se alinea con esta idea, ya que al demostrar cómo «Mi Ande y su amor profundo» (1987) y «Lucía» (1988) amplían la narrativa del conflicto armado interno a partir de la inversión de la representación más conocida del cuerpo femenino, podemos interpretar otras intensidades del conflicto armado interno. Una en la que, por ejemplo, prima la ironía,

el trabajo y contacto con la tierra (como en «Lucía») o en la que la belleza una mujer protagoniza el centro de la caja.

En este contexto, en el que nuestra propuesta va un paso más allá de la observación del retablo, es que nos ha parecido de vital importancia reunir el testimonio del artista sobre su proceso creativo. Con esto, además, podemos ajustar más aún nuestras apreciaciones y concluir que hay detalles de sus retablos que no pueden descifrarse únicamente observándolos, sino escuchando las declaraciones del maestro. Algo parecido demuestra Víctor Vich (2015) en su análisis del retablo «La muerte», o nuestra entrevista «Los colores de guerra» en la que el retablista cuenta el proceso de «antropología simbólica» que implicó elaborarlo.

Así, los dos retablos que hemos desarrollado no son testimonios únicamente de la violencia no sabida y no imaginada, como se podría afirmar de los otros 21 retablos que componen la exposición, sino que son testimonios de las reflexiones y experiencias personales del retablista sobre la resistencia y transgresión a la violencia. Estas frases de Edilberto lo resumen: «¿Por qué vamos a morir? Decíamos, *somos como la planta: vamos a florecer*. La guerra seguía, pero también la vida» (Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018, cursivas mías). Así, sus *Universos de memoria* no nos hablan únicamente del testimonio de quienes fueron cruelmente aniquilados, sino también de quienes, como él, resistieron, y lo hicieron,

además, con belleza. Diríamos, en sus términos: «florecieron».

Para retomar la importancia de este florecimiento, permítanme volver a un fragmento de mi entrevista con el maestro: «Un día que salí de trabajar me encontraba con mujeres bonitas que estaban cantando *como si no hubiera habido guerra*. Me sorprendió mucho ver a una que, a pesar de la guerra, era linda, y se enamoraba» (Jiménez, comunicación personal, 17 de julio de 2018, cursivas mías). Lo que le impacta es ese contexto que se rebela a la guerra, que la supera. Jiménez nos confiesa que a pesar de la destrucción que él, mejor que muchos, conoció personalmente, las mujeres pueden «enamorarse de nuevo», pueden amar nuevamente, y no resisten a la vida. Con esto, el maestro lee de otra forma el contexto en el que elabora el retablo: prioriza una resistencia desde lo erótico más que de una sobrevivencia vía la lucha armada o vía la huida, por ejemplo. Ahí la sorpresa, ahí la capacidad de transgresión de este retablo.

De otro lado, en el caso de «Lucía», lo que nos ha llamado la atención también parte de la experiencia personal de Edilberto, puesto que él atestiguaba cómo se imitaban las escenas de violación en determinadas fiestas a modo de apropiación y superación del trauma. La mujer, entonces, al menos en este ritual, no era un objeto pasivo que era vejado. Era, más bien, parte de un montaje, de una performance elaborada con plena consciencia por sus

actores para revertir sus efectos, desahogarse y empoderarlas.

Esta performance en «Lucía» se interesa por complejizar la idea de la mujer en estos años de violencia política. Esto, porque de un lado, está la mujer de proporciones gigantes, alimentando con su pecho a su bebé y frente a ella, en el otro extremo, otra mujer, que es la que participa de la mimesis paródica descrita línea arriba. Estamos ante dos formas de problematizar la pertinencia del cuerpo femenino en el conflicto armado interno. Sea como dador de alimento (la madre que da leche) o sea performativamente, como cuerpo capaz de trascender la violación y reempoderarse. En ese sentido, la mujer es releída y su pertinencia en el retablo y en la narrativa del conflicto armado interno es más amplia que la de una víctima, por ejemplo.

Ahora bien, lo que he señalado como la sorpresa del maestro Jiménez, o el descubrimiento de aspectos no vistos del retablo «Lucía», han sido pensados y re-leídos desde la desfamiliarización. He dedicado un acápite a describir este concepto; no obstante, quisiera aclarar que no solo es una idea, sino que también es un mecanismo que busca mostrar aquello que desafía los marcos de control, dominio, conocimiento y saber. En esa línea, lo que desfamiliariza es aquello que nos propone algo distinto, algo nuevo y que, por ende, abre un espacio para que el sujeto no occidental tenga la posibilidad de expresarse más ampliamente.

Por otra parte, nos ha parecido de gran relevancia la actividad «Un retablo para el LUM». Desde nuestra lectura, esta propició un involucramiento muy particular entre los 77 talleristas y el maestro Jiménez. Contar con su testimonio sobre la experiencia y el retablo construido por los asistentes es un gran aporte para entender mejor parte del potencial transgresor de los retablos. Así, es a partir del retablo que ha surgido en este taller, que podríamos ampliar sus características y nombrarlo como un dispositivo que no solo actualiza la memoria o negocia significados, sino que propone redes de saber que dialogan con el pasado y con sus representaciones.

No deja de ser interesante que los participantes se inclinen por usar este retablo como una forma de expresión sobre determinadas problemáticas de la sociedad que identifican como propia. Por ello sus particularidades: la presencia de una tienda que vende verduras y frutas en lugar de la presencia de una mujer cultivándola en el ande, por ejemplo.

De este modo, a pesar de la distancia generacional y cultural entre los talleristas y el maestro Jiménez, afirmamos que es a partir de este tipo de iniciativas que es posible repensar lo que Degregori y Jelin nombraban como «vacío dialógico». Esta actividad, en efecto, ha propiciado una comunicación fluida entre sujeto enunciante (retablista), «oyente» (talleristas) y mensaje (retablos), lo que permitiría una alta participación en el deseo de visibilizar una

narrativa nacional. Por lo tanto, es posible ver al retablo no solo con un objeto de trascendencia etnológica sino como un dispositivo de memoria, de negociación de nuestra historia nacional.

Finalmente, hemos querido demostrar cómo existe cierta continuidad en el uso de algunas estrategias como la ironía entre los retablos del conflicto armado interno y la denuncia planteada en «Un retablo para el LUM». Creemos que más allá de la sangre y el horror es el poder desafiante del reflorcer lo que sorprende. En otras palabras, nada más terrible, quizá, para exponer en un contexto tan duro como el de un conflicto armado interno que tuvo un saldo de más de 69 mil muertos¹⁵ (Comisión de la Verdad y la Reconciliación, 2003), que mostrar ironía, parodia, fiesta, música y el reverso de un cuerpo basurizado y humillado. Uno que se levanta, se enamora, y continúa.

¹⁵ «Dada la información disponible, concluimos que el número total de muertos y desaparecidos causados por el conflicto armado interno peruano se puede estimar en 69 280 personas, dentro de un intervalo de confianza al 95 % cuyos límites superior e inferior son 61 007 y 77 552, respectivamente» (Comisión de la Verdad y la Reconciliación, 2003).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agamben, G.

(2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo (Homo Sacer III)*. Valencia: Pre-textos.

Arfuch, L.

(2008). *Crítica cultural: entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arguedas, J.

(1959). Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga. *Revista del Museo Nacional*, 27, 140-194.

Bhabha, H.

(1994). *Locations of culture*. New York: Routledge.

Cánepa, G.

(2012). Los retablos de Edilberto Jiménez: visualidad, oralidad y escritura. En J. Golte y R. Pajuelo (Eds.). *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. (113-114). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Chávez, C.

(2012). Actores de violencia y gestores de esperanza. En J. Golte y R. Pajuelo (Eds.). *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. (139-142). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

CVR

(2003). Anexo 2: ¿Cuántas personas murieron? Estimación del total de víctimas causadas por el conflicto armado interno. En *Informe final de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación*. Recuperado de: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/Tomo%20-%20ANEXOS/ANEXO%202.pdf>

Degregori, C.

(2016). *Qué difícil es ser Dios*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Del Pino, P.

(2013). Introducción: etnografías e historias de la violencia. En P. Del Pino y C. Yezer (Eds.). *Las formas del recuerdo. Etnografías de la violencia política en el Perú*. Lima: IFEA, IEP.

Franco, J.

(2016). *Una modernidad cruel*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fuentes, R.

(1991, diciembre 22). Entrevista con María Alvarado. *La República*. Recuperado de: <http://www.chungui.info/ranulfo1.html>

Fuji, T.

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

Gestión

(2018, enero 10). Productores de papa en huelga por bajos precios generados por la importación del tubérculo. *Gestión*. Recuperado de: <https://gestion.pe/economia/productores-papa-huelga-bajos-precios-generados-importacion-tuberculo-224611>

Golte, M.

(2012). Arte y memoria: Danzig Baldaev y Edilberto Jiménez. En J. Golte y R. Pajuelo (Eds.). *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. (146-151). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Jelin, E.

(2002). *Los trabajos de la memoria*. México D. F.: Siglo XXI.

Jiménez, E.

(2012). Retablos, Chungui y mi amistad con Carlos Iván Degregori. En J. Golte y R. Pajuelo (Eds.). *Universos de memoria. Aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. (101-109). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Jiménez, E. (Entrevistado) & Cabel A. (Entrevistadora).

(2018). *Los "colores de guerra" de Edilberto Jiménez*. [Transcripción]. Recuperado de: <https://deusilencioajeno.lamula.pe/2018/01/27/los-colores-de-guerra-de-edilberto-jimenez/andrea.cabel/>

Razzeto, M.

(1982). *Don Joaquín: testimonio de un artista popular andino*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares.

Said, E.

(2016). *Orientalismo*. México: Penguin Random House.

Silva Santisteban, R.

(2004). Maternidad y basurización simbólica (el testimonio de Georgina Gamboa). *Alter/nativas. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Recuperado de: <https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue-3/essays/silva.pdf>

(2017, diciembre 17). El Neorretablista. *La República*. Recuperado de: <https://larepublica.pe/politica/1156783-el-neo-retablista>

Ulfe, M.

(2009). «Representaciones del (y lo) indígena en los retablos peruanos». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/bifea/2700>

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

Vergara, A.

(2009). La memoria de la barbarie en imágenes: una introducción. En Jiménez, E. *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP; COMISEDH; DED.

Vich, V.

(2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

(2017). *El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Editorial Horizonte.

White, H.

(2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.