

TABLAS DE SARHUA Y SU APOORTE A LA MEMORIA: DE LA SERIE *PIRAQ KAUSA KAYKUNAPAQ* (“¿QUIÉN SERÁ EL CULPABLE?” DE LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS POPULARES DE SARHUA) A LA OBRA *MANCHAY PUNCHA: 24 DE ENERO* (DÍA DE LA TEMBLADERA DE VENUCA EVANÁN)

Tablas de Sarhua and Their Contribution to Memory: From the Series Piraq Kausa Kaykunapaq (“Who Could Be to Blame?” by the Association of Popular Artists of Sarhua) to the Painting Manchay Pucha: January 24 (Day of the Tremor by Venuca Evanán)

JULISSA CÁCERES VARGAS
julissa.caceres@pucp.pe

RESUMEN

El artículo destaca dos momentos significativos en la historia de las tablas de Sarhua, donde los promotores transitaron de un contenido costumbrista a temáticas de denuncia social y memoria. Se analiza la serie de tablas *Piraq Kausa Kaykunapaq* (¿Quién es el culpable?), creada por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS) entre 1990 y 1993. Estas pinturas representan la violencia sufrida por los pobladores de Sarhua durante el conflicto armado interno, convirtiéndose en verdaderos soportes de memoria histórica. Lamentablemente, su propuesta fue malinterpretada como apología al terrorismo, afectando a los artistas de ADAPS. Aunque se aclaró la situación, el impacto de la injusta acusación o “terruqueo” perduró en ellos y en las generaciones futuras, como lo evidencia Venuca Evanán en su obra *Manchay Pucha: 24 de enero* (Día de la tembladera) del año 2018. En esta pieza, la artista refleja el dolor causado por la acusación y subraya cómo las tablas de Sarhua continúan transmitiendo sucesos que invitan a la reflexión. A pesar del golpe recibido por el “terruqueo”, Venuca demuestra que es posible responder y defenderse a través de herramientas y propuestas artísticas, sin recurrir a la violencia. Su obra se erige como un ejemplo de resistencia frente a la adversidad.

Palabras clave: Arte, Tablas de Sarhua, Memoria colectiva, Conflicto armado interno, Denuncia social.

ABSTRACT

Two pivotal points in the history of the Tablas de Sarhua are highlighted in the essay, where the promoters shifted from costumbrist contents to themes of social denunciation and memory. It analyses the series of boards *Piraq Kausa Kaykunapaq* (¿Who Could Be to Blame?) created by the Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS) in 1990–1993. These paintings depict the violence experienced by Sarhua’s residents during the internal armed conflict, becoming an authentic source of historical memory. Unfortunately, the artists of ADAPS were negatively impacted when their work was mistaken for an apology for terrorism or “terruqueo”. Despite the matter was resolved, Venuca Evanán created the piece called *Manchay Pucha: 24 de enero* (Day of the Tremor) in 2018. In this piece, the artist reflects the pain caused by the accusation and underscores how Sarhua Boards continue to convey thought-provoking events. Despite the blow received by the “terruqueo”, Venuca shows us that it is possible to respond and defend oneself through artistic tools and proposals, without resorting to violence. Her work stands as an example of resistance in the face of adversity.

Keywords: Art; Sarhua boards; Historical memory; Internal armed conflict; Social denunciation.



Figura 1. Viga original de 1950, perteneciente a los abuelos del maestro Porfirio Ramos. Registro fotográfico propio hecho en el taller de Porfirio Ramos en Sarhua (19 de agosto de 2023).

INTRODUCCIÓN. MIGRACIÓN DEL CAMPO A LA CIUDAD DE LA DÉCADA DE LOS SESENTA: DE VIGAS A TABLAS DE SARHUA EN LA CAPITAL

Hablar sobre las tablas de Sarhua nos lleva a explorar su historia y recordar sus orígenes. Al hacerlo, entenderemos por qué este tipo de arte, en determinado momento, se convierte en algo más que un objeto decorativo. Se transforma en un canal de denuncia social y preservación de la memoria colectiva. Antes de adquirir la forma de tablas, estas piezas eran vigas o alza techos en la comunidad de Sarhua, que es uno de los quince distritos de la provincia de Víctor Fajardo, en Ayacucho

(Palomino, 1984) [Figura 1]. Durante el siglo XIX¹ y parte del siglo XX, las vigas se elaboraban por encargo de los padrinos de una pareja de recién casados y se las entregaban cuando terminaban de construir su casa en un ritual denominado *Tabla Apaykuy* (Nolte, 1991). Estas tablas eran colocadas en la parte superior de la habitación principal de la vivienda como soporte de techo (Nolte, 1991). Ubicadas en dicho lugar permitía a las personas observar las imágenes y letras que en ellas se imprimían, pues las vigas se leían de abajo hacia arriba [Figura 2]. Estas vigas se

1 Se tiene registro de una viga tradicional de Sarhua del año 1876 (Nolte, 1991).



Figura 2. Guía visual y de lectura de una tabla de Sarhua (julio 2023). Imagen extraída del libro de memorias *Voces de Sarhua a la orilla del mar*, elaborado por estudiantes de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

elaboraban con troncos de madera de árboles de pati, aliso o molle (Andazábal y Macera, 1999).

Sus medidas eran de, aproximadamente, dos metros y medio de largo y treinta centímetros de ancho, cuyo cuerpo se dividía en ocho o diez campos de forma vertical (González, 2015). En estos campos, utilizando trazos sencillos, se pintaban a los amigos y familiares de los esposos con sus nombres, diferenciados por sexos y edades, que habían colaborado económicamente, con materiales o la jornada de

construcción de la casa de los recién casados. Estos eran representados realizando las actividades u oficios a los que se dedican en su comunidad. También, a estas figuras se añadían elementos religiosos y de la naturaleza (Nolte, 1991; Germaná, 2015).

Las vigas de Sarhua representaban la reciprocidad y la cohesión de una comunidad lo que las convertía en un objeto cultural con gran riqueza:

[Se trataba de] una plástica normativa, relacionada a la transmisión de un orden social, aspecto reforzado también por el texto de la zona inferior de la viga, donde queda instituido el nuevo lazo creado entre los padrinos y la pareja de esposos. Imagen y texto se constituyen no solo en representación de, sino en un ritual integrado a sistemas estructurales de intercambio, reciprocidad y cohesión social. (Germaná, 2015, p. 246)

La producción de vigas en Sarhua continuó desde el siglo XIX hasta finales de 1970. Esta última fecha coincide con la migración de la década de los sesenta en nuestro país, en la cual los sarhuinos, entre ellos artesanos, decidieron dejar sus territorios. Un grupo se trasladó a Lima, impulsado por el deseo de encontrar nuevas oportunidades de desarrollo. Esta migración se debió a que diversos departamentos del Perú sufrieron una grave crisis económica, resultado de la centralización de las riquezas generadas por la industrialización en Lima y otras ciudades exportadoras. Para

entender este contexto, es importante recordar que, a finales de los años sesenta, durante el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) se implementó la Reforma Agraria, que introdujo una nueva estructura agraria local y del país, basada en la expropiación y la distribución de las haciendas entre los campesinos que las trabajaban o los peones (Hall, 2013).

La Reforma no tuvo éxito, dada la crisis mundial, la caída de los precios de los productos básicos, el retraso de los latifundios en la sierra y la crisis de las empresas asociativas (Eguren, 2019), que no generaban puestos de trabajo, especialmente, en las provincias. Esta situación llevó a las comunidades campesinas a invadir y dismantelar estas empresas asociativas en la costa dando como resultado su parcelación (Matos Mar, 1990). Este contexto facilitó la migración del campo a la capital, incluyendo a los sarhuinos, quienes abandonaron su comunidad en busca de mejores oportunidades. Por lo tanto, se entiende que en esta década comenzó el declive en la baja producción (hasta su desaparición) de vigas con significado ritual en Sarhua.

Mientras las vigas se extinguían en Sarhua, los migrantes sarhuinos que se habían establecido en la capital encontraron una forma de mantener viva esta tradición (Andazábal y Mendoza, 1999). Entre ellos destacan Primitivo Evanán y Víctor Yucra², quienes, en 1973, durante la

celebración de la fiesta de su comunidad en Lima, crearon una réplica de una viga. Los antropólogos Salvador Palomino Flores y Víctor Cárdenas Navarro, quienes asistieron a dicha festividad, alentaron a Primitivo y Víctor a continuar con la producción de vigas. Gracias a Víctor Cárdenas lograron contactarse con Raúl Apesteguía, coleccionista de arte popular y dueño de la Galería Huamanqaqa (Macera, 1975). Esto llevó a la organización de la primera exposición de las recreaciones de las vigas pintadas de Sarhua, que se inauguró en dicha galería (ubicada en Jr. Unión 1043, Lima), en el año 1975.

La recreación de vigas implicaba no hacer una tal cual se elaboraba en Sarhua. Al no contar con los materiales naturales propios de la comunidad, los artesanos en la capital usaron materiales alternos. Esto significó una primera transformación: los “alza techos” o vigas pasaron a ser “tablas”. Nolte (1991) las califica de la siguiente manera: “hijas libres migrantes e informales, salidas de su pueblo para probar fortuna en Lima en donde la tuvieron para bien y para mal de sí misma” (p. 15). La transformación de vigas a tablas permitió que se comercialicen como artesanías u objetos decorativos, lo que a su vez generó ingresos económicos y, con ello, la posibilidad de mejorar su calidad de vida. Para ingresar a su nuevo mercado, las tablas se ajustaron a las nuevas necesidades de sus clientes. Así, Macera (2009) señala que las nuevas tablas se convirtieron en “un arte mobiliario de tamaño pequeño suficiente para

2 Padre de Violeta Quispe y tío de Venuca Evanán.

decorar los departamentos modernos de cualquier país del mundo" (como se citó en Nolte, 1991, p. 16). También, entendieron que las tablas ya no eran más parte de un ritual y que se integraba al mercado donde tendría un valor económico: "La nueva clientela ya no valora los artículos artesanales por su valor material o ritual, sino como objetos artísticos o como hallazgos etnográficos" (Huhle, 2003).

Así, los artesanos sarhuinos, reconfiguraron los aspectos visuales de las antiguas vigas dándoles una forma rectangular que las hacía similares a los cuadros occidentales y más fáciles de transportar. A pesar de este cambio, se esforzaron por mantener el estilo original de sus trazos y reflejar las costumbres del pueblo de Sarhua, permitiendo que el nuevo público conociera más sobre su cultura. Se representaban rituales, mitos, cuentos, danzas, conjuntos musicales, prácticas medicinales, labores agrícolas y ganaderas, faenas comunales; así como temas de amor y matrimonio, abarcando diversas actividades de la vida rural en Sarhua (Nolte, 1991). También, narraban las experiencias diarias de los migrantes en la gran ciudad.

En las descripciones de las tablas, se utilizó más el castellano que el quechua, aunque en muchas ocasiones se combinaron ambos idiomas, dando lugar al *quechuañol*. Este fenómeno es un reflejo de la heterogloxia³ conflic-

tiva en el Perú, donde coexisten dos lenguas (quechua y castellano) con vínculos diversos, pero no siempre equitativos (Macera, 2009). Los artesanos sarhuinos, que eran quechua-hablantes, se encontraron con la capital que se comunicaba en castellano, lo que los llevó a adaptarse a este nuevo idioma. Así, vieron en las tablas una oportunidad para que ambas lenguas coexistieran, y al mismo tiempo sean comprensibles para los limeños. Según Germaná (2020), lo señalado fue resultado de la necesidad de adaptar elementos visuales y narrativos del entorno urbano de Lima.

1.- CONFLICTO ARMADO INTERNO: NUEVA MIGRACIÓN DE SARHUINOS A LIMA Y EL NACIMIENTO DE LA ASOCIACIÓN DE ARTISTAS POPULARES DE SARHUA (ADAPS)

Uno de los promotores de la primera exhibición de vigas de Sarhua en la capital en 1975 y responsable de convertirlas en tablas para su comercialización fue Primitivo Evanán. Primitivo junto a otros sarhuinos se dedicaron a producir tablas para venderlas y, en 1976, abrieron un taller en Chorrillos (Nolte, 1991) con el fin de pintarlas "con cierta unidad estilística, como requiere la venta en la gran ciudad" (Huhle, 2003). Este espacio se llamó *Q'ori Taque* (Almacén de Oro), el cual dio inicio a una forma organizada de producción y venta de tablas de Sarhua (Nolte, 1991).

Desde la década de los ochenta hasta los 2000, Perú enfrentó uno de los periodos más

3 Es típica de escenarios donde concurren múltiples lenguas con relaciones variadas entre sí no exclusivamente bilaterales (Macera, 2009, p. 401).

difíciles de su historia debido al conflicto armado perpetrado por el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (en adelante PCP-SL), que se enfrentó tanto al Estado como a la sociedad peruana⁴. Sus primeras actividades subversivas se dieron en Ayacucho y Lima (Comisión de la Verdad y Reconciliación [CVR], 2003). Los primeros cinco años de la década de los ochenta, coincidieron con el segundo gobierno de Fernando Belaunde. En este periodo se implementaron varias medidas para intentar controlar su avance; sin embargo, estas solo generaron más violencia. Una de las decisiones más significativas fue asignar la responsabilidad de la lucha contra el PCP-SL a las Fuerzas Armadas⁵, a pesar de que ni estas ni el gobierno comprendían completamente la situación. Ignoraban, por ejemplo, que desde mediados de los setenta, el PCL-SL realizaba un proselitismo activo en los colegios, centros de educación superiores y diversas organizaciones de Ayacucho con el objetivo de concretar la lucha armada: “el espacio educativo ayacuchano —la Universidad de Huamanga, el sindicato de maestros de la región, las organizaciones de estudiantes

universitarios y secundarios—fueron en esos años el lugar privilegiado de reclutamiento de SL” (Degregori, 2011, p. 12).

Otro aspecto que denotaba este desconocimiento y la escasa preocupación por la situación fue la desproporción en el presupuesto solicitado al Poder Legislativo para la defensa exterior. En ese momento, prevalecía la creencia de que podría estallar una guerra contra Chile o Ecuador, lo que llevó al entonces gobierno de Belaunde a redirigir el dinero que debía destinarse a la campaña antisubversiva hacia este temor heredado de la dictadura militar anterior (CVR, 2003). Como resultado, se concentraron las fuerzas y otros recursos en las Regiones Militares I (norte) y III (sur), descuidando la II Región, que abarcaba la sierra central, es decir, Ayacucho, Cusco y Apurímac, departamentos en los que ocurrían los mayores ataques del PCP-SL (CVR, 2003). Esta falta de atención a las áreas más afectadas por la violencia subversiva reflejó una desconexión preocupante entre las prioridades del gobierno y la realidad del conflicto, lo que contribuyó a la escalada de la violencia en el país.

Fue en los inicios de 1981 que el gobierno de Belaunde calificó de actos terroristas a las acciones perpetradas por el PCP-SL.

El 11 de octubre de 1981, unos 50 subversivos atacaron el puesto policial de Tambo, en la provincia de La Mar, Ayacucho, de donde se llevaron armas de fuego. El gobierno puso al día siguiente en estado de emergencia a cinco de

4 Si bien sus acciones se evidenciaron con mayor fuerza en los ochenta, el PCP-SL se organizaba desde años anteriores. Sin embargo, en esta década, el PCP-SL estaba mejor organizado. Por ello, al Estado se le hizo complicado controlar sus acciones.

5 La violencia del conflicto armado interno no solo nos debe remitir a las acciones perpetradas por el PCP-SL, sino también por parte de las Fuerzas Armadas del Perú (CVR, 2004).

las siete provincias de Ayacucho - Huamanga, Huanta, Cangallo, La Mar y Víctor Fajardo -, suspendiendo también allí por 60 días las garantías [relativas a la libertad individual] (CVR, 2003).

Para ese entonces, aún las Fuerzas Armadas no ingresaban a las mencionadas zonas. A pesar de la medida decretada, los ataques del PCP-SL continuaron haciendo caso omiso a la advertencia de Belaunde. Dado que no se visualizaba cambio alguno, "el 31 diciembre de 1981, alrededor de 2000 efectivos del Ejército entraron en acción en la zona de emergencia" (CVR, 2003, p. 258).

En este momento, las Fuerzas Armadas decidieron evaluar la estrategia implementada por el PCP-SL. Sin embargo, cometieron varios errores en su análisis. Erróneamente, diagnosticaron al PCP-SL como una guerrilla vinculada al movimiento comunista internacional dependiente del apoyo externo. Su evaluación no logró captar que la verdadera intención del PCP-SL era "involucrar en el conflicto a la población, practicando sistemáticamente el terror y el asesinato, el reclutamiento forzado y el uso de las poblaciones como escudos humanos, violando las más elementales leyes de la guerra" (CVR, 2003, p. 261). El objetivo primordial del PCP-SL era paralizar y atemorizar a la población para avasallarla y así obtener el poder político totalitario. Además, las Fuerzas Armadas cometieron un segundo error al suponer que la población se

dividía en dos grupos: los pobladores subversivos y los leales al Estado peruano. No lograron identificar que el PCP-SL fragmentaba las comunidades rurales y que contaba con el apoyo de una parte de ellas (CVR, 2003). Al no reconocer esta dinámica, las Fuerzas Armadas respondieron de manera agresiva contra todos los poblados sin distinción, lo que explica el elevado número de víctimas inocentes.

Todo el marco anterior nos ayuda a comprender cómo actuaron las Fuerzas Armadas ante las acciones del PCP-SL, que generaron un escenario devastador en diversas regiones del país como en Ayacucho. Nos detenemos aquí para ofrecer más detalles de lo sucedido en este departamento, ya que este contexto es fundamental para entender la producción de arte sarhuino en Lima: "en 1981, en dicho departamento, el PCP-SL perpetró aniquilamientos selectivos, en las provincias de Víctor Fajardo, Cangallo y Vilcashuamán" (CVR, 2003, p. 17). Entre 1983 y 1984, el número de crímenes en Ayacucho aumentó, ya que casi el 47% de todas las autoridades y dirigentes fue asesinado. De acuerdo a la CVR (2003), el 50% de asesinatos cometidos por el PCP-SL se ejecutó en Ayacucho⁶. Las Fuerzas Armadas llevaron a cabo ejecuciones

6 En el año 1984, el de mayor intensidad en términos de víctimas fatales del todo el conflicto armado interno, la desaparición forzada de personas fue utilizada como método de eliminación de las víctimas en cerca de la mitad de los casos reportados a la CVR (CVR, 2003).

arbitrarias durante este periodo, violando los derechos humanos en las provincias de Víctor Fajardo, La Mar, Huanta y Huamanga⁷ (CVR, 2003).

Esta situación desencadenó una nueva ola de migración desde Ayacucho y otros departamentos del país, ya que muchos buscaban reubicarse en lugares donde sus vidas estuvieran menos amenazadas. Lima se presentaba como una opción para huir del conflicto armado interno. Sin embargo, la capital resultó ser un entorno hostil para los migrantes. Varios de ellos se establecieron en barriadas o asentamientos humanos, caracterizados por la falta de servicios básicos, vivienda adecuada y empleo seguro. Durante esta nueva ola migratoria, muchos sarhuinos llegaron a la capital, buscando escapar del conflicto armado interno y de las necesidades económicas insatisfechas en su comunidad. Esta motivación para dejar su lugar de origen era similar a la de los migrantes de la década de 1960.

Así, varios sarhuinos de este último grupo se unieron al taller *Q'ori Taque*, fundado por Primitivo Evanán, quien se dedicaba a la elaboración y venta de tablas como una forma para generar ingresos económicos y subsistir. En

1982⁸, el taller cambió su nombre a Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS). Los artesanos de ADAPS comenzaron a plasmar en sus obras las diversas situaciones que enfrentaban los migrantes en la ciudad, ya que su proceso de adaptación no había sido sencillo. Por un lado, representaban una visión idealizada de la sociedad sarhuina, que mantenía una organización de raíces prehispánicas. Por otro lado, también reflejaban los problemas derivados de los modos de vida modernos occidentales. Aunque no abandonaron por completo el contenido costumbrista, empezaron a explorar otros temas a medida que pasaba el tiempo. Esto se resume en lo que señala Huhle (2003): “los artistas populares, generalmente anónimos, siempre estuvieron atentos a los acontecimientos socioeconómicos y políticos de su tiempo sin renunciar a sus formas de expresión propias”.

2.- DE OBJETOS DECORATIVOS A TRANSMISORES DE DENUNCIA Y MEMORIA SOCIAL: CREACIÓN DE LA SERIE *PIRAQ KAUSA KAYKUNAPAQ* (¿QUIÉN SERÁ EL CULPABLE?)

El proyecto *Pirak Kausa Kaykunapaq* se inició en 1990, cuando el periodista suizo llamado

7 “La zona comprendida por las actuales provincias de Cangallo, Víctor Fajardo y Vilcashuamán en el departamento de Ayacucho fue donde el PCP-Sendero Luminoso implantó su Comité Principal, y donde sus militantes habían desarrollado un importante trabajo de proselitismo político desde la década de 1970”. (CVR, 2003, p. 129).

8 En 1982 se constituyó la ADAPS, la que consiguió su reconocimiento recién en 1989. Esto les permitió obtener financiamiento para construir un taller, un pequeño almacén y una oficina. También, hubo organizaciones que les brindaron asesorías sobre contabilidad y cómo ordenar sus ventas. Desde 1984 hasta 1988, se unieron al taller Carmelón Berrocal, Valeriana Vivanco, Gaudencia Yupari Quispe, René Evanán Vivanco, Irene Gómez Serna, Norma Quispe, Julián Quispe y María Evanán (Nolte, 1991).

Peter Gaupp visitó ADAPS y les informó sobre un programa de préstamo económico, promovido por la Asociación Con/Vida Popular Arts for the Americas, destinado a artesanos migrantes del interior del país que habían sido víctimas de la violencia (Mujica y Evanán, 2019). Esta fue una oportunidad para los artesanos sarhuinos, muchos de los cuales habían huido de su pueblo debido al conflicto armado interno. Durante su visita, Gaupp les propuso crear "una muestra de pintura sobre la temática de la violencia en Sarhua" (Mujica y Evanán,

2019, p. 253). Aunque los artesanos aceptaron la propuesta, esto les generó un profundo dolor, ya que implicaba revivir momentos difíciles y un temor latente de ser perseguidos, dado que sus obras reflejarían escenas reales que involucraban a los senderistas y a las fuerzas del orden.

Entre 1990 y 1992, Primitivo Evanán, Juan Walberto Quispe, Julián Ramos, Valeriana Vivanco y Carmelón Berrocal, todos sarhuinos residentes en Lima e integrantes de ADAPS, crearon la serie,



Figura 3. *Sinchis* (unidad de la Policía Nacional del Perú combatiente del terrorismo). El 30 de septiembre de 1981, trece exaltados *sinchis* armados con metralletas, bombas lacrimógenas ingresaron a Sarhua y atacaron sin control a mujeres y niñas. Asesinaron a campesinos con brutal agresión. Imagen del Proyecto *Piraa Kausa Kaykunapaq* - ¿Quién es el culpable? (Mujica y Evanán, 2019).



Figura 4. Maldecidos (1986). Refleja cómo los militares atacan a los sarhuinos sin razón, atribuyéndoles vínculos senderistas. Los campesinos son trasladados a Lima para ser juzgados. Imagen del Proyecto *Piraa Kausa Kaykunapaq* - ¿Quién es el culpable? (Mujica y Evanán, 2019).

que consta de 24 cuadros⁹ que evidencian el horror vivido por los sarhuinos durante los primeros años de la década de 1980. En este periodo, muchos sarhuinos fueron fusilados, golpeados y apresados, y otros se convirtieron en testigos que suplicaban por sus vidas, en medio del conflicto

armado que azotaba Sarhua (González, 2015; Mujica y Evanán, 2019). Esta serie representa un giro significativo en el contenido tradicional de las tablas, que continuaron produciéndose, pero que ahora invitan a la reflexión sobre aquellos años de terror. Los cuadros narran “los ‘tiempos de peligro’, frase comúnmente usada en la comunidad quechuahablante de Sarhua para referirse a los eventos de violencia que más los afectaron entre 1980 y 1983” (González, 2015, p. 90).

9 La serie *Piraa Kausa Kaykunapaq* está compuesta por 32 cuadros hechos en dos periodos: 24 cuadros elaborados entre 1990 y 1993 (a los cuales se hace referencia en el presente artículo); y, los otros ocho cuadros, durante 1998-1999 (MALI, 2018).



Figura 5. Los *onqoy* (terroristas) ingresan con armas a la comunidad y obligan a los sarhuinos a marchar y levantar banderas en favor de su lucha. Imagen del *Proyecto Piraq Kausa Kaykunapaq* - ¿Quién es el culpable? (Mujica y Evanán, 2019).

Algunas de las pinturas que conforman la serie son *Sinchis* [Fig. 3], *Maldecidos* [Fig. 4] y *Desfile obligado de comuneros* [Fig. 5].

Se observa un cambio del contenido costumbrista hacia una representación de hechos concretos de la década, funcionando como crónica o documentación de la vida. Esto no implica que, en la actualidad, haya desaparecido la referencia a las costumbres; sin embargo, se evidencia que el arte es considerado, más

allá de una mercancía, como una forma de expresión con un compromiso social. En este contexto, se busca construir memoria y denunciar a quienes fueron responsables de las masacres en Sarhua en la década de 1980. Otra propuesta que sigue esta misma línea es la serie *Éxodo* (1994-1995) [Figura 6], que aborda la migración de los sarhuinos a Lima a lo largo del siglo XX, con énfasis en la migración de los años ochenta (Buntix y Germaná, 2011). Esta



Figura 6. Cuadro 1 de la serie “Éxodo” (1994). Imagen de Buntix y Germaná (2011).

serie consta de 15 pinturas que recrean el desplazamiento y los desafíos que enfrentaron los comuneros de Sarhua al verse obligados a reconstruir sus vidas en Lima (Buntix y Germaná, 2011).

3.- FALSA ACUSACIÓN Y UNA NUEVA PERSECUCIÓN CAUSADA POR EL “TERRUQUEO”

El 24 de enero de 2018, el diario *Correo*¹⁰ publicó como titular “Frenan ‘exposición

artística’ prosenderista” [Figura 7]. Esta noticia hacía referencia a 31 tablas de la serie *Pirag Kausa Kaykunapaq*¹¹, que retornaban a la capital como donación por parte de la Asociación Con/Vida Popular Arts for the Americas al Museo de Arte de Lima (MALI) (Wayka, 2018). Estas tablas formaron parte de una exposición en “Estados Unidos gracias al interés de Barbara Cervenka, profesora de arte en la Universidad de Siena Heights en

¹⁰ Diario de circulación en territorio peruano.

¹¹ Además de las 31 tablas de Sarhua se incautaron dos textiles obras del maestro ayacuchano Edwin Sulca y un retablo del maestro Nicario Jiménez (Ñiquen, 2018).



Figura 7. Diario *Correo* (24 de enero de 2018) en la que se difunde una falsa acusación contra las tablas Sarhua y otras obras artísticas. Imágenes obtenidas de la hemeroteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP, 2024).

Michigan y codirectora de la mencionada organización” (González, 2015, p. 98).

La noticia, escrita por el periodista Glademir Anaya, señalaba que, según un informe de inteligencia de la Policía Nacional del Perú (PNP), las obras habían sido incautadas por Aduanas debido a una investigación liderada por el Ministerio Público y la Dirección contra el terrorismo (Dircite) [Figura 8]. Se afirmaba que las obras contenían escenas que configuraban apología al terrorismo (*Correo*, 2018). Sin embargo, esta acusación resultó ser falsa.

El diario *Correo* y el periodista tergiversaron la información, ya que las fotografías de las

tablas de Sarhua que publicaron no estaban completas, es decir, se omitieron sus descripciones o estas no eran inteligibles. Cada una de las pinturas originales incluye textos explicativos que son parte integral de los cuadros y proporcionan la clave para su correcta lectura e interpretación [Figura 9]. Al carecer de estas descripciones, se alteró el verdadero sentido de la propuesta artística, que busca contribuir a la memoria colectiva sobre las víctimas inocentes, haciendo responsables de la barbarie a los terroristas y las fuerzas del orden durante el conflicto armado. Las consecuencias de esta falta de contexto fueron graves. Un párrafo de la controversial noticia menciona lo siguiente:



Figura 8. Diario *Correo* (24 de enero de 2018) en la que se difunde el informe de Inteligencia PNP sobre las tablas de Sarhua incautadas. Imagen obtenida de la hemeroteca PUCP (2024).

Correo tuvo acceso a este material pictórico, del que presentamos algunas muestras en esta página. Hay escenas de tipo realista sin mayor complejidad. En uno de los cuadros, el pintor muestra a un grupo de «guerrilleros» con ametralladoras dando instrucciones a campesinos reunidos en una plaza pública. Se observa a individuos armados y el rostro

oculto con pasamontañas. Los campesinos tienen el puño izquierdo en alto. Una campesina blande una bandera roja con los emblemas de la hoz y el martillo. Como telón de fondo, una tela roja con los símbolos que empleaba Sendero Luminoso durante la época del terrorismo en el Perú. Los cuadros son de este estilo. El retablo escenifica una sangrienta captura del Congreso previamente «cerrado por corrupción». Abundan las banderas senderistas, algunas proclamando vivas a la ‘lucha armada’ (*Correo*, 2018, p. 2).

En declaraciones a la prensa, Natalia Majluf, quien era directora del MALI en ese momento, defendió las creaciones de ADAPS afirmando lo siguiente: “Es realmente preocupante y triste que se viertan denuncias de terrorismo contra quienes son las víctimas. Este es un caso más de desprecio y los artistas de Sarhua merecen unas disculpas públicas” (RPP, 2018). Majluf destacó que las obras contribuyen a la memoria reciente del Perú y que los artistas colaboraron con la investigación, llevada a cabo por la Dircote. Aunque posteriormente se aclaró la situación a favor de ADAPS, este caso ilustra cómo atribuir un vínculo al terrorismo o “terruquear” sin pruebas, se convierte en una estrategia para discriminar y deslegitimar a los silenciados que intentan tener alzar su voz, en este caso, a través de la expresión artística. Estos casos nos enseñan cómo el término “terruco” no solo se asocia con los terroristas, sino que también se usa para insultar y estigmatizar.



Figura 9. Diario *Correo* (24 de enero de 2018) en la que se difunden las fotos de los cuadros sin las descripciones (o de forma no clara) y con subtítulos afirmando que se trataba de apología al terrorismo. Imágenes obtenidas de la hemeroteca PUCP (2024).

4.- VENUCA EVANÁN Y *MANCHAY PUNCHA: 24 DE ENERO* (DÍA DE LA TEMBLADERA)

Venuca Evanán¹², de 37 años de edad [Figura 10], es hija de Primitivo Evanán y Valeriana Vivanco, y comenzó su carrera como pintora de tablas de Sarhua desde muy joven. Aprendió el arte de elaborar tablas gracias a la influencia de sus padres, quienes eran artesanos de ADAPS. De su padre, Primitivo, adquirió el conocimiento sobre los conceptos, ideas y temas tradicionales que caracterizan las tablas de Sarhua,

mientras que de su madre, Valeriana, aprendió a combinar los colores, a definir las formas de las figuras, y a organizar su disposición en la tabla, etc. A partir de los 14 años, se vinculó estrechamente con la producción de tablas tradicionales. Sin embargo, en su etapa adulta, comenzó a cuestionar los conceptos que transmitían sus obras. Diversas situaciones de su vida personal y familiar la llevaron a tomar un rumbo diferente en su arte. Aunque mantuvo el estilo tradicional de trazo y pintura de las tablas de Sarhua, Venuca imprimió un sello en sus creaciones personales, otorgando protagonismo a las mujeres, especialmente andinas y migrantes, y reflejando sus propios conflictos personales. De esta manera, encontró en el arte una fuente de sanación y una forma de expresar sus propias heridas, con las que, sin duda, muchos otros podrían identificarse.

Una de las heridas que marcó a Venuca fue la falsa acusación del diario *Correo* y su

12 Hoy, Venuca Evanán es una importante representante a nivel nacional e internacional de las tablas de Sarhua. Solo en el 2023 ha participado presentando sus obras en los siguientes espacios: Galería by lastcrit. Barcelona, España (Upcoming) Bienal de la Amazônia (Belém, Brasil), Histórias Indígenas, Museu de Arte (São Paulo, Brasil), Swab Barcelona Art Fair (España), Exposición y taller, EX ADUANA (Arica barroca, Chile), ICPNA de La Molina, Al colegio no voy más (Perú). Venuca Evanán forma parte de una generación de jóvenes sarhuinos que están renovando las tablas con nuevas temáticas, tal como Violeta Quispe, quien es su prima.



Figura 10. Venuca Evanán (2022). Fotografía por Víctor Idrogo (Almenara, 2022).

repercusión en otros medios de comunicación. En una entrevista personal, Venuca relata que, el 24 de enero de 2018, su familia, no solo se enteró de la noticia en el mencionado diario, sino que también la vio en un programa de televisión de Beto Ortiz¹³. En este espacio se reunieron a personalidades del ámbito político, quienes afirmaron que los cuadros de *Piraa Kausa Kaykunapaq* representaban apología al terrorismo. Todos los integrantes de ADAPS

se sintieron indignados y, al mismo tiempo, atemorizados por las declaraciones: “Que tú vengas a decirles que ellos son terroristas es abrirles las heridas. Están locos esos medios”¹⁴. A raíz de esta situación, ADAPS comenzó a recibir llamadas. Venuca, quien era secretaria de la asociación en ese momento, se sentía incómoda al escuchar mensajes como los siguientes: “Ya, digan, ¿ustedes son terroristas o no?”¹⁵.

13 Su nombre verdadero es Humberto Martín Ortiz Pajuelo. Es un periodista peruano y presentador de televisión.

14 Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

15 Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).



Figura 11. Manchay Pucha 24 de enero (2018). Fotografía por Víctor Idrogo (Almenara, 2022).

Ante esta adversidad, Venuca decidió plasmar en una tabla dicho suceso y la forma en que los sarhuinos en Lima recibieron esta falsa acusación. Así, nació la obra titulada *Manchay Pucha: 24 de enero* [Figura 11], que significa *Día de la tembladera: 24 de enero*, aludiendo a la fecha en la que se publicó la noticia en el diario *Correo*.

Esta tabla está dividida en dos y se puede leer de abajo hacia arriba tal cual las vigas originales. En la primera parte se observa una imagen de un puesto de diarios y un vendedor. Este representa al periodista Glademir Anaya del

diario *Correo*, señalando que la serie de cuadros y el MALI estaban involucrados en la elaboración de la propaganda terrorista. Venuca comenta lo siguiente:

Este periodista investigó después de lanzar la noticia. ¡Muy irresponsable! Entiendo que solo le importaba vender noticias, así sean falsas. Por eso, lo pinté con su quiosco, vendiendo el diario, mientras, frente a él, sin importarle, están los sarhuinos que fuimos afectados por sus falsedades¹⁶.

16. Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

En el otro apartado de la tabla, está la imagen de un televisor donde aparecen los sarhuinos mirando el programa de Beto Ortiz. Se resaltan parte de los diálogos en la que se evidencia que, tanto el conductor como sus invitados, afirmaban que la serie de cuadros son apolo-gía al terrorismo. Los sarhuinos se muestran asustados y preocupados. Una parte de la tabla está pintada de color negro con trazos no tan bien definidos de color amarillo, en comparación con las demás imágenes de la tabla. Las líneas amarillas representan el miedo:

Fue un día realmente oscuro y de preocupación. Nosotros mirábamos con miedo y temblábamos el programa de Ortiz, de ahí también el nombre de la obra *tembladera*. Intenté reflejar este miedo e indignación en el trazo no definido ni perfecto¹⁷.

Se visibiliza la representación de un monstruo que simboliza la discriminación de la cual fueron víctimas y son víctimas las personas de la sierra, pues algunos medios de comunicación enfatizaron que no podía tratarse de producción artística. De esta forma, enfatizaban la falsa acusación y el “terruqueo”. Para Venuca un suceso indignante fue que no mostraron las descripciones de cada una de las tablas:

Los medios de comunicación no mostraron las descripciones de cada cuadro. Solo mostrando las imágenes, les daba lugar

a manipular la información. Por eso, yo hice al revés. En la imagen del medio de la tabla, coloqué los cuadros en pequeño y las descripciones en grande para que sean leídas¹⁸.

En la última imagen se visualiza a una familia: los padres y una niña elaboran una tabla, que nos remite a que la tradición artística de la creación de tablas se pasa de generación en generación, así como Venuca aprendió de niña gracias a sus padres. Este apartado de las tablas muestra que, a pesar de la controversia y el mal momento generado por la difamación, la creación de tablas de Sarhua continuará.

Así, *Manchay Puncha: 24 de enero* representa una protesta ante la mentira y, al mismo tiempo, la capacidad de resiliencia de los artistas ante las difíciles situaciones y desafíos de la vida.

CONCLUSIONES

El análisis de la serie *Piray Kausa Kaykunapaq y Manchay Puncha: 24 de enero* permite reflexionar cómo en dos generaciones diferentes de artistas las tablas de Sarhua han sido soporte para no solo transmitir el arte pictórico tradicional, sino también son símbolo de resistencia al olvido y aportan a la construcción de la memoria de una comunidad que fue golpeada por décadas por el PCP-SL y el mismo Estado. La memoria en un país como el Perú ayuda a

17 Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

18 Entrevista a Venuca Evanán (17 de agosto de 2023).

tener presente sucesos que marcaron nuestra historia con el fin de evitar volver a repetirlos. Aquí, el arte cumple un rol fundamental y va más allá de lo estético.

En los últimos meses hemos sido testigos de una fuerte ola de “terruqueo” para quienes no estaban de acuerdo con ciertas posiciones políticas¹⁹. La falsa acusación que afectó a los artistas de ADAPS en el pasado es un recordatorio de que el “terruquear” es una práctica constante en nuestro país que no contribuye a sanar heridas, sino que las agrava al intentar silenciar a aquellos que intentaron expresar a través de las tablas de Sarhua sus experiencias durante el conflicto armado interno. Coincidentemente, los artistas son parte de un grupo que, a través de la historia, han sido discriminados, no atendidos y no escuchados. Esto quedó evidenciado cuando se abordaron las razones por las cuales muchas personas de diversas partes del Perú decidieron migrar en diferentes momentos del siglo XX.

Venuca Evanán, en el mismo ámbito del arte pictórico, responde a la falsa acusación que afectó a los artistas de ADAPS. Venuca elabora una tabla que cuenta al detalle el suceso y enfatiza el apartado de descripciones, el cual fue ignorado en la noticia del diario *Correo*, a pesar de que con ellas quedaba claro que se trataba

de una obra que plasmaba vivencias de los sarhuinos en un periodo en la que fueron testigos cómo las fuerzas del orden ejecutaron asesinatos y masacres, cuando debían protegerlos de los ataques terroristas. La artista demuestra el poder de reflexión al que nos invita las tablas de Sarhua hasta el día de hoy. Nos recuerda este suceso que marcó la vida, principalmente, de los artesanos de ADAPS. No utiliza discursos falsos ni violencia para hacer frente a las mentiras de los medios de comunicación: se da soporte del poder del arte y la creatividad. Además, en la misma obra se plasma que las tablas de Sarhua seguirán vivas con la misma posibilidad de contarnos y trasladarnos de generación en generación diversas vivencias que ameritan ser recordadas. Las tablas de Sarhua y sus promotores seguirán brindándonos mensajes y enseñanzas a través de sus contenidos. Esta expresión artística y los diversos contenidos que narran resistirán ante quienes intenten censurarlos. El arte tiene este poder y es una característica que permanecerá.

19 A partir de la elección de Pedro Castillo como presidente del Perú (2021-2022) emergieron discursos y posiciones polarizadas. Quienes lo favorecían eran “terruqueados” por estar de acuerdo con sus posiciones de izquierda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andazabal, R. y Macera, P.

1999. *Flora y fauna de Sarhua. Pintura y palabra*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos; Banco Central de Reserva del Perú; Instituto Francés de Estudios Andinos; Hidrocarburos Pérou.

Almenara, A.

2022, 04 de agosto. *Venuca Evanán: la memoria de mi deseo*. Vist Projetc. <https://vistprojects.com/venuca-evanan-la-memoria-de-mi-deseo%EF%BF%BC/>

Buntix, G. y Germaná, G.

2011. Éxodo (sinopsis curatorial). Micromuseos. <https://micromuseo.org.pe/rutas/exodo-llaqta-puchukay/2/>

Comisión de la Verdad y Reconciliación.

2003. *Informe Final*. Lima: CVR.

2004. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la CVR*. Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social. https://lum.cultura.pe/cdi/sites/default/files/libro/pdf/hatun_willakuy_0_0.pdf

Degregori, C.I.

2011. *El surgimiento de Sendero Luminoso: Ayacucho 1969-1979- Del movimiento por la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada*. Instituto de Estudios Peruanos. https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/libros/377_digitalizacion.pdf

Eguren, F.

2019. Reforma Agraria y desarrollo rural en el Perú. *Centro Peruano de Estudios Sociales*. <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/REFORMA%20AGRARIA%20Y%20DESARROLLO%20RURAL%20EN%20EL%20PERU.pdf>

Germaná, G.

2015. Tablas pintadas de Sarhua. Apropiación y reelaboración de construcciones visuales y escritas para la representación y transmisión de discursos sobre ritos, tradiciones y conflictos sociales. En C. Michaud (Ed.), *Escritura e imagen en Hispanoamérica: de la crónica ilustrada al cómic* (pp. 243-269). Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/173108/Escritura%20e%20imagen%20en%20hispanoam%c3%a9rica.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

2020. “Hemos hecho estas tablas para hacer conocer a Sarhua”: reelaboraciones visuales y resignificaciones identitarias en las tablas de Sarhua en Lima (Perú). En C. Quiñones, *Mundos de creación de los pueblos indígenas en América Latina* (pp. 242-272). Pontificia Universidad Javeriana.

González, O.

2015. Testimonio y secretos de un pasado traumático: los ‘tiempos del peligro’ en el arte visual de Sarhua. *Anthropologica*, 33(34), pp. 89-118. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201501.005>

Hall, I.

2013. La reforma agraria, entre memoria y olvido (Andes Sur peruanos). *Anthropologica*, 31(31), pp. 101-125. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201301.005>

Huhle, R.

2003. *La violencia política y social en las obras del arte popular peruano*. Nürnberger Menschenrechtszentrum. https://menschenrechte.org/peru_ausstellung/transfondo.htm

Macera, P.

1975. *Las tablas de Sarhua (catálogo de exposición)*. Galería Huamanqaga. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1140935#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-78%2C6551%2C3666>

2009. *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*. Congreso de la República del Perú.

Matos Mar, J.

1990. *Las migraciones campesinas y el proceso de urbanización en el Perú*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. <https://centroderrecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Las%20migraciones%20campesinas%20y%20el%20proceso%20de%20urbanizacion%20en%20el%20Peru%20Matos%20Mar.pdf>

Mujica, R. y Evanán, P.

2019. *Proyecto Piraq Kausa Kaykunapaq. Memorias pictóricas sobre el conflicto armado interno en Sarhua*. Ariel.

Museo de Arte de Lima

2018. *Memorias de la ira. Arte y violencia en la colección del Museo de Arte de Lima*. <https://mali.pe/portfolio-item/memorias-de-la-ira/>

2018. *Sobre la serie Piraq Causa, donación de la Asociación Con/Vida Popular Arts of the Americas*. http://190.12.86.154/not_detalle.php?id=576&p=ant&anio=2018

Nolte, R.

1991. *Quellcay: Arte y vida de Sarhua. Comunidades Campesinas Andinas*. Terra Nuova.

Ñiquen, A.

2018, 24 de enero. *Las tablas de Sarhua: cuando el arte peruano no es comprendido por los peruanos*. La Mula. <https://redaccion.lamula.pe/2018/01/24/las-tablas-de-sarhua-cuando-el-arte-peruano-no-es-comprendido-por-los-peruanos/albertoniquen/>

Palomino, S.

1984). *El sistema de oposiciones en la comunidad de Sarhua: la complementariedad de los opuestos en la cultura andina*. Pueblo Indio. <https://cendoc.chirapaq.org.pe/items/show/7281>

Radio Programas del Perú

2018, 26 de enero. *Majluf: Las tablas de Sarhua son obras que invitan a reflexionar sobre nuestra historia reciente*. Redacción RPP. <https://rpp.pe/lima/actualidad/majluf-sobre-tablas-de-sarhua-son-obras-que-invitan-a-reflexionar-sobre-nuestra-historia-noticia-1101661?ref=rpp>

Wayka.pe

2018, 26 de enero. *Directora del MALI: Los artistas de Sarhua merecen una disculpa pública*. <https://wayka.pe/directora-del-mali-los-artistas-sarhua-merecen-una-disculpa-publica/>