

INFORME DE LIBROS VENDIDOS

EN DOLARES Y EN INTIS

Del 15 de marzo de 1991 al 23 de abril de 1991.

EN DOLARES AMERICANOS

✓ 1.	NELLY DE PLAZA	(15-03)	US\$ 25.00	1 libro
✓ 2.	SEPAR HUANCAYO	(15-03)	20.00	1 libro
✓ 3.	INEKE VAN DE POL	(15-03)	25.00	1 libro
✓ 4.	CEDHIP	(19-03)	20.00	1 libro
✓ 5.	CEDAP AYACUCHO	(19-03)	20.00	1 libro
✓ 6.	CEDAP AYACUCHO	(19-03)	30.00	1 libro
✓ 7.	REINON KUIPERS	(19-03) (*)	20.00	1 libro
✓ 8.	PUNO	(19-03)	40.00	2 libros
			200.00	9 libros

Este dinero fué entregado a Administración el 25/03/91

EN INTIS MILLONES

✓ 9.	JORGE LOMBARDI	(15-03)	1/m. 13.00	1 libro
✓ 10.	VICTOR PUMPIU	(15-03)	1/m. 13.00	1 libro
✓ 11.	REINON KUIPERS	(19-03) (*)	1/m. 16.77	1 libro
			1/m. 16.77	1 libro
			1/m. 13.00	1 libro
12.	TAREA	(27-03)	1/m. 11.26	1 libro
			83.80	6 libros

Con el monto total de estos libros (1/m. 83.80) se compraron US\$ 147.00 al tipo de cambio de 1/m. 0.57. Se entregó a administración el 08/04/91

EN DOLARES AMERICANOS

13.	IDEAS	(16-04)	US\$ 20.00	1 libro
-----	-------	---------	------------	---------

Entregué a administración el mismo día.

EN INTIS MILLONES

14.	CEAS	(17-04)	1/m. 12.84	1 libro
-----	------	---------	------------	---------

Con este monto se compró \$20 al tipo de cambio de 1/m. 0.642
Entregué a administración el 23 de abril.

EN DOLARES AMERICANOS

15.	CEDHIP	(23-04)	US\$ 30.00	1 libro
-----	--------	---------	------------	---------

Pagó con cheque N° 2082962
Entregué a administración el 23/04/91.

(*) Esta venta fué realizada por
Jenny

SEP.

Falta
 - Sergio Nolas
 - Monzó Roberto
 - CEP
 - CNA

78

77 77

"IMAGENES Y REALIDAD; A LA CONQUISTA DE UN VIEJO LENGUAJE"

Venta 22
 Consignación 16
 Donación ca. reg. 3
 Financ. 11
 Edic. 7

Pres. local 9
 ca. Reg. 7
 Asombroso 1
 Edic. 1

ENTREGADO A:	MOTIVO	CANTIDAD	OTROS
--------------	--------	----------	-------

✓ . Jorge Lombardi	Venta	1	
✓ . Nelly de Plaza	Venta	1	
✓ . SEPAR (Huancayo)	Venta	1	
✓ . Ineke Van de Pol	Venta	1	
✓ . Víctor Pumpiu	Venta	1	
✓ . CEHIP	Venta	1	
✓ . Reinon Kuipers	Venta	4	
✓ . PUNO (Mario Arias)	Venta (Consignación)	2	ya entregó dinero.
✓ . Gabriel Carrasco	Venta	2	
CEDAP	Consignación	5	
✓ . SEA	Venta	1	
✓ . CHIRAPAQ	Venta	1	
✓ . Fed. Rondas Cajam.	Venta	1	
✓ . Yutta	Venta	1	
→ ✓ . ILLA	Venta	2	13?
✓ . DIAKONIA	Venta	1	
✓ . Laureano Castillo-SER	Donación ca. reg.	1	
✓ . José Ventura (SEPAR)	Donación ca. Reg.	1	
✓ . Reinon (Iqitos)	Donación ca. Reg.	1	
✓ . Pedro Comeñas (Piura)	Donación ca. Reg.	1	Consignación 5
✓ . Marta Rivasplata	Donación ca. Reg.	1	
✓ . Teobaldo Pinzas ^{FOMCEN} _{cuas}	Donación local	1	
✓ . Ramón Pajares	Donación ca. Reg.	1	
LIBRERIA EL OBISPADO	Consignación	10	
✓ . Gladis Ancco	Donación ca. Reg.	1	
✓ . Raymundo Paquita	Donación ca. Reg.	1	
○ ✓ . Ernesto Hermoza	Donación Preuse.	1	
✓ . Hugo Carrillo	Donación ca. reg.	1	
✓ . Gonzalo Martín ^{IAA}	Donación ca. reg.	1	

Andy Interim

ENTREGADO A:	MOTIVO	CANTIDAD	OTROS
✓ JENIFER BONILLA	Donación Edic.	1	
✓ Oscar Balbuena E. DIAZ	Donac. Financ.	2	
✓ Mariano Valderrama COPEJ	Donac. Financ.	2	
✓ Héctor Béjar CEDEP	Donac. Financ.	2	
✓ Gustavo Bischoffhausen	Donac. Art. Roberts.	1	
✓ Juan Ansión	Donación Art.	1	
✓ Nelly Plaza	Donación Edic.	1	+ 1 de venta (faltacobra)
✓ NCOS	Donación Financ.	1	
✓ BROEDERLIJK DELEN	Donación Financ.	1	
✓ VASTEKNATIE	Donación Financ.	1	
V. IRED	Donac. Financ.	2	
✓ ⊙ Cigaretes	Donac. Presse	1	
✓ Karen Lizárraga	Donac. Art.	1	
✓ Lilliana Prado	Donac. Edic.	1	
✓ Ille	Donac. Con. Ef.	1	
✓ ANC	Consignas	1	
✓ IDEAS	Venta	1	(reoger cheque)
✓ Gabriel Comasco	Venta Consignas	1	(dejo cheque)
✓ ⊙ La Republica Alfonso La Torre	Donac. Presse	1	
✓ ⊙ El Pensero (Censú cultural)	Donac. Presse	1	
✓ ⊙ El Comercio (Morilla Stuart)	Donac. Presse	1	
✓ ⊙ Si (Antonio Cisneros)	Donac. Presse	1	
✓ ⊙ Expreso (Paul Lizargoburo, Ismael Prieto)	Donac. Presse	1	
⊙ Cendos (Progrs Mo. gazine y Agronisia)	Donac. Presse	1	
✓ NOUIB	Donac. Financ.	1	

✓ • Conc.	Donac. ^{usos públicos} (Exposición) " (Exposición)	1 1
✓ • Agronomías	Donac. pensa.	1
✓ • TAREA	Venta	1
✓ • Hans Boué	Venta	2 (recibo botware Vole)
• T de H	Donac (fin)	1
• Illes - Ica	Donac. a Louisia Reg Consigna	1 5

PRESENTACION DE "IMAGENES Y REALIDAD, A LA CONQUISTA DE UN VIEJO LENGUAJE

15 DE MARZO DE 1991

PONENCIA DE JENIFER BONILLA

Quisiera empezar por decir que si bien el Concurso es una experiencia de fomento cultural, ella está inscrita en un trabajo más amplio de promoción al desarrollo de los sectores campesinos de nuestro país. Y es entonces desde este enfoque que realizaré mi intervención.

En primer lugar quisiera empezar por compartir la experiencia misma. Para ello, teniendo en cuenta en el tiempo tan apretado de esta exposición, me centraré en lo que es hoy el concurso a partir de los resultados concretos que hemos ido alcanzando.

La actividad se inicia en el año 1984, gracias al esfuerzo de un grupo inicial de 9 instituciones de Lima, ONGs, que realizan trabajo con sectores campesinos y los gremios campesinos nacionales, la CCP y la CNA; quienes nos juntamos para, a propósito del día del campesino (24 de junio), realizar un Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina, como parte de una serie de actividades que tenían como objetivo sentar presencia de la problemática y vida campesina expresada por los mismos sujetos. Partíamos de constatar el hecho de que casi siempre en esta fecha quienes escribían los pronunciamientos, quienes producían los afiches de convocatorias a celebraciones o simplemente de homenaje aludiendo la fecha eran o instituciones o los aparatos de comunicación de los gremios o dirigentes nacionales que si bien eran campesinos estaban marcados por experiencias o por la realidad de su zona de origen pero que de ninguna manera podía entenderse como "representativo" de todo el campesinado.

De 1984 a la fecha han transcurrido siete años, y se han realizado siete concursos; se ha ampliado el grupo promotor inicial a 120 instituciones organizadoras a nivel de todo el país, entre ONGs, organizaciones y grupos campesinos, instituciones públicas, grupos de iglesia, etc; agrupados en comisiones organizadoras de concursos regionales de dibujo y pintura como fases previas al concurso nacional. Algunos de estas comisiones incluso han logrado avanzar en incorporar la propuesta inicial del concurso en un dinámica y trabajo de fomento cultural más amplio, por ejemplo el trabajo sobre otras manifestaciones culturales, la investigación, análisis de las imágenes, producción y difusión de materiales comunicativos y de difusión, etc. Este es el caso, por citar sólo algunos ejemplos, de la comisión de Iquitos, que ha adoptado el nombre de PRO-CUSELVA (Promoción cultural de la selva baja) o el caso de la comisión de Ayacucho, quien ha incorporado el concurso a la coordinadora de instituciones de Ayacucho quien además realiza otras acciones importantes de fomento y ha logrado combinar esta dimensión con sus propios trabajos y estrategias de promoción al desarrollo y a la reflexión y acción sobre la violencia que se vive; por citar sólo algunos ejemplos.

En relación a los participantes, en estos siete años hemos recepcionado, en la fase nacional del concurso, es decir en Lima, 2469 trabajos; a esta cifra habría que añadir los trabajos que no son seleccionados y se quedan en sus respectivas comisiones regionales. Para poner un ejemplo, en el VII Concurso 1990, hemos recepcionado en la fase nacional 627 trabajos, sin embar-

go sumando los trabajos recepcionados en todo el país serían alrededor de 1200.

Los autores de estos trabajos, son campesinos de diversas regiones, quienes venciendo obstáculos y limitaciones económicas, geográficas e ideológicas (subvaloración) se animan a participar con la esperanza y hoy, creemos, con la convicción, de poder comunicarse con el resto de la sociedad, plantear sus reclamos, mostrar sus costumbres, hacer conocer su pueblo que no figura en el mapa, contar su historia y hasta sus sueños. Es interesante encontrar que muchas veces se trata no sólo de un esfuerzo individual, sino de comunidades o grupos que discuten lo que quieren mostrar de su vida y escogen entre ellos al portador de este mensaje; por eso hay muchos casos en que el ganador del concurso es homenajeado por su propia comunidad e incluso se sufragan los gastos de su viaje al pueblo donde se va a premiar el concurso regional, etc. Acerca de la edad de los participantes estos se ubican en una amplia franja que va desde los 14 años hasta gente mayor de setenta y cinco años; participan también hombres y mujeres, aunque la presencia masculina es mayoritaria, por razones que ya conocemos, por ello se decidió incentivar la participación femenina insituyendo un premio especial al mejor dibujo de mujer y en algunas zonas (Huancavelica es el caso más resaltante) el concurso regional ha sido organizado con clubes de madres las cuales incluso han participado en la premiación.

Pero no es el concurso mismo la única actividad, sino que de manera articulada y complementaria hemos ido incorporando acciones como muestras itinerantes de los dibujos y pinturas tanto en el país (en los más diversos espacios y con diversos grupos sociales), y en el extranjero; talleres y reuniones en las cuales por ejemplo se discuten no sólo temas como identidad cultural, crédito agrícola, etc sino que también se promueve el uso de técnicas nuevas para el dibujo y la pintura como es el uso de tintes de plantas, elaboración de otro tipo de pinturas artesanales, crayolas, etc; además de la búsqueda de lógicas y estructuras de representación sobre las cuales Karen dará elementos más precisos. Estas acciones tienen como común denominador la búsqueda de un encuentro y diálogo, no sólo entre los mismos campesinos sino entre estos y el resto del país; entre ellos y todos los que nos sentimos comprometidos con su realidad y drama, entre todos los que apostamos a lograr constituirnos en una verdadera nación democrática e integrada en su diversidad.

Esta es una síntesis apretada de lo que es el Concurso y de la acción amplia de fomento cultural que implementamos a partir de él. Sobre el proceso que nos ha llevado a este punto podemos decir que no ha sido totalmente premeditado, que ha ido construyéndose poco a poco a la luz no sólo de convicciones sino apostando a caminos nuevos, en un terreno tan difícil como es la problemática cultural de nuestro país y el conjunto de la problemática que viven el campesino marginado y silenciado étnica, social, económica y políticamente; en una situación en la que son muy pocas y desarticuladas las experiencias de fomento cultural. En una sociedad basada en la intolerancia y en la exclusión, con paradigmas políticos y de desarrollo que excluyen la dimensión cultural, por no decir la dimensión humana, y de los cuales todos hemos sido, somos aún, cómplices.

En la medida que esta es una exposición introductoria que pretende mostrar un marco general de la experiencia, resaltando algunos aspectos interesantes, para nosotros, en términos de reflexión de nuestro trabajo, sólo haré una especie de punteo de aspectos, algunos de los cuales serán desarrollados con mayor detenimiento y profundidad tanto por Juan, Hector y Karen desde las entradas específicas que tendrán sus intervenciones.

- El haber constituido una experiencia de diálogo y encuentro entre campesinos quienes desde diferentes partes del país se descubren como parte de una clase social de una cultura que lo diferencia de otras pero que también los une y compromete con ellas; entre estos campesinos y los otros sectores de nuestra sociedad. Diálogo y encuentro que no es sólo el encuentro de la

diferencia, sino también de las continuidades y con esto último no me estoy refiriendo sólo a las raíces, a la cultura andina, a lo occidental, sino también a aquellos nuevos procesos que se crean a partir de la industria cultural, de los medios de comunicación, de la escuela.

Experiencia de comunicación y diálogo que también se extiende a ámbitos mayores que los espacios locales en los que se producen los dibujos y pinturas, sino que también irrumpe en las ciudades, en los espacios intelectuales, etc. poniendo al debate la problemática cultural desde una experiencia viva y desde el testimonio directo de los participantes; invadiendo espacios de comunicación no sólo limeños sino también provincianos.

- Otro aspecto interesante de aporte de esta experiencia es que plantea una nueva forma apropiación del papel, instrumento tradicional de dominación y diferenciación en la experiencia campesina y de los sujetos populares en general, aspecto que siempre nos señala Juan, y al que yo añadiría que se combina el papel con la imagen misma como forma ancestral de expresión y comunicación de nuestras culturas.
- El concurso también nos muestra que una vía para emprender el conocimiento y acercamiento a nuestra realidad cultural y de emprender una nueva vía de desarrollo adecuado a nuestro país y una acción de fomento cultural también adecuada a nuestra realidad y al objetivo de construir una nación democrática basada en el respeto a nuestras culturas, pasa por tener criterios amplios de fomento al creativo de nuestras culturas, aperturando un espacio de diálogo y mutuo conocimiento entre ellas.
- También resulta importante el haber comenzado a romper los espacios cerrados en que se discute la naturaleza y futuro de nuestra realidad pluricultural, aperturando un espacio mayor en el que podemos encontrarnos múltiples agentes que desde diversas ópticas y posiciones interpretamos esta realidad y vamos construyendo los caminos por donde transite nuestro desarrollo, nuestro futuro como país y nación respetuosa y orgullosa de su diversidad cultural. Es obvio que este encuentro lo más resaltante, por su no presencia en otros espacios, resulte la presencia y opinión de los mismos campesinos quienes ya sea a través de su participación en el concurso y en las actividades ligadas a él, como organizadores promotores e ideólogos de esta actividad.
- En estos momentos en que se está implementando el proceso de regionalización, también es interesante el aporte del concurso a la conformación de núcleos de trabajo interesados en trabajar los aspectos culturales de su región y en diseñar propuestas de fomento cultural que fortalezcan estos procesos; así mismo es interesante también como desde la experiencia vamos aprendiendo que un trabajo nacional no tiene, no debe, pasar por la hegemonía de Lima o por opción regionalistas que excluya; sino por una construcción que nos atañe a todos.

Finalmente creo que estos momentos de crisis generalizada, donde hasta los paradigmas que nos animaban se ponen en cuestión el concurso nos plantea la posibilidad de volver a mirar este país con nuevos ojos, de sentir y conocer una realidad sin anteojeras; para a partir de aquí ir construyendo un presente y un futuro acorde con los peruanos de carne y hueso, que son capaces de reproducir lógicas ancestrales de pensamiento y organización de su vida pero también de ir incorporando nuevos elementos, de ir recreando su vida, de bailar chicha o rock, de imaginarse (dearse) diferente rubio, etc.

PONENCIA DE JUAN ANSION

Quería empezar felicitando a los dibujantes y pintores que han venido expresándose a lo largo de estos siete años y felicitar también especialmente a la Comisión Organizadora y a las instituciones que tanto en Lima como en las regiones han venido impulsando este gran esfuerzo que, como ya se ha dicho, es un esfuerzo que a partir de la expresión artística va mucho más allá de esta misma expresión para buscar entroncarse dentro de unas perspectivas de organización y de desarrollo.

Hoy estamos celebrando un momento importante, un hito en ese camino, con la publicación y la presentación de este libro. Quería también al iniciar, aunarme a lo que ya dijo Jenifer, en el sentido de la participación que tuvo Roberto Miroquesada en relación con el proceso del Concurso, así como también en su participación concreta en este libro.

Con Roberto -y esto también es parte del homenaje que le estamos haciendo- hemos venido debatiendo, no siempre hemos estado de acuerdo pero hemos venido debatiendo y tratando de profundizar el debate sobre la cultura en el país. Lo que aparece en el libro es parte de este debate; algo que recordamos de él y en parte lo que nos deja, es esta necesidad de seguir debatiendo, seguir profundizando, precisando nuestras diferencias, si es que las hay, buscando avanzar juntos a pesar de ellas. En el artículo que él presenta en el libro, vemos frutos de ese diálogo. Roberto siempre insistió mucho, y creo que con mucha razón en la necesidad de hablar del país moderno, de una cultura moderna. Pero también su contacto con este concurso, por ejemplo, y también su contacto con la cultura viva en el Perú, le ha permitido ver la importancia que tenía la cultura andina. Sin embargo, este es un debate todavía sin concluir y que no va a concluir fácilmente. Espero que se pueda seguir profundizando dentro de una perspectiva de tolerancia y de buscar avanzar juntos en ese camino.

El subtítulo del libro, "a la conquista de un viejo lenguaje", es interesante, en la medida que nos plantea cómo a través del concurso se vuelve a poner de manifiesto, se vuelve a desarrollar un viejo lenguaje, el lenguaje de la imagen, ese lenguaje del dibujo. Y sin embargo, creo, con igual razón se podría haber puesto como subtítulo "conquista de un nuevo lenguaje; quisiera tratar de exponer un poco esta paradoja. Lo que encontramos en los dibujos es efectivamente el viejo lenguaje andino que, como ya dijo Jenifer, logra apropiarse de un medio nuevo, el papel, la cartulina, los plumones; este papel que siempre había sido símbolo de la dominación, desde este famoso encuentro mítico de Cajamarca donde, por no saber leer la biblia el Inca es apresado y empieza la masacre.

Aquí se empieza a superar este viejo trauma con respecto al papel, de una manera rica y efectiva, a través del dibujo que es ese viejo lenguaje, y cuyos frutos podemos observar. Entonces en este dibujo tenemos la expresión de esta búsqueda de nuevas formas de expresión usando viejos recursos, pero también buscando nuevos recursos. Esta búsqueda además combina el uso de la imagen con otras formas de expresión como el lenguaje escrito. Es interesante ver como los dibujos del concurso son percibidos muchas veces como medios de expresión, de comunicación, en las cartas que acompañan los dibujos, que lamentablemente no se pueden exponer. Los dibujantes, los pintores, sienten muchas veces la necesidad de explicar lo que han querido decir y hay una combinación entre el dibujo y esta explicación a través de el lenguaje escrito. Aquí hay formas nuevas, hay una gran variedad, una gran diversidad; formas que expresan esa búsqueda múltiple por apropiarse de este medio que simbólicamente, efectivamente, representaba lo que antes solamente estaba en poder de los dominantes, del mundo dominante.

En los dibujos también observamos cómo los campesinos aprecian la realidad de su comuni-

dad, de su lugar, en forma de totalidad.

Muchos dibujos, aunque aquí también hay una gran diversidad, expresan, muestran una realidad en la cual aparecen parcelas, aparecen personajes ubicados en diferentes escenas. En cierto sentido esto nos podría recordar historietas, con la diferencia de que muy rara vez se utiliza la secuencia de las historietas; hay una secuencia propia; hay, al parecer, -sobre eso seguramente Karen nos puede ilustrar más- el uso de antiguas formas, antiguas estructuras andinas, circulares y otras en la presentación de estas diferentes escenas. Es interesante también notar cómo estas escenas aparecen claramente diferenciadas unas de otras y al mismo tiempo unidas; y parte de la riqueza, de la creatividad, de la imaginación del dibujante, está en cómo resuelve este problema de unir las parcelas.

En el Cusco parece que hay una especie de escuela, de hábito que se ha ido formando, de separar estas escenas por muros de piedras, las pircas, que son las que en el campo separan las parcelas de los campesinos. En otras partes pueden ser los caminos. También se busca expresar a través de estas parcelas la unión; por ejemplo, por ahí tenemos puertas dentro de los muros. Ahí creo que hay una búsqueda interesante que muestra algo que creo que forma parte de la antigua cultura andina que es esta idea de poder afirmar claramente la identidades de las parcelas para buscar su unidad, para buscar su integración pero sin mezclarla.

Otro elemento interesante, es señalar lo siguiente. Si Uds. se fijan en los personajes, especialmente en estos dibujos de los que estoy hablando donde aparecen muchos personajes, muchas escenas; van a observar lo que podríamos llamar algo así como estereotipos, las caras de los personajes se parecen y recuerdo cómo en el Jurado a veces decíamos "no, pero eso está copiado de los libros", se descalifica el dibujo porque esta parte ha sido copiada y efectivamente pareciera que en algunas partes se ha copiado un personaje, la manera de dibujar un animal, etc. Sin embargo lo interesante es que, parece que para el campesino esto no tiene mayor problema. Lo interesante es cómo articula este estereotipo dentro del conjunto, cómo crea algo nuevo, algo así como en un colash donde se van colocando las diferentes partes y creando algo nuevo a partir de eso.

Hay un dibujo que no es muy típico porque no hay muchos dibujos de animales ni de sueños, pero si Uds. ven, es éste que tiene una iglesia en el medio con techo rojo, ahí aparecen animales y según la carta que acompaña este dibujo es un dibujo que cuenta un sueño. Sería muy interesante seguirlo analizándolo más específicamente pero lo que quiero mencionar acá es cómo ahí la cara de los animales parece copiada de algún libro. No podemos decir que eso es cultura andina, eso es copiado de algún libro de niños, de fábula podría ser. Sin embargo ahí no está el punto, lo interesante es ver cómo la señora que ha pintado logra articular de manera muy armoniosa estos elementos y expresar sus sentimientos, sus deseos: todo su universo simbólico, a través de esta articulación.

Hablando de estas parcelas, otro aspecto del mismo problema, de buscar articular partes diferentes, lo podemos ver cuando observamos cómo en un conjunto de dibujos los colores son llanos, son claramente contrapuestos, no se utiliza mucho las mezclas, lo cual no significa que el campesino no sea capaz de mezclar sino que parece ser que prefiere más bien combinar colores que mezclarlos. Hay muchos elementos para seguir investigando las formas de expresión andina, también observamos dibujos en los cuales sí se observan mezclas y entonces podemos preguntarnos si no hay ahí una cierta (y lo hago como pregunta, no lo afirmo) búsqueda de expresión de algo nuevo; extrapolando un tanto, podríamos decir que tal vez a través de estos ensayos, se busca también crear patrones nuevos que respondan a una realidad social y también cultural en la cual ya no siempre funciona o no siempre funcionaría el antiguo patrón que lograba una armonía, combinando opuestos equilibrando opuestos en un mundo en el cual todas las cosas ya están mezcladas.

Si recordamos la última novela de Arguedas "El zorro de arriba, el zorro de abajo", precisamente, vemos cómo este encuentro de zorros se produce en un hervidero, se produce unas mezclas que hacen que ya la gente no sabe dónde se ubica. En lugar de rechazar estos procesos de mezcla tal vez habría que ver otro aspecto de la riqueza y de la novedad del proceso actual. En todo caso creo que todos estos diferentes aspectos se van expresando a través de estos dibujos, estos dibujos que son, creo yo, una expresión de la búsqueda de comunicación. Los campesinos buscan expresar su realidad hacer conocer -en las cartas aparece mucho- hacer conocer su realidad, que ésto llegue a nivel nacional, etc. Creo que buscan hacerse reconocer también. Tal vez aquí hay un detalle importante en el que habría que fijarse en adelante. Acá vemos que muchas veces estos dibujos siguen siendo anónimos, sería necesario insistir más en el reconocimiento de las personas con su nombre propio porque eso es lo que también busca la gente cuando se expresa de esta manera.

Es entonces, búsqueda de comunicación y de reconocimiento y es, al mismo tiempo, una expresión crítica. Vemos a lo largo de todos estos años que pareciera que en muchos casos empieza a desarrollarse lentamente, ciertamente, expresiones estéticas con esta recuperación del viejo lenguaje con el intento de articular nuevas formas y nuevos contenidos. De modo que un esfuerzo en adelante del Concurso podría ser, y creo que así lo entienden los organizadores, incentivar al lado de este incentivo a la expresión individual de personas que no tienen necesariamente una práctica en el dibujo y la pintura; incentivar la aparición y desarrollo de artistas populares, yo no sé si todavía llamarlos populares o simplemente artistas, que nazcan desde estas expresiones genuinas, de estas expresiones auténticas que se van desarrollando y que pueden ir configurando escuelas, pero no escuelas académicas en el sentido tradicional, sino escuelas que nacen desde estos procesos. Tenemos una gran diversidad de pistas, de búsquedas, etc., y de hecho vemos que, a lo largo de estos años se han ido convirtiendo en modelos para incentivar búsquedas de acuerdo a determinados paradigmas nuevos.

El caso de Sarhua es bastante típico, ilustrador y pionero en esa línea. A veces inclusive el Concurso, no sé si con buen criterio o no, pero ha rechazado como para premiarlos los dibujos que provenían de Sarhua porque tenían una ventaja muy grande, no era porque les faltaba calidad sino era porque ahí encontrábamos ya un estilo, una escuela propia, desarrollada, etc. Creo que este dibujo ofrece la posibilidad de desarrollo no sólo de una sino de muchas y múltiples escuelas. Ojalá y no nos encasillemos nuevamente en una sola.

Finalmente, me parece que este concurso es una contribución importante al desarrollo de la integración nacional por las diferentes razones ya mencionadas; también alguien acá nos hacía notar cómo en muchos dibujos aparece la bandera nacional, por ejemplo, símbolos de ese tipo son muy significativos de esta búsqueda de hacerse conocer dentro de un ámbito mayor. Al mismo tiempo creo que el Concurso fortalece identidades particulares y ojalá nos mantengamos en esta tensión y en este reto de poder mantener la diversidad, mantener la pluralidad, mantener el desarrollo de estilos diversos y ojalá con la mayor riqueza y la mayor diversidad posible, como una manera de poder encontrar una forma del diálogo entre estas diferentes formas, entre sus diferentes estilos a través de esta identificación con un proceso de integración nacional en el cual todos nos reconozcamos con la misma dignidad, con los mismos derechos también con los mismos deberes en la conformación de una cultura a la vez diversa y que sea capaz de dentro de esa diversidad mantener el debate en la tolerancia, en el respeto mutuo gracias a la aparición y al desarrollo de elementos comunes entre todos.

PONENCIA DE HECTOR BEJAR

Quisiera que me permitan expresar lo que uno experimenta en una Institución dedicada al desarrollo, como aquella en la que yo trabajo, cuando participamos en un Concurso o en una actividad que ya es una actividad múltiple de diversos artistas populares de muchas partes del país como ésta. Cuando en CEDEP decidimos participar en esta idea, iniciarla en aquella época, muchos teníamos una inquietud en ese momento intuitiva y profundas dudas acerca de lo que estábamos haciendo porque en aquella época, nosotros como otras instituciones parecidas a la nuestra en el país, éramos herederos de lo que se llama el desarrollo y yo creo que ahora podemos hablar ya en pasado o podemos empezar a hablar en pasado del desarrollo porque a nosotros llegaron los últimos ecos de esta gran ambición que nació en la post guerra mundial de desarrollar el mundo. Y participamos todavía en las primeras discusiones, que fueron las discusiones de los años '70 acerca de si lo que había que hacer era hacer crecer nuestras economías o desarrollar nuestras economías y el crecimiento que también fue un paradigma de los años de la post guerra consistía simplemente en producir más y si se producía industrialmente, mejor. Y el desarrollo pretendía crecer pero al mismo tiempo cambiar, transformar; y esa fué la gran discusión de los años '60. Sin embargo nosotros fuimos descubriendo, a pesar de que estábamos muy seguros de nuestras concepciones desarrollistas en los años '70, que esto tenía grandes límites.

El primer límite era que teníamos que preguntarnos acerca de qué es lo que queríamos transformar y qué era lo que queríamos poner en vez de lo que queríamos transformar; y empezamos a sentir que insensiblemente, habíamos sido ganados por un enfrentamiento de culturas. Cuando nuestros técnicos, por ejemplo, iban al campo llevando lo que llamábamos los paquetes tecnológicos que eran una combinación de dosis, de insecticidas, pesticidas, de productos químicos que había que enseñar a los campesinos a usar para que ellos puedan producir mejor y más. Empezábamos a sentir que eso era insatisfactorio, en primer lugar porque sucede que los campesinos no siempre nos hacían caso y en segundo lugar porque nunca estábamos seguros de si lo que hacíamos iba a durar. Lo que hacíamos permanecía mientras estábamos en el lugar pero en el momento en que nos retirábamos las cosas regresaban a su estado "atrasado", anterior, y entonces empezamos a sentir que había un espacio al cual nosotros no podíamos llegar. Ese espacio estaba dado, por lo menos desde mi punto de vista personal y esa fué la impresión que yo siempre tuve, en la cabeza del campesino, en lo que el campesino pensaba de nosotros, de la vida y del mundo; y sentíamos que eso no lo conocíamos que detrás de su actitud frente a nosotros, incluso en el caso de campesinos muy amigos nuestros, había una incógnita. Esta incógnita estaba dada porque insensiblemente queríamos cambiar una forma de vida por otra forma de vida y porque nosotros también éramos portadores de una cultura, agentes de una cultura que encontraba otra cultura y entonces empezamos a sentir que en nuestras propias instituciones este problema no era suficientemente apreciado que los subestimábamos, que nuestros propios compañeros de trabajo no lo veían, se negaban a verlo porque estaban muy empeñados en conseguir metas que ellos mismos se habían propuesto o que también muchas veces se habían propuesto conjuntamente en una honesta discusión y un honesto encuentro con los campesinos pero en un encuentro al cual cada quien llevaba cartas bajo la manga en el cual nunca se ponían las cartas sobre la mesa y en el cual nunca lográbamos realmente entendernos y creo, pues, que una primera conclusión que nosotros podíamos sacar de ahí era que nuestra visión del desarrollo era una visión solamente económica, no era ni siquiera una visión social y mucho menos una visión cultural y finalmente si nosotros queríamos considerar el desarrollo en sus reales dimensiones, teníamos que considerar la vida que nosotros estábamos empezando a apreciar y cómo esa vida teníamos que empezarla a apreciar también. Ojo, yo no quiero con esto sumarme al gran coro que he escuchado también hace muchos años en nuestro país de elogio de la vida campesina o de elogio del tradicionalismo.

Lo que sí quisiera decirles es que detras de todas estas pinturas, de estos dibujos, existe el

intento de comunicarse, porque sucede que esa cultura a la cual estoy aludiendo aquí es una cultura que nunca pudo tener, nunca pudo usar porque fué impedida de hacerlo, lo sabemos, los medios de comunicación, los sistemas de comunicación, los códigos que nosotros podemos usar porque somos herederos últimos de una cierta cultura que llamamos occidental.

Sucede que ahora, en nuestros tiempos, estamos en la onda contraria, hoy empieza a cuestionarse el desarrollo mismo, empezamos a descubrir en el mundo que los insecticidas no eran buenos, que los plaguicidas son pésimos, que el campesino no tiene por qué tomar leche y que los cereales son mejores, que el ganado nativo es mucho más conveniente para el país, que las semillas mejoradas no siempre sirven porque producen simplemente tubérculos que son ricos en agua pero no en proteínas, que la medicina misma es solamente un momento en el mundo y que existe una medicina tradicional mucho más antigua. En fin, ya Uds. saben todo lo que hoy día está de moda. Pero detrás de todo eso yo creo que lo que nosotros empezamos a descubrir es que en nuestro país ha continuado la conquista, que ésto del encuentro entre dos culturas sigue y que todavía, ciertos peruanos, yo diría los peruanos como nosotros, no logramos encontrar la forma de descubrir lo que realmente existe en nuestro país. Entonces nos encontramos también frente a la repetición de viejas discusiones.

Recuerdo, ahora que está muy de moda, las críticas a los regímenes socialistas, haber leído un viejo libro de Arthur Kesler, la biografía de este gran escritor, que pasó muchos años de su vida en la Unión Soviética del estalinismo y que alguna vez cuando él estuvo detenido discutía con la policía política estalinista, él era un comunista alemán, sobre los campesinos rusos. La discusión era por qué había que esperar a los campesinos rusos, por qué el régimen bolchevique tenía que resignarse a seguir un lento ritmo cuando la gran tarea era electrificar Rusia, producir, emular y superar el sistema capitalista, llenar la Unión Soviética de fábricas y vencerla no solamente, ideológicamente sino en la producción y en la economía. Esa discusión, nosotros la hemos vista aquí también, no es una discusión entre la policía política estalinista y un hombre más o menos dudoso; es la discusión que hemos tenido con los técnicos internacionales en el país y que seguimos teniendo y ésto mismo son las mismas dimensiones, es una cultura vieja que tiene sus formas, sus ritmos y sus tiempos y una cultura que se pretende nueva y que pretende imponerse a la anterior. Eso no creo que tenga solución deliberada, deliberadamente no podemos encontrarle solución a ese problema pero creo, y aquí termino, que la vida, una vez más, está encontrándole soluciones; en el Perú hoy día y ése es el privilegio de nuestro país, creo que se está dando un verdadero encuentro de culturas, a partir de la migración, a partir del crecimiento de las ciudades, a partir de los nuevos cultivos que hay en el campo, a partir de la enorme masa juvenil desempleada, a partir de la gran movilidad geográfica que hoy día tienen los jóvenes peruanos. Creo que en el Perú está empezando a surgir una capa social que es producto de esta segunda mitad del siglo XX, es producto de nuestros problemas, de nuestra crisis y de nuestra pobreza pero que por ser producto de eso supone también una gran posibilidad, una enorme posibilidad porque ellos ya no son andinos, no podríamos decirle andino a un joven que está trabajando hoy día en el arroz en Tarapoto y tampoco podríamos decirle blanco ni occidental, tampoco podríamos decirle mestizo. La categoría mestizo que fué tan apreciada por ciertos hispanistas de comienzos de siglo, tampoco valdría para ellos, allí hay algo indefinible y creo que allí por primera vez se están encontrando un movimiento social, un movimiento económico y ciertas expresiones que no son ni urbanas ni rurales y que están surgiendo a pesar de los medios de comunicación o también con el Concurso de algunas formas de los medios de comunicación, a pesar de todos nosotros que muchas veces nos desencantan o no nos gustan, pero que son, están y tienen una gran fuerza y yo diría que tienen una gran posibilidad hacia el futuro y pues, entonces esto que nosotros vemos aquí, creo que de alguna forma vá al encuentro de eso, cuando yo siento como ha dicho Juan Ansión aquí que era un campesino que no pudo llegar al parlamento ni dar un discurso parlamentario ni estar de ponente en un encuentro como el nuestro, presentando un libro, puede sí comprar un papel en la librería, coger un plumón que ha sido fabricado en un industria muy moderna y usarlo para expre-

sarse, entonces eso se está dando también allí y eso ya no es propiamente andino, lo es en cierta medida, pero tampoco lo es en otra medida, no es estrictamente moderno pero está, y dice más que todas las interpretaciones que podamos hacer sobre ella y eso me alegra y me esperanza.

PONENCIA DE KAREN LIZARRAGA

La presentación del libro "Imágenes y Realidad, a la conquista de un viejo lenguaje" publicado por el Concurso podría servir como el catalizador que ponga en orden nuestro espacio andino, peruano y americano. El libro canaliza un profundo río de pensamiento y sentimiento andino hacia el diálogo nacional e internacional, el del campesinado peruano. Son justamente las imágenes de autoafirmación de los campesinos mismos y los testimonios que los acompañan insistiendo en nuevas perspectivas sociales, culturales y políticas. El uso de medios occidentales por el Concurso han hecho que unos que defienden el textil como registro y pieza de resistencia de la cultura andina cuestionara al concurso como un canal auténtico de comunicación andina. Explorar esa aparente confusión podría ser una vía para resolver conflictos milenarios en la cultura occidental y conflictos que en el Perú han impedido la definición de nación y de expresión propia. Una manera acostumbrada de tratar el problema podría exigir una decisión o por el textil o por el dibujo o por el papel como soporte, yuxtaposición y arrasamiento. Tesis, antítesis, síntesis, modelo colonial.

De pronto surgen otras imágenes, de Felipe Huamán Poma de Ayala y de Juan Santa Cruz Pachacútec, de dos costados definidos por un centro a seguir los pasos de los cronistas andinos llegamos a un modelo propio de comunicación, a ver conjuntamente un textil antiguo, unos dibujos de Huamán Poma, un cuadro de Picasso y dibujos del concurso, no queda ninguna duda de la continuidad en espacio y tiempo de la lógica andina y la tardía llegada a la cultura occidental. Sin embargo una afirmación de la lógica andina como la que acabamos de hacer, no resuelve el problema de relacionar adecuadamente los medios sino poniéndolo en un camino afirmativo para explorar ese y otros momentos de coyuntura: textil-papel, habilidad de dibujar-habilidad de tejer; quizás es desde una perspectiva dual interior-exterior, en cuanto a los orígenes de la conservación de información en forma plástica que llegamos a una mayor comprensión y base más profunda desde las cuales se proyecta a través del Concurso un modelo propio de comunicación y expresión plástica. Desde las cuevas de Altamira y los jeroglíficos de Egipto la conciencia humana toma una dirección hacia la fragmentación de estética y fonética, arte y escultura, desde las cuevas del Valle del Colca y los textiles de Huaca Prieta la conciencia toma otra hacia la escultura y el tejido, el registro de conceptos por símbolos en la cual estética y comunicación se funden en una sola imagen mientras que la cultura occidental fragmenta estética de la función comunicativa dando incidencia a la fonética y una jerarquía que pone la escultura encima de la imagen. En la cultura andina donde el soporte no ha sido papel sino textil y el contenido concepto y no palabra, símbolo y no letra, esto no ocurre. Varios investigadores actuales por estudios de la tradición textil antigua y actual están revalorizando el tejido y lo que Victoria De la Jara llamó la escultura de los incas y hoy en día se llama "el registro andino". Esta afirmación de la imagen como estrategia de comunicación corrige una distorsión histórica que ha agredido la dignidad del pueblo andino y responde a inquietudes de la vanguardia occidental a lo largo de este siglo desde artistas como (...) hasta críticos como Mirko Lauer y Martha Traba.

Han pasado dos décadas desde que la crítica Martha Traba escribió sobre la voluntad de concebir el arte como lenguaje, clarificar sus posibilidades como sistema de comunicación y garantizar su valor semiótica donde la obra adquiere su valor solamente después de su cuestionamiento y uso

por un grupo humano. Estas palabras nos dejan con una base para la creación de un sistema integral de comunicación que transforma lo que ha sido arte primitivo, artesanía y artes gráficas, arte popular, llámese lo que quiera; la expresión vital de un pueblo que ahora no se fragmenta por raza o clase sino se une por principios geo-étnicos. Por ejemplo los 3 elementos gráficos: el rombo, la línea vertical y los diagonales o la horizontalidad, vertical y diagonal forman la base de un sistema de registro que implica la renovación de la tradición textil en centros actuales como Cuzco, Ayacucho y Lima y da a luz a un concepto de caligrafía andina. Esto no implica la muerte, como temen muchos, de la pintura sino amplía el rango de técnicas, de composición de medios de expresión que satisface diferentes necesidades humanas de expresión.

Un claro ejemplo de transformación de un concepto de arte primitivo en comunicación andina, es el dibujo del ayacuchano Crisóstomo Huamán Quispe ganador del VI Concurso. El dibujo que compone el espacio en base de la sintaxis andina, la clásica bipartición en su sentido original y calendárica, no de jerarquía, sino de la dualidad como ritmo al igual que muchos tejidos antiguos que integran ciencias naturales y sociales. El borde de ese dibujo es tanto decorativo como calendárico, registrando elementos del ciclo agrícola: maíz, papa, ají y quinua; de modo que no deja duda que existe todavía en los Andes una memoria colectiva, para gente que ha tenido la oportunidad de ver un antiguo textil Paracas, por ejemplo.

A nivel de los artistas más a la vanguardia rescatando tintes naturales y un sentido propio de color, avisa el autor en su carta que este dibujo se ha hecho con lapiceros, plumones y hierbas. Una mirada más detenida al dibujo nos proporciona un dato que sirve como punto de partida para otro tipo de reflexión. Todas las protagonistas son mujeres, a pesar de que el autor es un hombre y acá voy a desviar un segundo de mi texto para decir que yo participé en el Jurado del VII Concurso y cuando vi el dibujo con todos los protagonistas mujeres y el nombre del autor un hombre, yo creía que había una equivocación, estaba tan segura que miré sus datos en los papeles y efectivamente es un dibujo hecho por un hombre y eso nos vá a llevar a unas ideas interesante.

En el libro titulado "El círculo sagrado" que es un libro escrito en inglés que es "The secret truth" la catedrática de la universidad de California en Berkeley y miembro de la tribu Dakota proporciona un modelo indígena de mujer que yuxtapuesto al dibujo de Huamán Quispe, demuestra la unicidad de la cosmovisión etnocéntrica-indígena; en toda América. El dibujo afirma la importancia de la mujer decisiva y autodirigida como modelo cultural propio, un valor tanto moderno como tradicional. Ese dibujo se llama Minka o Ayni y está dividido en dos, en la parte de arriba las mujeres están comiendo y preparando la comida y en la parte de abajo están trillando el trigo, el borde es calendárico como expliqué y efectivamente inspiró el borde para el calendario andino actual que ha publicado el Museo Nacional de Antropología y Arqueología y la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Todo esto sugiere el valor de los miles de dibujos acumulados en los 7 años de concurso y que ya constituyen un importante archivo, realmente un tesoro nacional, una fuente invaluable de expresión que no deja duda de la continuidad, espacio y tiempo de la conciencia andina y que permite a los ciudadanos un acercamiento a lo que es una conciencia de la tierra. En resumen, los aportes del Concurso y su publicación insisten en una nueva conceptualización cultural, de comunicación y expresión, de ciencias sociales y naturales, de reconstrucción histórica, en fin de una reforma que centraría la educación en nuestro espacio y nuestro tiempo.

Hace 30 años, escribió José María Arguedas, el hispanismo se caracteriza por la afirmación de la superioridad de la cultura hispánica, de cómo ella predomina en el Perú contemporáneo y dá valor a lo indígena en las formas mestizas, proclama la grandeza del imperio incaico pero ignora consciente o tendenciosamente o por falta de información los vínculos de la población activa actual contra el imperio. Hoy, liberándonos del yugo de una historia distorsionada y de un

lenguaje de dominación, ayudados por esfuerzos como es el del Concurso y el Museo Nacional de Arqueología y Antropología, está haciendo una nueva vanguardia con una perspectiva integral de afirmación cultural, nuevas voces insistiendo en hablar no de razas, mestizaje y cholificación, sino de ideología y renacimiento andino.

CONCURSO NACIONAL DE DIBUJO
Y PINTURA CAMPESINA

La Comisión Organizadora del Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina tiene el agrado de invitar a Ud. a la presentación del libro:

Imágenes y Realidad

a la conquista de un viejo lenguaje

que se desarrollará en el marco de una Mesa Redonda sobre las propuestas culturales en el Perú; evento que contará con la participación de los siguientes expositores:

Juan Ansión
Héctor Béjar
Karen Lizárraga
Jenifer Bonilla

Este acto tendrá lugar el día viernes 15 de marzo a las 5:30 p.m., en el local de la Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales (FOMCIENCIAS), Roma N° 485 - San Isidro (a espaldas de la cuadra 25 de la Av. Salaverry, a la altura del Ministerio de Marina).

Agradecemos desde ya su gentil asistencia.

Lima, Marzo de 1991

COMITE EJECUTIVO DEL CONCURSO

ARTICULOS PUBLICADOS SOBRE EL LIBRO
IMAGENES Y REALIDAD.....

A LA CONQUISTA DE UN VIEJO LENGUAJE

Con la publicación del libro "Imágenes y realidad: a la conquista de un viejo lenguaje", se cubre un importante vacío en el análisis de la problemática sociocultural peruana. En efecto, muchas páginas se han escrito para explicar los más álgidos problemas que afronta el país, empero, muy a pesar del rigor científico de estas propuestas, hemos notado en la mayoría de ellas una gran ausencia: la opinión de los propios protagonistas -señalada en el mejor de los casos, como un mero dato estadístico que no dice mucho del dolor, el sufrimiento y la incomunicación-.

No es propósito del presente artículo desconocer la validez de las investigaciones últimas sobre los problemas sociales, culturales y políticos peruanos. Al contrario, creemos que éstas han dado muchas luces para el encuentro de soluciones reales a la dramática situación del país. Es más pensamos que en los últimos decenios y especialmente por la apertura hacia la investigación que posibilitan los denominados Organismos No Gubernamentales (ONGs.) descubrimos por primera vez las propuestas de autoformación y autotransformación que se operan desde dentro de la cultura, como una exigencia de los sectores populares; en parte porque la actividad de estas entidades está estrechamente vinculada al quehacer y la preocupación de la población más empobrecida de la sociedad peruana. Sin embargo pareciera que son aún insuficientes los esfuerzos para canalizar la voz y la imagen

de estos grupos marginales, especialmente la de los hombres y mujeres campesinos herederos de una tradición milenaria ignorada, conciente o tendenciosamente o por falta de información, tal como señalara alguna vez el maestro Arguedas Altamirano. (Preguntemos si no ¿qué hacen el estado y los grandes medios de comunicación en relación al quechua y el aymara para citar sólo dos casos? Porque no se trata de declararlas líricamente como de uso oficial, sino de posibilitar que los quechuas y aymarahablantes puedan expresarse en igualdad de condiciones dentro del sistema educativo y frente a la administración de justicia, por ejemplo).

Por estas y otras razones, estamos convencidos del acierto de la Comisión Nacional del Concurso de Dibujo y Pintura Campesina, de decidir la publicación del libro "Imágenes y Realidad" que sintetiza siete años de una importante experiencia de promoción cultural en el país, con una amplia cobertura y permanencia. Tras 500 años en que la voz y la opinión de los campesinos ha sido permanentemente silenciada es, desde nuestro particular punto de vista, un logro el que en un libro se incluyan las imágenes y los testimonios de uno de los sectores sociales que padece con mayor rigor la crisis y el olvido.

Porque este libro, desde esas mismas imágenes y testimonios y la opinión de algunos especialistas y promotores del concurso, aporta al conocimiento más riguroso de los códigos de pensamiento y comunicación andino y amazónico, así

como al análisis del universo de sus representaciones gráficas y estéticas; contribuyendo así al debate sobre las propuestas culturales en el Perú y la modificación de la situación actual en que las mayorías nacionales somos informales expresándonos por medio de la cultura.

Finalmente, la obra recoge parte de la riqueza de trabajos hechos por hombres y mujeres del campo que rompiendo su silencio, participan en el Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesina con el deseo de hacer conocer su realidad, su percepción del mundo, sus problemas y propuestas de solución. Este material pretende también difundir e intercambiar las experiencias de los diferentes protagonistas de la promoción cultural en el Perú. Contiene un informe completo del trabajo realizado en las regiones, así como una sistematización de las acciones realizadas por la Comisión Nacional; así, da cuenta de las coordinaciones, de la difusión de materiales, de las acciones diversas de comunicación, y de las reflexiones diversas que condujeron a la autoevaluación de este quehacer.

Este libro es un primer esfuerzo y concreción del trabajo realizado por un conjunto de entidades agrupadas en la Comisión Nacional del Concurso de Dibujo y Pintura Campesina; en perspectiva, se indagan diversos aspectos de las imágenes y testimonios recibidos, los problemas expuestos, la expresión artística inmersa en los materiales, etc. etc.

(HUGO CARRILLO C.)

EL CONCURSO DE PINTURA Y DIBUJO CAMPESINO
Y EL V CENTENARIO

En días pasados, Puno fué sede de la premiación del VII Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesino. Y como parte de esta celebración se ha inaugurado en este departamento una Muestra Itinerante, síntesis del archivo del Concurso que alberga en la actualidad siete mil dibujos que documentan la vida campesina expresada por los propios protagonistas.

Mi intención en este artículo es analizar uno de estos dibujos. La obra se titula "**Mi Historia Es**", realizada por Teófilo Mamani Pérez, de la Comunidad de Carata, distrito de Coata, provincia de Puno; ganador del segundo premio regional en el VI Concurso de Pintura Campesina. Desde el punto de vista artístico, esta obra ha sido evaluada por los entendidos en la materia, quienes han demostrado que no es un arte primitivo y que más bien se trata de una auténtica comunicación andina.

Ahora quisiera enfocarla desde una dimensión que la hace única, por el profundo y trascendente mensaje que encierra. Desde el título, ya el autor indica su intención de presentar una perspectiva histórica, pero la obra es más que eso: en ella el autor demuestra extraordinarias cualidades para el análisis del proceso histórico del Perú a partir de la Conquista, gran penetración y comprensión de las causas históricas de la actual situación que vivimos en el país, capacidad de síntesis y expresividad en la descripción de la problemática así como en el planteamiento de las soluciones que a nivel popular se están adoptando y la propuesta de una alternativa válida de desarrollo para el Perú que permita la recuperación del equilibrio y la prosperidad de los pueblos nacionales.

En relativamente pocas escenas logra darnos una lección gráfica del verdadero sentido de la enseñanza de la historia. Es así que ya en la escena inicial, leyendo de abajo a arriba y de izquierda a derecha, presenta el enfrentamiento de dos pueblos estructural e ideológicamente diferentes: el andino de organización dual, Hanan y Urin, y sus funciones complementarias (los dos personajes con Unku y Wara, quietos, uno sobre los andenes y el otro en las faldas del cerro, cada uno con sus instrumentos diferentes); y el Conquistador, solo sobre su caballo viniendo al galope desde la playa con la espada desenvainada. La colonia es representada por un indígena obligado a extraer de las entrañas de la tierra las riquezas para el conquistador.

Importante asimismo es la escena que cierra la etapa colonial, en la que el español cae por un barranco mientras el indígena a caballo, desciende por el sendero hacia las escenas de fragmentación y lucha fratricida.

En estas tres únicas escenas sintetiza la Conquista, Colonia y Emancipación de forma breve y magistral, reuniendo los elementos esenciales: equilibrio inicial, invasión, saqueo y ruptura con la pachamama y acceso a la independencia. Pero no llega a mantener el equilibrio, pues el indígena que reemplaza al español sobre el caballo, no recupera su lugar en la tierra.

Por ello, las escenas que corresponden a la República se inician con la fragmentación y aislamiento de poblaciones enteras del proceso histórico del país. En esta escena el alambre de púas es usado como símbolo de esta marginación: a su izquierda quedan las canchas y pueblos a la orilla de una cocha a cuya superficie afloran los juncos; a su derecha la "occidentalización simbolizada por los sombreros, corbatas y uniformes de los personajes dominantes (algunos armados) frente a los ponchos y chullos del masacrado y del que hace ondear la blanca bandera de la paz.

La siguiente escena presenta el movimiento popular, liderado por mujeres campesinas que enarbolan la bandera del Perú, la que flamea también en los techos de las casas (una redonda y una cuadrada, junto al camino). Con esta escena se inicia el camino de ascenso hacia la reestructuración, simbolizada por los dos campesinos peruanos que se dan la mano sonrientes, salvando el obstáculo de la cerca de alambre de púas que los separa.

La parte superior del cuadro, separada de la inferior por una línea que recuerda tanto las puntas (cadenas montañosas que marcan límites) como panzas de nubes (separando realidad y perspectivas futuras), muestra las posibilidades del uso de tecnologías sin pérdida de identidad, así como el protagonismo y capacidad de gestión económica de las comunidades campesinas en el manejo de su espacio. Como lo expresan las escenas en la "Empresa Comunitaria Carata" -letrero con que están marcadas los costales en que embolsan las cosechas-. Es así que, a través de este cuadro, Teófilo Mamani expresa su realidad, analiza su presente e interpreta su historia.

Esta obra puede verse actualmente, junto con otras, en la exposición que, como homenaje a Victoria de la Jara, se exhibe en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de

Pueblo Libre.

CONCEPCION GONZALES DEL RIO
Antropóloga/Directora de Investigación
del Museo de Antropología y Arqueología

EL CAMPESINADO Y LOS NUEVOS ESPACIOS DE COMUNICACION

Desde la irrupción de los andinos en Lima como un gran contingente y de cuando las migraciones se hacen masivas -hechos que Matos Mar denominara "desborde popular"- mucho se ha discutido, de los diversos mecanismos que detentan y utilizan estos grupos para intercomunicarse.

Muchas de las investigaciones hablan también de las funciones comunicativas que tiene los denominados espacios de intermediación, como son las reuniones provincianas en Lima, las parilladas, los campeonatos deportivos, los festivales de canto y danza; las mismas que logran de alguna manera, amenguar la situación de marginación social a la cual se ven enfrentados quienes vienen a Lima desde lejanos y cercanos pueblos, trayendo consigo su ilusión de mejoría y cambio. Se ha dicho con acierto, que estas actividades provincianas que se realizan en la capital, se desarrollan no solamente para la realización de obras diversas en sus comunidades y pueblos de origen, sino también, para organizar de algún modo la inserción de los individuos al nuevo modelo urbano, donde cumplen papel fundamental los padrinzagos, ahijadazgos, la familia o simplemente el paisanaje, instituciones que son las proveedoras de ayuda en la primera etapa de la migración; reforzando de esta manera las lógicas culturales propias que en su interrelación provocarán luego una interesante amalgama sin forma que no sabemos aún lo que va a producir.

Algunos intelectuales y analistas se aventuran a pronosticar la "modernidad", para lo cual, toman como hipótesis la "chicha" y la introducción cada vez más latente de la salsa en los sectores populares; y concluyen por tanto, que la gran mayoría de la población peruana baila estos dos géneros, por lo cual, la tendencia homogenizadora es la "moderna".

Nos parece que la conclusión es demasiado apresurada, sesgada y descontextualizada. Es cierto que los sectores populares bailan chicha y salsa, pero, este fenómeno se opera en determinado momento y especialmente a determinada edad, entre los 15 y 25 años, luego de los cuales, se retorna a las vertientes más tradicionales: el huayno, el santiago, el huaylarsh, los carnavales, etc. Porque de otro modo no se explica el hecho de que cada semana, cada domingo, se desarrollen cientos de reuniones y fiestas provincianas sólo en los alrededores de la carretera central -para citar un caso- y donde se bailan exclusivamente géneros y formas musicales pertenecientes al Perú profundo y al Perú descrito por el maestro Arguedas Altamirano.

El resultado de este hecho es, lo repetimos, un amasijo aún sin forma, somos el resultado no definitivo de un sinnúmero

de procesos. ¿Cuál será el resultado final?, ¿modernidad a secas, modernidad popular, un híbrido producido por el encuentro de las diversas lenguas y culturas?. O quizás continuemos siendo por mucho tiempo un país conformado por el desencuentro de los zorros. Es posible que nuestra identidad en el futuro sea la búsqueda de un país unido precisamente por la diversidad, pero donde todos podamos expresarnos en igualdad de condiciones y desde nuestras propias raíces.

La presencia cada vez mayor de la expresión andina en los medios especialmente la radio capitalina, puede ser un indicio de lo señalado. Podemos contabilizar en la actualidad más de 150 programas de radio dirigidas a las asociaciones de migrantes, estos programas son dirigidos en su mayor parte por músicos y cantantes de origen provinciano y por las mismas asociaciones que de est manera difunden su acervo cultural hacia sus coprovincianos.

Pero la búsqueda de espacios de comunicación por parte de los andinos no solamente se circunscribe a la capital de la república. Son muchos los ejemplos de como se recrean formas y momentos en el interior del país. La ronda campesina por ejemplo puede analizarse como un interesante espacio de comunicación que provoca cambios a favor de la comunidad y que resuelven problemas a partir de la comunicación y el diálogo fundamentalmente.

Conocemos de otro lado interesantes experiencias de comunicación manejadas por los propios campesinos a través de parlantes y programas alquilados en emisoras comerciales. Uno de los ejemplos más saludables que conocemos es la experiencia de la Red de Comunicadores Campesinos del Norte que agrupa justamente a promotores de la comunicación que se han organizado para potenciar su trabajo y elaborar una propuesta conjunta.

Sin embargo la búsqueda de espacios y formas de comunicación ha ido más allá, a la utilización del papel inclusive, elemento antes considerado de propiedad exclusiva del dominador. Los ejemplos son variados desde los periódicos de las centrales campesinas y federaciones hasta propuestas individuales de corte magistral como es el caso de la Revista Pueblo y Folclor dirigida y editada por don Santiago Solís en Pachascucho provincia de Jaúja.

Y parece ser que frente al silencio y el autismo impuestos, la búsqueda continúa no sabemos hasta qué honduras gritando: ***Kachkaniraqmi, Somos aún!*** hasta encontrar el camino del entendimiento. Esa es quizá la preocupación de miles de hombres y mujeres que participan anualmente desde 1984 hasta la fecha en el Concurso de Dibujo y Pintura Campesina. En efecto el campesinado peruano ha descubierto un nuevo espacio de comunicación en el cual puede expresarse desde su ancestral cosmovisión y desde su propia lógica. El Concurso Nacional de Dibujo y Pintura Campesi-

na constituye hoy un importante canal de comunicación del pueblo campesino que deseoso de hacer conocer su vida, sus costumbres, sus necesidades y aspiraciones participa anualmente con sus propuestas gráficas los mismos que son claro reflejo de su realidad y utopía. La experiencia es valiosa por la intercomunicación que se establece entre campesinos y entre ellos y el resto de la sociedad.

Los cuadros participantes en el Concurso reflejan también la necesidad de la autoafirmación, el reconocimiento y el encuentro respetuoso. Pero además muestran los trozos de un mosaico que aún no termina de unirse.

Finalmente, a través de esta propuesta y las investigaciones que se vienen realizando se ha descubierto que nos encontramos frente a nuestras gráficas artísticas tremendamente comunicativas, que ubicándose al final de una larga tradición pictórica expresan ciertamente rupturas y continuidades -en lo formal y en el contenido- con otras épocas para que usen en la actualidad criterios, categorías y pautas culturales elaboradas

LA VIOLENCIA EN EL ARTE DE LAS SOCIEDADES ANDINAS:
UNA VISION INTEGRAL

María Josefa Nolte
Rodolfo Rutté 168
Lima 17 (Magdalena)
Teléfono: 610979

Agradecemos a [redacted] la Comisión Organizadora del Concurso Nacional de Pintura Campesina por las facilidades que nos dió para revisar el material de los siete concursos realizados hasta el momento. Sin este valioso apoyo esta investigación no hubiera sido factible.

El arte y los mitos han sido estudiados desde diferentes aspectos, pero en general no se va más allá de su recopilación para el aprecio por su belleza literaria o su valor estético, no se ha llegado a percibir hasta donde estas manifestaciones se relacionan con el conjunto de la vida social del campesinado y de un sector urbano importante por estar conformado por migrantes o hijos de los mismos que siguen compartiendo los rasgos ideológicos más importantes de sus grupos de origen. El arte y los mitos son una forma de verdad ("verdad social" ANSION, 1987:18) que responde a una ideología propia; la objetividad que la rigurosidad de las ciencias occidentales reclaman son sólo un pretexto para desestimar la validez de estas manifestaciones. Por ello pensamos que es necesario acercarnos con una actitud desprejuiciada a los relatos míticos así como a cada una de las manifestaciones artísticas para observar su contenido y comprender su lógica pues ésta es sin duda alguna una forma de entender la dinámica de su pensamiento. No queremos decir con esto que se deban dejar de lado otras investigaciones, lo que queremos decir es que esta fuente ha sido relegada por no haber sido cabalmente comprendida en su importancia y que debe ser considerada como fuente fundamental para comprender los procesos en el mundo andino.

La construcción de la identidad en el Perú tendrá que darse alrededor de la cultura andina que ha sorteado durante siglos todo tipo de agresiones e imposiciones modificándose e innovándose en sus formas pero sosteniendo como principios fundamentales la reciprocidad y la unidad de los opuestos complementarios como dinámica de vida y única garantía de supervivencia. El encuentro entre "el zorro de arriba y el zorro de abajo" se dará a pesar de las barreras las barreras ideológicas de un sector minoritario de la población y para ello debemos ir reconociendo otros caminos para lenguaje y la comunicación que permitan acceder a una mejor comprensión y valoración de la tradición cultural andina. El encuentro de "todas las sangres" es hoy más cierto que nunca y hacia ello tendremos que orientar nuestros esfuerzos. El documento que aquí presentamos esperamos contribuir a abrir uno de estos espacios de reflexión.

La invasión española trajo consigo no sólo la violencia del saqueo y la imposición de una ideología diferente, si no un conjunto de patrones de conducta y formas de comunicación distintos. Uno de ellos fue la escritura alfabética que sustituyó en los medios oficiales a los diferentes recursos mnemotécnicos que se utilizaron antes de la llegada de los españoles: los kipus, las qellicas, los ideogramas en los textiles, las representaciones teatrales con cantos y narraciones, es decir, la imagen y la palabra eran los pilares de la comunicación. Hoy en día, a casi 500 años de la irrupción hispana en tierras americanas, los pueblos indígenas y la mayor parte de la población campesina andina sigue utilizando estos mismos recursos para comunicarse, la escritura no ha permeado a pesar de que la escuela oficial "obligatoria" enseña a leer y escribir el

castellano. No es este el lugar para analizar los factores por los que la escritura sigue siendo un recurso ajeno a esta población. En un conversatorio sobre el mundo andino Rodrigo Montoya afirmó que el campesino aprende a través de sus ojos y sus manos, a lo cual nosotros agregaríamos que además el hombre andino sigue comunicándose a través de la imagen y de la palabra en las diferentes manifestaciones artísticas y mitos incorporando en ellos los nuevos elementos y sucesos recreando de esta manera su propia historia de acuerdo a su ideología. Los grupos étnicos tienen sistemas o lenguajes artísticos en música y canto, danza y teatro, poesía y artes plásticas con características propias que debemos conocer y aprehender a través de la sistematización científica.

Los grupos étnicos han sido blanco de violencia en sus diferentes formas: despojamiento, explotación, agresión física e ideológica y marginación primero por la sociedad colonial y posteriormente por la sociedad republicana que los relegó a ciudadanos de segunda clase. Sin embargo, los acontecimientos generados a partir de 1980 por una guerra no declarada entre Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas han colocado a los campesinos al centro de dos fuegos y, cuando no son víctimas del enfrentamiento armado, son los primeros sospechosos de haber tomado partido por alguno de los dos bandos. Ellos han sido perjudicados en todos los aspectos sin haber participado en ningún nivel de decisión sobre lo que sucede en sus propias tierras. Si el hombre andino ha sido siempre sujeto de violencia ¿Por qué esta violencia lo afecta tan profundamente? Sin duda alguna la violencia física y el despojo son factores importantes, pero la trasgresión de los fundamentos ideológicos andinos parecen ser los más determinantes, puesto que el control social al interior de las comunidades está estrechamente ligado con las sanciones físicas, alteraciones en el desarrollo de los ciclos agrícolas, zoomorfización de los transgresores; la primera ejercida por los propios hombres y las dos últimas de origen sobrenatural. Esta es la base para una explicación del impacto que produce la desaparición y el mutilamiento de personas que impide a sus deudos cumplir con sus ritos funerarios negando de esta forma toda posibilidad de que sus muertos lleguen al "mundo de los muertos" (El grupo teatral Yuyachkani en su obra "Adios Ayacucho" recoge esta problemática); los huaynos que cantaban los soldados cuando salían por las calles de Huamanga tenían letras elaboradas exprofeso para tocar los sentimientos más profundos del hombre andino y así provocar el miedo en la población. Aparentemente en este caso la violencia ha refinado sus métodos y éstos sólo son equiparables con las acciones que la administración española en complicidad con la iglesia cometió contra la población aborigen en los tiempos de la extirpación de idolatrías.

Los científicos sociales se han acercado a este fenómeno de violencia desde diferentes disciplinas con marcos teóricos, metodologías y objetivos específicos. Su trabajo de recopilación, descripción y análisis ha considerado las versiones oficiales de los hechos (de ambas partes) así como testimonios de

quienes fueron sobrevivientes o participantes en ellos y es a partir de este material que se elabora la historia contemporánea. Sin embargo, pensamos que estos trabajos no están considerando la versión de los protagonistas que viven el drama de ser víctimas de esta lucha desde su propia lógica a partir de sus recursos mnemotécnicos y de comunicación tradicionales, nos referimos a las diversas manifestaciones de arte, a la tradición oral y a los mitos. Es relevante el auge que han tomado las diversas manifestaciones artísticas en todos sus aspectos, el arte parece fortalecido en estos momentos de crisis y violencia; pensamos que este fenómeno no se debe exclusivamente a la necesidad de generar ingresos económicos adicionales, si no a una necesidad de comunicación.

Juan Ansión (1987) ha realizado un estudio sobre el pensamiento mítico en Ayacucho y a través de él ha probado la capacidad del campesino para adaptar sus antiguas tradiciones andinas reinterpretándolas en el nuevo contexto y recreando su contenido a partir de sus propias categorías, lo que le permite considerar conceptos fundamentales en la lógica de su pensamiento como son la cuatripartición, la dialéctica de la oposición simétrica y complementaria que nos permite comprender que los significados de algunos símbolos no son inmutables y que varían según su contexto.

El estudio sobre la continuidad cultural en las tablas de Sarhua (NOLTE, 1990) comprueba la vigencia de los conceptos fundamentales de la ideología andina aun en las tablas producidas por los migrantes residentes en la ciudad de Lima. Estas pinturas que recogen en forma gráfica las fiestas, trabajos agrícolas, mitos, normas, usos y sucesos más relevantes de la comunidad muestran un manejo del espacio que confirma la vigencia de la lógica del pensamiento andino encontrado por Ansión para los relatos míticos. La tradición oral y la expresión plástica coinciden, como era de esperarse. Será necesario profundizar y ampliar estas investigaciones a otras manifestaciones artísticas para verificar en qué medida se confirma lo propuesto en estos trabajos.

La investigación realizada sobre la fiesta del carnaval en Ayacucho (VASQUEZ y VERGARA, 1988) es un trabajo pionero en muchos sentidos, pero muy particularmente porque ha abordado el impacto de la violencia a partir de un acucioso estudio de la fiesta del carnaval. Este espacio ha permitido recoger una cantidad de información de primera mano pues son los propios protagonistas de la fiesta las propias víctimas de los hechos de violencia y ello se explica según los autores, en tanto la fiesta es un elemento vital en la reproducción de las relaciones económicas y sociales en el área andina que integra la música, el canto y la danza entre otras manifestaciones artísticas y es en la organización para la danza y en las letras de las comparsas que se encuentra el sentir que en cada uno de los participantes ha dejado la violencia. Nosotros reforzamos esta idea sugiriendo la posibilidad de que la fiesta siga cumpliendo el rol que cumplió en las sociedades precolombinas en cuyo contexto se

escenificaban o narraban algunos hechos históricos para socializarlos y recordarlos en forma generalizada, de esta forma todos compartieran la misma versión; en este caso la fiesta es el momento propicio para contar los hechos como ellos lo sienten, la censura (particularmente la oficial) es menos estricta y este es un recurso que se escapa de sus expectativas de las autoridades nacionales puesto que la concepción de la fiesta andina difiere totalmente de la concepción occidental.

Los temas que se tratan en las comparsas manifiestan su rechazo a ser blanco de dos frentes, a la migración forzada, a la detención y desaparición de familiares, la desestructuración familiar por la pérdida de los varones (que han tenido que huir o han sido muertos), etc. y articulan estos hechos con una nueva versión del nakaq o pishtaco al que asocian con ciertas características raciales (blancos o negros) y vestidos de uniforme verde (VASQUEZ y VERGARA, 1988: 32; ANSION, 1987; retablo "Pishtaco" de Nicario Jimenez Quispe). Siendo el carnaval una fiesta vinculada a la fertilidad, las letras de sus canciones dan rienda suelta a la alegría y se sobreponen a la tristeza de su vida cotidiana y, junto con ello, a la rabia y la cólera que deben reprimir cotidianamente, es entonces que afloran sus reclamos y sus condenas, donde se vence la censura cotidiana para denunciar la violencia, el abuso, el engaño, etc. que permite al campesino canalizar su agresividad y acusar a los responsables "entre broma y serio". Al respecto dicen Vásquez y Vergara: "...en la última década se ha introducido una canción testimonial que en diferentes grados de elaboración presenta directa o subliminalmente un diagnóstico de las condiciones de vida y los efectos de la coyuntura política actual...asi es frecuente escuchar canciones que dan cuenta de los abusos, allanamientos, genocidios y desapariciones que en algunos departamentos ha pasado a ser parte de lo cotidiano"

La investigación sobre el carnaval ayacuchano que recoge el impacto de la violencia abre una veta no explotada en el arte y la cultura andina como un recurso de comunicación fundamental. El estudio de los contenidos en las diferentes formas plásticas son una fuente de información que debemos considerar pues es la forma natural de comunicación de un amplio sector de la población andina y su estudio nos permitirá acceder a su propia versión de los hechos y a partir de su propia lógica interna. La producción plástica del hombre andino es vasta: retablos, pintura, imaginería escultura, talla, burilado de mates, etc. Podemos establecer dos grandes líneas de producción, la de los maestros artesanos que corresponde a la elaborada por artífices que se han dedicado en forma exclusiva o prioritaria a la producción artesanal habiendo alcanzado situaciones de prestigio y reconocimiento a nivel regional, nacional o internacional y cuya obra está dirigida fundamentalmente a consumidores ajenos a su propia cultura. Esta es la producción que circulará en el mercado capitalista, pero no por ello deja de tener una organización lógica propia y un contenido cultural importante. (más adelante abundaremos sobre este aspecto). La otra línea de producción es la del campesino anónimo que produce para sí mismo

o para intercambio local o regional, lo más relevante de esta producción es que sigue patrones muy definidos en su elaboración y en el caso de la plástica esta generalmente asociada a celebraciones rituales (el ejemplo más claro son los san marcos y las tablas de Sarhua elaboradas en la comunidad para poner en los techos de las casas que se terminan de construir). Nosotros no trabajaremos con este material, sino con el que se ha recopilado a través de un concurso nacional de pintura campesina que está dirigido a este sector.

Para dejar claramente establecida la diferencia entre una producción y otra y su vínculo tomaremos el ejemplo de más gráfico y conocido que es el de los retablos ayacuchanos. En los últimos 50 años ha sufrido una transformación significativa y de ser el Cajón de San Marcos que se utilizaba para las fiestas de herranza y algunos rituales propiciatorios para conseguir la multiplicación de sus animales pasó a ser el retablo testimonial que tanta difusión tiene actualmente entre los intelectuales y periodistas interesados en el tema para ilustrar sus artículos e investigaciones. No podemos obviar los nombres de los artifices del cambio, en un primer momento fue don Joaquín López Antay quien alentado por algunos pintores e intelectuales de la capital introduce el primer cambio y utilizando el concepto esencial del cajón de San Marcos elabora los primeros retablos costumbristas con escenas propias de la región como son la cosecha de tunas o algunas celebraciones de la Semana Santa. Estos retablos entran al circuito comercial del turismo y de los círculos de intelectuales de la capital con mucho éxito. En 1975 el gobierno otorga a don Joaquín el Premio Nacional de Arte sentando así un precedente importante entre los propios artesanos, pero lo que más alienta a los artesanos a cambiar su producción es el éxito comercial y la demanda creciente por retablos que les permite un ingreso económico significativamente mejor que el que pueden recibir trabajando en el campo y dedicándose eventualmente a elaborar algún producto artesanal. Como la competencia por el mercado es dura, hay que forzar la imaginación para crear nuevos temas. El otro gran maestro que propicia el segundo cambio es don Florentino Jiménez Toma quien amplía significativamente el repertorio costumbrista e introduce algunos cambios en cuanto a formas y recursos que sustituyen el cajón propiamente dicho (cajas de fosforos, cañas, etc.). Entre su repertorio costumbrista comienza a incluir algunos temas históricos: "Las correrías de don Andrés Avelino Cáceres" y "El suplicio de Tupac Amaru y la inmolación de Cahuide" en 1974 y ya para 1976 elabora los primeros retablos con temas políticos: "Mariategui" y "Vida y pasión del Che Guevara". No vamos a abundar en los temas desarrollados por don Florentino, muchos de ellos se refieren a la explotación, marginación, etc. pero es importante señalar que en 1984 él elabora el retablo "Masacre de Uchuraccay" en homenaje a los 8 periodistas muertos y se inicia así una línea de trabajo en torno al problema de la violencia de la lucha armada a través del retablo testimonial que es tomada por otras líneas de producción sobre todo entre los artesanos ayacuchanos. Es importante señalar que don Florentino es natural de Alacamencca, comunidad geográficamente muy cercana a la

comunidad de Chucchis donde se inicia la lucha armada en 1980.

Esta línea testimonial es seguida por muchos artesanos y a manera de hipótesis se podría sugerir que esto se debió al éxito y la difusión que tuvieron este tipo de retablos lo cual dió a los artesanos una nueva opción en cuanto a temas y al romperse el temor a la censura (se consiente que el poblador exprese lo que quiere siempre y cuando no lo haga por medio de la prensa o la radio), se abre la posibilidad de comunicar hacia afuera lo que se dice al interior de las comunidades de varias otras maneras. Probablemente haya sido una combinación de éstas posibilidades las que sustentaron esta opción pues no han sido pocos los trabajos que reprodujeron escenas de masacres, allanamientos, detenciones y enfrentamientos, sobre todo los artistas ayacuchanos que, además de tener una extraordinaria sensibilidad artística, han sido los más afectados con los sucesos. Es probable que la producción más abundante en esta línea haya sido la de los retablos y sus principales compradores han sido los intelectuales y periodistas (particularmente extranjeros) interesados en el tema, inclusive algunos han sido hechos "por encargo" (a solicitud del interesado) para exposiciones.

Aparte de los retablos testimoniales, existen pinturas, talla en piedra de Huamanga, cerámica, mates burilados, textiles y otras manifestaciones artísticas que sugieren el tema de la violencia o de hecho lo tratan. Me parece muy interesante que haya todo un despliegue de imaginación para poder transmitir su rechazo a la violencia o los hechos que han vivido o han escuchado por boca de familiares o amigos. Cuando un artesano ofrece su producto fuera de su comunidad tiene que cuidar mucho más en hacerlo entendible, porque quien lo compra no necesariamente comparte los mismos marcos de referencia y simultáneamente tiene que ser fiel a si mismo; en la buena combinación de estos elementos radicará su éxito. En otros trabajos las sugerencias son sutiles pero contundentes, la presencia de soldados donde antes se representaban tunales, o la conversión de los músicos de Quinua en soldados con las caras pintadas, claras alocuciones a la presencia de las fuerzas armadas en la zona. Salvo los mates burilados, la producción es ayacuchana. Al interior de esta misma producción podemos encontrar una diferencia significativa, aquellos que viven fuera de Ayacucho elaboran piezas con profusión de escenas de enfrentamientos, sangre, muertos, etc. mientras que aquellos que viven en Ayacucho mismo elaboran mucho más el contenido de sus piezas y sus testimonios son prácticamente sugerencias de lo que viven, tal es el caso de las tallas de Antonio Pizarro.

Para ilustrar este tipo de producción analizaremos 3 tablas de Sarhua producidas en Lima entre 1986 y 1987, en ellas podremos observar algunos elementos que se reproducen también en otras manifestaciones de la cultura andina (mitos, música, etc.) Estas tres tablas se refieren específicamente a la presencia de los sinchis en la comunidad de Sarhua: "Sinchis", la incursión de Sendero Luminoso en la comunidad: "Onqoy" y la tercera se refiere

a las detenciones que llevan a cabo las fuerzas armadas en los caminos del departamento de Ayacucho: "Maldecidos". Para analizar el contenido de estas pinturas, transcribiremos sus textos y haremos las observaciones más significativas de cada ilustración. Como hemos dicho anteriormente, estas tablas son producidas por un grupo de migrantes ayacuchanos que se han agrupado en la Asociación de Artistas Populares de Sarhua.

SINCHIS

"30 de setiembre 81 2 p.m. Entre granizados rayos y vientos semi uracan destruyeron a la comunidad 13 cobardes sinchis armados de metralletas bombas lacrimogenas valeandose sin control turturose 300 niños escolares encerrados en sus aulas manuceo solteras y niñas afanose en saquear empresa comunal \$500,000 tiendas casas busco plata antigua detenian a patadas golpes y metralletas haciendo mascar piedrecitas recluto entre charcos de sangre sin compasión inocentes humildes campesinos(as) los maldecidos creó temor sin del mundo quedó centenares niños y ancianos enfermos en cama con el brutal inhumano agresión algunos por balazos.

ONQOY

"Portando metralletas cuchillo petardos explosivos y bandera con vestidos distintos llegaron intrusos elementos extraños a la comunidad sacando casa en casa a los comuneros a un cabildo obligando con amenazas de muerte se les escuche sus falsas promesas de justicia social - mejor estandar de vida -humildes inocentes campesinos netamente de habla quechua con ideología propia de tradición no comprenden discursos prometedoras de los extraños - confundidos por el cambio de vida deploran a los apus suyos y a los patronos de la comunidad pidiendo protección urgente"

MALDECIDOS

"En diferentes comunidades y caminos a la ciudad los maldecidos militares aprehenden a golpes y patadas a los inocentes indefensos campesinos en busca a los malhechores intrusos mal de rabias terroristas - Los apresados sedientos y ambrientos semi muertos son conducidos a la ciudad para ser juzgados por elementos que no conocen vida campesina"

Hemos seleccionado el conjunto porque las informaciones se complementan. Si observamos la tabla de "Sinchis" en la que aparecen los militares uniformados, se hace muy evidente la diferencia con la población civil. La ropa no hace más que reforzar los rasgos físicos que los pintores han tratado de realzar. Por otro lado la violencia es muy fuerte, inclusive aparecen heridos de bala y cuando menos dos personas maltratadas con violencia. En la tabla de "Onqoy", (enfermedad, epidemia) a pesar de que el texto señala las diferencias en la ropa, un primer golpe de vista no lo evidencia así, sin embargo, al no estar uniformados las diferencias son menores, algunos hombres

llevan gorros en lugar de sombreros, utilizan morrales de cuero y zapatillas o botas (aunque hay algunos con ojotas también), las mujeres llevan pantalones debajo de las faldas y el pelo suelto en lugar de las tradicionales trenzas, hombres y mujeres llevan mantas a la usanza tradicional. El texto y la ilustración muestran un reunión con presencia de gente armada, pero no hay evidencia de maltratos ni golpes, lo que si se puede observar son las banderas y la distribución de propaganda. Hay otro elemento que me parece importante resaltar y es la presencia de mujeres y niños entre los extraños a la comunidad, cosa que no sucede en la tabla anteriormente mencionada. Finalmente observaremos que en ninguna parte de la tabla se hace alusión a Sendero Luminoso, sólo se muestran banderas rojas con la hoz y el martillo que invitan a la lucha armada. Finalmente en la Tabla "Maldecidos, aparece nuevamente los uniformados con equipos de campaña y radio para comunicarse a la ciudad, gente golpeada y amordazada en el suelo incluyendo una mujer que lleva patalones debajo de la falda, detalle que les permite a los pintores asociarla como extraña a la región.

La otra línea de producción está vinculada al campesino anónimo, a aquel que sigue produciendo artesanía y eventualmente objetos de arte como una actividad más de su quehacer cotidiano para resolver sus necesidades. Este campesino anónimo elabora mucho menos su mensaje pues no produce regularmente para un público ajeno a su realidad, sus códigos están establecidos y no siente la necesidad de reelabora los permanentemente ya que los ellos por razones obvias. En este sentido los materiales recogidos a través de los 7 años que se viene desarrollando el Concurso Nacional de Pintura Campesina que convocan anualmente un conjunto de organizaciones vinculadas a la promoción y el desarrollo

agrario con sede en Lima y las centrales campesinas e instituciones afines a nivel departamental constituyen un valioso documento único en su genero porque además de guardar el testimonio gráfico, cubre un geográficamente un area importante y tiene continuidad en el tiempo, es decir podemos seguir la evolución de una región o alternar y comparar varias. (Para mayor información sobre la historia y la dinámica del concurso se puede consultar su reciente publicación Imágenes y Realidad: a la conquista de un viejo lenguaje). El archivo en Lima guarda alrededor de 2500 diapositivas correspondientes a todas las obras que han llegado a Lima (existe un proceso de selección previo en cada una de las regiones donde este concurso se realiza). Los temas son muy variados: fiestas y tareas agrícolas, la situación de marginación y explotación de los campesinos, acciones de lucha y reivindicaciones logradas (sobre todo en las regiones donde se practica la agroindustria), la migración y la violencia producto de la lucha armada. Algunas de las características comunes más importantes en estas obras son las siguientes:

- el realismo intelectual, que permite identificar a las personas por su ropa y sus actividades.

- el estilo continuado que se caracteriza por ser una

composición donde aparece una sucesión de escenas referidas al mismo hecho o al mismo tema. La composición de estas escenas varía, puede estar asociada a la bipartición a la cuatripartición teniendo como ejes líneas perpendiculares o diagonales y eventualmente aparece como plantas en las que cada hoja está referida a una escena.

- la percepción dinámica del espacio que se manifiesta por la utilización de varias perspectivas en forma simultánea.

Estas características coinciden con las que presentan los dibujos de Guaman Poma pues responden a los mismos principios de composición y de concepción del espacio. Los fotografos campesinos que participaron en la experiencia de TAFOS (Taller de Fotografía Social) también evidencian el mismo manejo del espacio y composición logrando registrar imágenes de gran impacto que responden a una óptica diferente.

En el archivo del concurso hemos encontrado 38 temas referidos a la violencia armada en el campo, estos se distribuyen geográfica y temporalmente como aparece en el siguiente cuadro 1.

CUADRO 1: DISTRIBUCION GEOGRAFICA Y TEMPORAL DE PINTURAS REFERIDAS A LA VIOLENCIA EN EL CONCURSO NACIONAL DE PINTURA CAMPESINA DE 1984 a 1990

DEPARTAMENTO	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	Total por Depto.
ANCASH			1	1		2		4
APURIMAC							1	1
AYACUCHO				1	1	1	7	10
CUSCO				1				1
HUANCAVELICA								
HUAURA (LIMA)				1			3	4
ICA				3	3		2	8
JUNIN				1				1
LA LIBERTAD/ LAMBAYEQUE								
LORETO				1				1
PUNO		3		1			1	5
PIURA				1				1
CAJAMARCA								
CERRO DE PASCO		1						1
AMAZONAS								
HUANUCO						1		1
Total por año:		4	1	11	5	3	14	38

Los organizadores del concurso no han señalado temas específicos a desarrollar. El tema de la violencia aparece recién a partir de 1986, año en el que el concurso toma mayor impulso al constituirse los Comités Regionales. Por otro lado es interesante observar que a pesar de que el número total (38) no es significativo respecto de la totalidad, su distribución coincide con la mayor incidencia de la violencia siendo el departamento de Ayacucho el que lleva la mayor cantidad de representaciones sobre el tema. Sorprende también que sea el Depto de Ica el que sigue, sin embargo ello se puede explicar en la medida en que hay

una fuerte migración de ayacuchanos hacia este departamento. Por otro lado, los años de mayor producción referida a la violencia son 1987 y 1990. La primera observación sobre el conjunto que podemos hacer es que las alusiones a Sendero Luminoso prácticamente no existen referidas a la violencia, este hecho coincide totalmente con lo encontrado por Vásquez y Vergara en su investigación sobre el carnaval en Ayacucho. Las escenas de violencia presentan en forma casi constante a hombres armados con metralletas que visten botas, uniforme verde y pasamontañas generalmente de color negro, no existe indicación alguna sobre su pertenencia pero, la presencia de helicópteros y la propia vestimenta nos hacen pensar en las fuerzas armadas. La violencia está referida a la muerte, mutilación (decapitamiento), allanamientos, violaciones, matanza de animales robo de alimentos y herramientas e inclusive un entierro con la presencia de policías (1989-III-084). En otra lámina que también ilustra el tema de un entierro, en este caso el de un niño, el cuadro está dividido en dos por una línea horizontal y aparece en la parte superior el entierro y en la inferior los soldados (1988-VII-40)

La asociación del ejército con los sectores urbanos (que detentan el poder y propician la explotación) de acuerdo a la ilustración, muestra a las fuerzas armadas de su lado (1989-I-29) Sólo existen dos láminas que tiene abiertamente la presencia de un guerrillero y se entiende así por su brazo se convierte en la hoz y el martillo siendo el personaje uno de los protagonistas de la liberación (1989-I-011) en la otra lámina donde aparece la hoz y el martillo aparecen también unos ojos en el cielo, clara intención de mostrar la participación de los dioses (1989-VII-16) Sin embargo las láminas que más nos llaman la atención son aquellas que tienen claras referencias a sus mitos y a un manejo del espacio que concuerda con su propia concepción del universo. Señalaremos brevemente algunas de ellas y sus características más resaltantes:

1985-060-11 muestra un espacio dividido en dos, del lado izquierdo del observador se ve la presencia de los cerros (apus) y un grupo de personas que danzan y bailan, en la parte central una línea vertical separa una imagen de la otra y del lado derecho aparecen hombres vestidos de soldados sobre una gran mancha roja semejante a un charco de sangre. De este lado no se puede apreciar la presencia de ningún ser sobrenatural.

1986-xx-i-1 La imagen nos muestra a soldados expulsados de un espacio sagrado (la falda de una cerro), algunos soldados tienen cabeza de cabra, otro de puma...del otro lado se observa a un hombre con una guitarra y un ave sobre la cabeza (paloma?) Aquí hay claras referencias a mitología respecto de los hombres que llevan parte de su cuerpo convertidos en animales, esta es una de las características de los "condenados" (hombres o mujeres que han transgredido las normas de conducta social.

1987-VII-04 Esta lámina nos muestra una especie de diablo (podría ser el wamani) que se mimetiza con los cerros y cuyos brazos recogen todas las cosechas. El sol no aparece en el cuadro y la

presencia de los soldados nos permite asociar este hecho con la violencia.

1987-VIII-04 En esta lámina resalta la presencia del sol y la luna con una bandera ensangrentada que ocupa un lugar muy importante en el cuadro. El texto que acompaña esta lámina dice en una parte "si la violencia no se detiene, nuestro pabellón se convertirá todo de rojo. Del lado derecho del observados aparece un dragón (el amaru?) y al respecto el texto dice "la boca del dragón es el cañón como tiene el poder de Satanás..."

1988-III-45 En esta lámina aparece una sol rojo detrás de las nubes y militares con en lo que parece ser la puerta de un cuartel, éstos están poniendo carteles con textos referidos a Sendero Luminoso sobre los cadáveres que aparecen en el suelo.

1988-VII-12 y 1988-XII-29 muestran en el espacio del cielo helicópteros o aviones y cóndores, como sabemos los cóndores son animales que tienen una referencia mu directa a la mitología en los andes, inclusive se dice que en algunos casos los apus toman sus formas para aparecer en el hananpacha o en el kaypacha.

1989-III-03 Está lámina muestra "Los 4 grandes problemas del campesinado" e ilustra la tala de los bosques, la escuela, la falta de transporte y la violencia.

1989-VII-07 ilustra en una lámina que está dividida en los longitudinalmente, un arresto y un entierro, con claras muestras de violencia por la presencia de la sangre.

1990-VI-06 Esta lámina está dividida en dos por una línea vertical, muestra de un lado un obrero, un estudiante y un campesino en contra de la violencia mostrando la presencia de los cerros de este lado.

A manera de conclusión podemos afirmar que la imagen resulta un recurso de expresión vital entre los hombres andinos y que a través de la se pueden decir muchas cosas que difícilmente se podrían verbalizar y mucho menos escribir. La producción de los artistas andinos y de los campesinos tienen un conjunto de elementos comunes por ser producto de una misma ideología y de una misma concepción del mundo. Resulta sorprendente ver en que medida los campesinos de todo el Perú comparten elementos culturales similares a pesar de sus diferencias socio-económicas, ecológicas e inclusive étnicas. Finalmente me permito sugerir a otros investigadores que consideren el recurso gráfico como otra forma de recoger información alrededor del quehacer de los campesinos.

BIBLIOGRAFIA

- Imágenes y Realidad: a la conquista de un viejo lenguaje
1991 Comisión Organizadora del Concurso Nacional de Pintura
Campesina, Lima.
- Cuadernos de Arte y Cultura Popular 1. Taller Galería
1990 Retablos Ayacuchanos. Lima
- ADORNÓ, Rolena: Cronista y Príncipe. La obra de don Felipe Guaman
1989 Poma de Ayala. PUC. Lima
- ANSION, Juan: Desde el Rincón de los muertos. El pensamiento
1987 mítico en Ayacucho GREDES (Grupo de Estudios para el
Desarrollo). Lima.
- DEGREGORI, Carlos Ivan: "Sendero Luminoso": I. Los hondos y
1986 mortales desencuentros. II Lucha armada y utopía
autoritaria. IEP. Lima
- FLORES GALINDO, Alberto y MANRIQUE, Nelson: Violencia y
s/f Campesinado. Instituto de Apoyo Agrario. Lima.
- NOLTE, Josefa: Arte Popular y Continuidad Cultural: Iconografía
1990 en las qellicas de Sarhua. Tesis presentada a la
Universidad Autónoma Metropolitana. México.
- STAVENHAGEN, Rodolfo: Problemas étnicos y campesinos. Instituto
1979 Nacional Indigenista. México.
- VASQUEZ RODRIGUEZ, Chalena y VERGATRA FIGUEROA, Abilio: ¡CHAYRAQ!
1988 Carnaval Ayacuchano. CEDAP/TAREA. Lima.

KAREN LIZARRAGA
04-07-91

RENACIMIENTO ANDINO

Naciente Lenguaje Americano

Ponencia - Simposio Arte Andino, 47º Congreso Internacional de Americanistas, New Orleans, LA, julio 1991.

"Hay poca correspondencia entre el pulso de cambio histórico y las periodicidades de rotación calendárica, el cambio figurativo de las hojas" ha escrito el filósofo Arthur C. Danto en el artículo "What in the World?", publicado en la revista ARTFORUM, May 1990. De esta manera el describe el fin de una cosmovisión llamada historia, al mismo tiempo que plasma su fé en las artes plásticas desde las cuales él espera que surjan las formas del futuro.

Curiosamente su artículo comienza con un incidente personal que ocurrió en el año 1984, fecha aparentemente sin importancia, vista desde la acostumbrada perspectiva eurocéntrica de la historia. Sin embargo esta fecha si es históricamente recordada desde una perspectiva centrada en América. Es en ese año que ocurren una serie de eventos tanto personales como colectivos que culminan en la descolonización y democratización actual de la cultura americana.

En Norteamérica el Museo de Arte Moderno en Nueva York presentó la exhibición "Primitivismo en el Arte del Siglo XX", la que provocó, también en Norteamérica, una polémica producida por la acusación que hizo el crítico Thomas McEvelley al MOMA de haber "quitado el piso al tercer mundo" (McEvelley, 1984:55). Desde sus diferentes perspectivas todos los participantes en la polémica evitaron tocar el tema de reestructuración, tema esencial a cualquier consideración profunda de ese acontecimiento museológico. El MOMA para hacer su planteamiento museológico y muuseográfico dejó la clásica unidireccionalidad de la lógica occidental para emplear la cuatripartición (Lizárraga 1988:154-156). Sin embargo, deformó el sentido dinámico de esa estructura conocida en los estudios andinos como el paradigma andino (Adorno 1979b:78-96), habiendo descartado al final la bipartición y binomio primitivo/moderno, dejando al visitante nuevamente dentro del laberinto del lenguaje y lógica de la monolítica cultura "moderna".

Al final, la museología y museografía empleadas por el MOMA se adecúan al esquema de comunicación delineado por Lacan (Silverman 1973:149-193), que nos deja dentro de la construcción lingüística y fuera de la naturaleza. El problema de lenguaje y género como raíz de represión y censura en comunicación en términos de la mujer (Montrelay 1973:186-187), así como el de lenguaje y democracia (Scarpetta, en Silverman comm. personal), han sido tratados ampliamente. Construyendo encima de esa base se plantea que esa exhibición trascendental del MOMA no redefine la realidad sino que representa solamente un paso, el que nos ha dejado al borde de un replanteamiento cultural que podría relacionar adecuadamente cultura/naturaleza, o lo que llama Novak historia/naturaleza; Barraclough cultura/civilización, Mariátegui andino/criollo; Ortiz de Zevallos rural pagano/urbano cristiano y muchos otros definen como el problema central de nuestros tiempos: la necesidad de una percepción integral de la realidad, cuyo corolario tendría que ser la evolución de una expresión sincrónica.

Esta ponencia esta dedicada específicamente a ese problema y constituye una propuesta de percepción y comunicación integrales.

A consecuencia del importante acontecimiento que representó la muestra del MOMA en Nueva York, en Lima el Museo Nacional de Arqueología y Antropología, por medio de su gran proyecto "Encuentro de Identidad: Arte y Cultura en los Andes", intentó iniciar en un lenguaje propio un auténtico diálogo americano. Este proyecto, que afirmaba la integridad del espacio geográfico y cultural andino, fue respaldado por una Resolución Ministerial y un comité de apoyo de veinticuatro destacados empresarios e intelectuales (Lizárraga 1988:154-156). Sin embargo se quedó trunco por falta de apoyo económico. No obstante, el esfuerzo del MNAA a responder el MOMA, una vez iniciado, seguía su curso hacia su realización.

Siguiendo el proceso de simplificación iniciado en las artes plásticas por Malevicht, Mondrian y Cezanne, llamado posteriormente deconstrucción por la filosofía francesa del medio siglo, el MNAA creó un segundo proyecto "Renacimiento Andino: Naciente Estética Americana", con un presupuesto de solamente \$ 5,000 en vez de \$ 127,000 del proyecto inicial. Rompiendo el esquema conceptual que fragmenta el mundo en primero y tercero, el MNAA propuso al MOMA un proyecto de acción simétrica, proyecto que también por su naturaleza integral antropología-arqueología-arte, se quedó en la promesa (cartas de Varnedoe; Teichel, Art Museum, University of California, Berkeley; Warner, de Young Museum, San Francisco, actualmente en mi archivo personal).

Finalmente el MNAA por el costo de \$ 1,000, auspiciado por Concytec, inauguraba en Lima en junio de 1989 la exhibición "Renacimiento Andino: Un Concepto de Identidad Cultural" y, al publicar el siguiente manifiesto y plan de nueve puntos para descolonizar la cultura americana, sentaba una base de equilibrio pasado/presente, sur/norte y asumía el liderazgo en la naciente vanguardia andina y americana.

En la grave situación por la que atraviesa el país es necesaria una propuesta peruana de paz. En los Andes la concepción de "relación adecuada" es un valor primario, base de la armonía de conjuntos.

El sentimiento de estar dominado es el estado mental de quienes no tienen la entereza interna para afirmar el valor de ser (individual y colectivo) y poner orden, afirmando valores, en su propio espacio.

Renacimiento Andino significa el esfuerzo de poner en un cuadro coherente y armónico una cultura andina/peruana/americana.

Consideramos necesario afirmar y poner en práctica los siguientes nueve puntos que significan el reconocimiento de valores nacionales que representan en sí una propuesta de paz y resurgimiento nacional.

1. Introducir el paradigma andino, cuatro esquinas y un centro y sus variaciones como estructura auténticamente americana.
2. Demostrar su utilidad ético/estética como sistema de comunicación.
3. Afirmar el textil andino pre-europeo como fuente auténticamente americana de ética y estética, demostrando el valor paralelo y complementario de los diferentes medios de creación.
4. Abrir un flujo recíproco de información y cultura a nivel americano sur/norte.
5. Comenzar un diálogo en las artes haciendo posible el desarrollo de un lenguaje crítico propio al área andina y participación descolonizada en el movimiento cultural occidental.
6. Revalorizar el lenguaje de la arqueología andina, introduciéndolo al discurso de la historia del arte universal.
7. Comenzar un diálogo que haría posible reorientar la enseñanza en las artes de acuerdo con la realidad nacional, regional y americana.
8. Formular propuestas visuales al nivel museológico que haría posible introducir al pueblo la coherencia de su cultura pasado/presente, facilitando nivelar los conceptos de arte/arte popular en una sola expresión.
9. Realzar la imagen del Museo Nacional de Arqueología y Antropología como cuna de una expresión nacional y regional por tener la colección más completa de expresión andina y el Museo de Arte-Ciudad de Lima, como protagonista cultural del concepto de continuidad cultural, por tener una colección que abarca todas las épocas de la historia del arte andino/peruano, buscando apoyo para programas que tendrían participación nacional/internacional.

Lo que convirtió el sueño en realidad fue el descubrimiento del sentido básico del sistema calendárico andino, hecho que culminó como fruto de cien años de búsqueda en los estudios andinos desde el cambio del siglo y Toribio Polo, Uhle, Tello y Posnansky hasta la década de los ochenta y el Seminario de Historia Rural en la Universidad de San Marcos dirigido por Pablo Macera. La importancia del calendario en términos arqueológicos fue explicada por el arqueólogo Hermilio Rosas, de la siguiente manera:

....para realizar con éxito la siembra y la cosecha, se necesitaba conocer y controlar el ritmo de los fenómenos naturales como la lluvia, la energía solar, así como las estrellas, las fases de la luna y el ciclo solar.

De esta forma se logró la invención del calendario que permitió sistematizar y adecuar las actividades sociales a los diferentes ciclos astronómicos.

Explica el que son los calendarios los que permitieron la integración de los elementos de la sociedad dentro de un proceso de desarrollo o evolución coherente, integrada al ritmo de la naturaleza.

Es el descubrimiento del funcionamiento del sistema calendárico el que permitió que en 1991 el Museo Nacional de Arqueología y Antropología y la Escuela Nacional de Bellas Artes plantearan un calendario andino que orientase nuevamente la conciencia hacia los ritmos productivos del espacio andino. De esta manera se sentó la base, por medio de un modelo propio, ^{de GEO-CRÓNIA} de una "cultura de la paz", cultura que se desarrollara en armonía con la propia naturaleza (exterior e interior) e historia andinas. El modelo espacio/tiempo es, efectivamente, el patrón del sistema andino; (Lizárraga, Arce: 1991, Lizárraga, 1991:4-7).

El descubrimiento de la base del sistema significaba un avance trascendental en el Descubrimiento de América propuesto por el filósofo mexicano Leopoldo Zea, y el rescate de su lenguaje nacido de una percepción dinámica de la vida. Ese encuentro con un rostro propio se hizo siguiendo una metodología sugerida por Julio C. Tello, fundador del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, que toma la imagen como una estrategia primaria de comunicación, que medio siglo después se entiende como la salida de la construcción planteada por Lacan. Escribió Tello:

Y por último, con el progreso de los métodos del conocimiento y el auxilio de las ciencias antropológicas se tiende a utilizar todas las fuentes; no sólo aquellas conservadas por los escritores de la antigua historia peruana...y, principalmente los monumentos y materiales dejados allí por los aborígenes, que constituyen la fuente más importante de investigación. (el subrayado es mío).

Se había relegado a nivel de menor importancia, tanto la expresión andina de la vida (de cultura/naturaleza integradas), como la población que la ha estado conservando. Con el tiempo se había perdido el calendario que marca los ritmos de la vida y se denominaba folklore a la cultura en sus múltiples formas. De esta manera se creaba la ilusión de que existe una realidad fuera de la naturaleza. Es así que, paulatinamente se creó la apariencia de un dominio de la ciudad sobre el campo, del calendario moderno sobre el calendario andino, del registro europeo (la escritura) sobre el registro andino (la imagen).

Con el acercamiento del campo a la ciudad en la década de los ochenta, el sector urbano/criollo comienza a tomar conciencia de esta situación e inicia un proceso de democratización. A través de un estudio del baile ritual regional, el historiador Manuel Burga descubre que el eje horizontal del antiguo calendario, ahora, según el (Burga 1988: 184-186), disfrazado para encajar con el Corpus Cristi y Todos los Santos, sigue marcando los ritmos de la vida: el ONCOY MITA, a comienzos de Junio y la época seca, cuando inician su ciclo las Pléyades y en base a ellas se hacen las predicciones agrícolas para el año entrante y nacen las papas, y el POCOY MITA, cuando voltea el tiempo y las nubes, alentadas por el viento, comienzan a abrirse, dejando que la lluvia

fecunde la tierra y la papa imilla se convierte en papamama. En tiempos antiguos también era el momento en que la adolescente se transformaba ritualmente en mujer (Angulo-Chiu-Lizárraga 1990:7-129).

Al convertir en forma gráfica el discurso del historiador Burga y relacionar ese texto con el calendario agrícola de Guaman Poma resulta una coincidencia con los dibujos de la siembra y cosecha de la papa. De esta manera se descubre que es el ciclo del cultivo ritual de la papa, dado por el ciclo anual de las Pléyades en relación al planeta Venus, la base del sistema en sí (González del Río-Lizárraga 1989:14-23, Angulo-Chiu-Lizárraga 1989:11-21, Angulo-Chiu-Lizárraga 1990:7-29, Lizárraga 1991:5-6, Lizárraga 1991 ms. s/f.).

Al agregar un tercer punto ritual mencionado por Burga el oncoy lloc siti (Burga 1988), Sitwa (González del Río-Lizárraga 1989:15-21, Angulo-Chiu-Lizárraga 1989:23), se descubre que el modelo encaja también, tanto con el calendario agrícola de Guaman Poma y la iconografía del patrón de la llamada "portada del sol" del monumento Tiwanakense estudiado por Posnansky y el modelo calendárico evolucionado por él, como los ideogramas de la faja calendárica de Taquile, estudiada por Echeandía (González del Río-Lizárraga:15-23).

Construyendo encima de esas base, se esclarece que el Oncoy Mita, que Burga relaciona con el antiguo auquisna, ritual masculino, es en realidad la chaucosma, ritual femenino y el oncoy el principio maternal andino, la energía almacenada y disponible (González del Río-Lizárraga 1989:14-23, Angulo-Chiu-Lizárraga 1989:7-29).

Sin referencias calendáricas la historiadora MacCormack había identificado en la tradición cultural del Lago Titicaca un eje ritual febrero/agosto (MacCormack 1984:30), que cuando es superimpuesto en el calendario resulta coincidente con el eje vertical. De esta manera, llegamos al conocimiento de las coordenadas que sientan la base estructural y ritual del patrón Tiwanakense.

Es sobre esa base que el MNNA ha desarrollado nuevos conceptos de museología que centran al visitante en el espacio/tiempo y revalorizan antiguos conceptos de sincronidad también en los términos del registro: la perennización de información por medio de la imagen. Se tomaba los objetos como elementos léxicos y las vitrinas en sí como elementos de significación que modifican la unidad nuclear y al relacionarlos mediante la sintaxis andina, y afuera del laberinto lingüístico postulado por Lacan, convirtieron la sala en un gran tokapo. De esta manera el concepto de registro ha trascendido los límites del soporte antiguo (primero tejido y después tejido y papel) y se ha replanteado en forma de actividad integral (lectura vivida).

Con la exhibición, y la publicación del catálogo del mismo nombre, el MNNA integra pasado/presente, campo/ciudad, ciencia/arte e inicia un movimiento andino de auto-afirmación que anula la conceptualización del mundo en fragmentos de primera y tercera categoría. La colaboración de jóvenes artistas de la Escuela Nacional de Bellas Artes hizo posible superar las barreras económicas impuestas, e iniciar la creación de modelos educativos: un léxico museográfico que permita la evolución de un sistema educativo integral. Por un lado, por medio de unidades básicas que presentaran los ciclos fundamentales del sol y de la luna estudiados por Silverman (1986), Urton (1981) y De la Jara (1972), y en relación al registro estudiado por De la Jara, Silverman, Solari, Echeandía y otros, se establecía la relación indivisible ciencias

naturales-astronomía-ciencia sociales, lo que constituye el contenido del registro.

Por otro lado, la muestra introducía el concepto del tejido y la tecnología textil como el soporte del registro y de la cultura en sí, dadas sus tres formas básicas: hilado, anudado y tejido en términos antiguas y actuales. Al yuxtaponer la vestimenta ^{Regional} con un incipiente concepto de vestimenta andina citadina, se aceleraba el acercamiento de una perspectiva complementaria campo/ciudad y un sentido de geo-etnia: concepto democrático propio planteado por Tello, comunicado por medio de la vestimenta.

Al haber descubierto la base del sistema calendárico e iniciado su puesta en valor, en agosto del mismo año, siguiendo los puntos principales del ciclo femenino dado por el patrón Tiwanakense, el Museo inauguró la segunda muestra: "La Papa: Símbolo Andino de Vida" que culminó el rescate iniciado en las artes plásticas argentinas veinte años antes (Lizárraga 1989:32-35) de la flora americana como metáfora de vida. Nuevos estudios calendáricos demostraron, tanto que el modelo Tiwanakense sirve actualmente para marcar los ritmos agropecuarios rituales (MNAA/Cepia 1989, MNAA/Cepia 1989, inédito) como que implícita en su forma están los signos básicos del registro: por ejemplo, el rombo como almacén de energía. Se continuó creando el fondo de modelos educativos, esclareciendo aun más la relación calendario/registro y descubriendo a la papa como símbolo para expresar conceptos de integridad en términos sociales y naturales, significado por el rombo, identificado como cocha (Lizárraga 1991:6, Lizárraga 1991 ms., De la Jara 1972).

Graficando el principio de integridad simbolizado por la papa en forma de una quintipartición (el rombo centrado en un cuadrado) hizo posible la evolución de un paradigma propio de psicología ginocéntrica al relacionar la mitología con el tiempo calendárico (Angulo-Chiu-Lizárraga 1989:16-17). El carácter elemental, que correspondería en el esquema de Erikson a la primera etapa de vida (Erikson 1950, 1963, 1985:247-250) - (el centro desde el cual integra y brota energía) - sería una fuente permanente de posible vitalidad. En la construcción de un arquetipo femenino andino cimentado en el ciclo mítico de Huarochirí, superimpuesto sobre el modelo, se identificó dos maneras de canalizar la energía reproductiva: sexual y no sexualmente, sentando la base para nuevos y renovados conceptos de ética, inquietud occidental desde de Rougemont en Francia en 1936 hasta Noriega en las artes plásticas en Lima en 1985 Rajchman en Nueva York en 1986.

Una tercera muestra, "Pocoy Mita: Celebrando Orígenes", inició la recuperación de la memoria colectiva femenina (Angulo-Chiu-Lizárraga 1990:7-31) en base a una explicación de la siembra ritual de la papa pasado/presente. El enfoque integral de la museografía es explicado por el arqueólogo Rosas en la introducción al catálogo:

El MNAA continuando con su política de búsqueda de auténticas fuentes que han originado nuestra cultura viene acercándose y redescubriendo el pasado, en base a los testimonios arqueológicos, fuentes escritas, tradiciones y vivencias del pueblo peruano.

A continuación afirma él la importancia del papel de las artes

plásticas en el rescate de una memoria común y en la creación de la conciencia colectiva y su expresión:

A lo largo del texto de este catálogo así como la exposición a que se refiere, el lector encontrará mucho sobre lo que se ha dado en llamar mundo mágico-religioso andino.

No sorprenda que esta inquietud provenga de los artistas plásticos pues, debido a la sensibilidad que les caracteriza, pueden penetrar con mayor éxito que otros en este mundo Cosmológico de los Andes.

En la primera sala, al señalar la relación en la época arqueológica entre vestimenta e identidad, se exhibía a través de textiles antiguos las prendas que simbolizaban el status de la mujer ya en etapa fecunda: axo (túnica), llanqui (sandalia), vincha y haku (cofia) (Angulo-Chiu-Lizárraga 1991:8-10). Al mostrar un medio axo (falda) (ver definición de Gisbert 1987) Paracas y polleras contemporáneas, se transmitió al público con un lenguaje de imágenes, una idea de continuidad y transformación cultural.

En una segunda sala, continuando con el empleo de la sintaxis andina que define el centro como la verticalidad entre dos costados (Gisbert 1987:175, Lizárraga 1988:64-68), se conjugaba un lado de la sala como memoria (prácticas antiguas planteadas por la arqueología y etnohistoria) y el otro lado como conciencia (prácticas actuales descritas por la antropología, poesía y expresión plástica actuales) por el centro que daba la pervivencia del principio del continuo muerte/vida en terminos de madre hija expresado por el orden simbólico dado por la coca/papa en la siembra ritual de la papa (Arnold 1989:s/n; Angulo-Chiu-Lizárraga 1990:7-31). En base a la yuxtaposición de un bordado contemporáneo de Puno (perspectiva femenina contemporáneo de la cosmología), puesto complementariamente al lado de la expresión masculina (dada en el siglo XVII por Joan Santa Cruz Pachacuti) en relación al esquema de la luna como estudiado por Urton (1981:151), se dió el juego entre luz lunar/luz solar y sombra sobre la faz de la tierra en relación al movimiento cíclico de los líquidos, la substancia ancestral, base de la fecundidad de la tierra y la cosmovisión femenina (Arnold 1989: s/n, Angulo-Chiu-Lizárraga 1990:16-26). De esta manera la relación cocamama/papamama, planteada en un bordado contemporáneo, una arpillera y una máscara contemporánea, montados conjuntamente, es expresada como un principio o base cultural y natural, pasado/presente, de una naciente conciencia colectiva campo/ciudad.

En el catálogo que acompañó la muestra se publicaron los dos calendarios agrícola y ritual, dados por Guaman Poma, base de las dos cosmovisiones, femenina y masculina, y sucesivas mutaciones del sistema calendárico y la cosmología andina: conocimiento imprescindible para una comprensión adecuada de iconografía andina arqueológica, colonial y actual. Por ejemplo: en la iconografía colonial la cuatripartición de las Pléyades se da en forma de "edificios" en Guaman poma y en la pintura de la Virgen de Cocharcas. El equivalente en el arte popular actual es una casa o "colca", en la sierra y una mata de plátano en la selva (observado en la arpillera "El Cultivo de la Coca" y el estudio calendárico de Ríos Torres, inédito). Cabe señalar la reproducción vegetativa del plátano.

Una segunda parte del catálogo se trató el tema de vestimenta andina citadina en términos de pasado/presente, sentando la base para un concepto de vestimenta arquetípica al definir el conjunto andino (Samuel 1990:36-43).

Respondiendo a una invitación del Centro Internacional de la Papa para montar en su local la exhibición de "La Papa", el proyecto museológico iniciado con "Renacimiento Andino" se convirtió en itinerante. De esta manera, por medio de presentaciones posteriores en Cuzco, Puno, Taquile, Ayacucho e importantes instituciones como la Universidad de San Marcos, Universidad Nacional Agraria, La Escuela Nacional de Bellas Artes y la Universidad Femenina del Sagrado Corazón, el MNAA, al emplear la museología como un sistema independiente de comunicación, comienza a trascender las barreras impuestas por los medios de comunicación (Benavides 1990) y a orientar a la población hacia una naciente conciencia colectiva enraizada en la ideología andina, planteada no como los restos decadentes del Tawantinsuyu, sueños utópicos o milenarios "amalgamados a Marx", sino como un sistema vital mantenido por el campesinado y en vías de recuperación por un dormido sector criollo. Así llega a ser el MNAA, una fuerza importante en la democratización de la cultura peruana y creación de la geo-etnia.

Una variante del concepto original, "Del Pachacuti al renacimiento Andino: Un Ciclo Rítmico de Vida", recogía la otra propuesta andina salida de la Escuela Nacional de Bellas Artes y vigente, y demostró un principio básico de comunicación: la naturaleza solitaria de la percepción y colectiva de la comunicación, base conceptual compartida que establece los límites o nivel de comunicación y comprensión mutua.

Hasta la fecha se ha presentado veinte versiones de coherencia cultural pasado/presente, comunicadas en un lenguaje propio de sintaxis, orden y simbología andinos.

Al mismo tiempo que el MNAA inicia esa etapa de auto-afirmación cultural, surge el fenómeno del Concurso Nacional de Pintura y Dibujo Campesino que también inicia una corriente de democratización cultural, al canalizar hacia el diálogo nacional la voz campesina a través de su expresión propia. En 19989, el mismo año que el MNAA logra proyectar públicamente su propuesta, el Concurso toma un nuevo rumbo en el cual comienza una reconsideración de la función de las imágenes proporcionadas por los campesinos. Se enfatiza no la habilidad de dibujar del campesino sino el uso de la imagen como estrategia de comunicación, principio de indigenismo dado en la crítica de las artes plásticas en la década de los setenta por Traba y Lauer, (Traba 1984; Lauer 1976). Esta perspectiva culmina finalmente en 1990 con la publicación y presentación del libro IMAGENES Y REALIDAD: A la Conquista de un Nuevo Lenguaje. Los tres artículos teóricos publicados expresan las tres posiciones básicas sobre la realidad nacional vigentes a lo largo del siglo en curso: desandinización, ambivalencia y renacimiento andino. Son las imágenes mismas de los campesinos que insisten en nuevas perspectivas: sociales, culturales y políticas.

En apoyo al Concurso el Museo en 1990 montó la exhibición "El Registro Andino: Recordando a Victoria De la Jara" en la cual afirmaba la continuidad en tiempo y espacio de la conciencia andina: los patrones de cognición y expresión del pueblo andino. Explica el catálogo:

Con la exhibición...el MNAA pone al campesino peruano al frente de una naciente "vanguardia americana". Esta presentación de varios trabajos del archivo del Concurso...y fotografías del taller Tafos, interpretados por elementos del registro andino pasado/presente, como fué estudiado inicialmente por Victoria De la Jara y actualmente por varios investigadores, demuestran la continuidad en tiempo y espacio de la conciencia, los patrones de cognición y expresión del pueblo andino.

De esta manera, afirmando los valores democráticos, el MNAA participa en la canalización por medio del registro propio de la voz campesina hacia el diálogo nacional e internacional.

Se exhibieron dibujos de campesinos estructurados por medio de la bipartición y fotos del grupo Tafos estructurados por medio de la diagonal, junto con los dibujos de Guaman Poma que evidencian la misma estructuración o sintaxis, asimismo el trabajo pionero de Victoria De la Jara que afirma la existencia de un sistema propio de registro, y un fotomontaje arreglado en forma de tokapos antiguos de comuneros puneños cultivando la papa a la manera tradicional.

En referencia a los dibujos de los campesinos constituyen no arte primitivo...más bien se trata de una auténtica comunicación andina. Señala el importante contenido ideológico de un dibujo particular, de esta manera afirmando la importancia de la expresión de auto-afirmación cultural hecho por los campesinos mismos. Escribe ella:

Desde el título ya el autor indica su intención de presentar una perspectiva histórica, pero la obra es más que eso: en ella el autor demuestra extraordinarias cualidades para el análisis del proceso histórico del Perú a partir de la conquista, gran penetración y comprensión de las causas históricas de la actual situación que vivimos en el país, capacidad de síntesis y expresividad, en la descripción de la problemática así como en el planteamiento de las soluciones que a nivel popular se están adoptando y la propuesta de una alternativa válida de desarrollo para el Perú que permita la recuperación del equilibrio y la prosperidad de los pueblos nacionales.

Otro claro ejemplo que transforma un concepto de arte primitivo en comunicación andina y demuestra la tremenda importancia de la perspectiva campesina en el diálogo nacional es el dibujo ganador del 6º Concurso. En él se compone el espacio en base a la sintaxis andina: la clásica bipartición en su sentido original y calendárica, no de jerarquía sino de la dualidad como ritmo. Al igual que muchos tejidos antiguos, que integran ciencias naturales y sociales, el borde del dibujo es tanto decorativo como calendárico, reregistrando elementos del ciclo agrícola: maíz, papa, ají, quinua, de tal manera que no deja duda de que existe todavía en los Andes una memoria colectiva. El contenido del dibujo, que afirma su valor como texto, se ha descrito de la siguiente manera:

← Carti-
culo de
C. González
del Río,
en República

Una mirada más detenida al dibujo nos proporciona un dato que sirve como punto de partida para otro tipo de reflexión. ¡Todas las protagonistas son mujeres! En su libro THE SACRED HOOP, Paula Gun Allen proporciona un modelo indígena de mujer que, yuxtapuesto al dibujo de Huaman Quispe, demuestra la unicidad de la cosmovisión indígena en toda América. Tanto el dibujo de Huaman Quispe como el libro de Allen afirma la presencia de la mujer decisiva y auto-dirigida como modelo cultural propio, un valor tanto moderno como tradicional. sostiene Gun Allen que el modelo ginocrático -que se define como una sociedad madre centrado, es típico de todos los pueblos de América. En efecto, los ejemplos arquetípicos o paradigmáticos femeninos, dados por ella, coinciden conceptualmente en los ciclos míticos femeninos andinos y personajes como pachamama, mama cocha, papamama, cocamama y saramama.

Un tercer trabajo realizado a base del archivo de siete mil dibujos del Concurso, demuestra claramente cómo los campesinos, por medio de un lenguaje propio, tratan el tema de la violencia actual. La antropóloga Nolte también encuentra evidencia de la memoria colectiva en términos de léxico y sintaxis. A conclusión afirma ella:

...la imagen resulta un recurso de expresión vital entre los hombres andinos y que a través de ella se pueden decir muchas cosas que difícilmente se podrían verbalizar y mucho menos escribir. La producción de los artistas andinos y de los campesinos tienen un conjunto de elementos comunes por ser producto de una misma ideología y de una misma concepción del mundo. Resulta sorprendente ver en qué medida campesinos de todo el Perú comparten elementos culturales similares a pesar de sus diferencias socio-económicas, ecológicas e inclusive técnicas. Finalmente, me permito sugerir a otros investigadores que consideren el recurso gráfico como otra forma de recoger información alrededor del quehacer de los campesinos.

Al mismo tiempo que el MNAA y el Concurso en 1984 comienzan a transformar la cultura peruana, cambios profundos comienzan en la Escuela Nacional de Bellas Artes con el establecimiento de tres cursos nuevos de reorientación. En el Seminario de Arte Contemporáneo se emplea la metodología de simplificación para transformar conceptos de arte peruano en conceptos de comunicación andina.

Dada su historia como hogar de la expresión del Indigenismo en las artes plásticas (Lauer 1976; Lizárraga 1988), no es sorprendente que la fuente de todas las propuestas andinas que comienzan a surgir en las artes plásticas sean de la escuela. dada la conceptualización de lo femenino por Montrelay, tampoco es sorprendente que todos los gestores sean mujeres.

Es justamente en el mismo año de 1984 que la pintora Charo Noriega, egresada de la "Escuela", compone un cuadro extraordinario que cristaliza la problemática nacional -la imagen de dos campesinos puneños centrados en su espacio circundado por palabras escritas que en sí

representan un diálogo entre la mitología y la historia. El título "La Boca esta en Lima", se complementa por el comentario que "ya nadie quiere hablar nuestro lenguaje".

Si tomamos esta imagen paralela al poema "Idaho 1969" de Janet Campbell, indígena norteamericana que lamenta la pérdida del lenguaje autóctono, vemos que la inquietud de Noriega en el Perú es parte de la misma conciencia de Campbell en Idaho y la de una multitud de investigadores en busca de un lenguaje común a toda América. Al año siguiente Charo señaló el camino hacia la renovación cultural al retomar la sintaxis andina y el lenguaje mítico. Ella desarrolla un léxico de imágenes tomando como fuente la arqueología y la antropología andinas, para expresar inquietudes contemporáneas (Lizárraga 1988;167-172; Lizárraga 1989:30-31). Finalmente su obra forma un elemento importante en el léxico de imágenes desarrollado por el MNAA para demostrar, desde los dibujos de los campesinos hasta la llamada "arte", una naciente conciencia y expresión nacional.

Poco después, en 1986 la pintora Lucy Angulo plantea una propuesta de "Pachacuti", sosteniendo por medio de un ensayo publicado en el catálogo que acompañaba la muestra que su trabajo es andino. En esa muestra Angulo integró arte/ciencia y, empleando la muestra como un texto compuesto de símbolos y sintaxis andinos, llevó al visitante "por los pasos de su propia experiencia de transformación, cognición, disyunción/conyunción, asimilación e integración", (Lizarraga 1988;173-177), dando una dimensión contemporánea a antiguas estructuras de lógica y expresión. Posteriormente Angulo crea una máscara de la saramama que el MNAA exhibe con objetos arqueológicos en un contexto calendárico en la muestra "Renacimiento Andino".

Al mismo tiempo que Angulo presenta "Pachacuti, la artista Esther Vainstein, a base del título "Paracas" también hace un planteamiento sobre identidad y lenguaje.

Paralelamente en las llamadas artes populares el taller de arte Sarhua, por medio de la pintura y la figura, comienza una nueva etapa en la documentación en forma visual de las costumbres y mitología de su comunidad. Y en Ayacucho y Lima Florentino Jimenez y sus hijos continúan profundizando la transformación iniciada por Joaquin Lopez Antay, del retablo, de un medio de comunicación de tema cultura/naturaleza en tema histórico/social, un medio andino/inquietudes occidentales. De esta manera, mientras elementos del arte popular dejan lo tradicional y buscan su incorporación en la modernidad, lo moderno ha estado aprendiendo el lenguaje de la tradición, quedando el textil antiguo como ancla y pieza clave de resistencia (Lizarraga 1988:29)

Ese proceso de coyuntura culmina en la década actual en la cual el "arte" y "arte popular" se encuentran, sentando las bases para la democratización de la experiencia visual. Por una afirmación de la sintaxis andina, como importante elemento del replanteamiento de la museología con un sistema independiente de comunicación, y sin la acostumbrada discriminación dada por una jerarquía de medios que ubica la pintura y escultura por encima de la fibra y la arcilla, el Seminario de Arte Contemporáneo reunió a catorce artistas peruanos para dar forma visual, según sus propias interpretaciones, a una selección de poesía indígena norteamericana. Esta presentación museológica estableció un puente sobre las distancias que han separado ciudad/campo, moderno/tradicional, una parte de América de la otra, abarcando la gran gama de

perspectivas en la plástica americana desde la pintura al bordado, la escultura al retablo, de modo que integró "los fragmentos concebidos por unos como post-modernismo en un nuevo concepto de coincidencia colectiva, la expresión vital de un pueblo"

Eran principios sintácticos del registro andino interpretados nuevamente por medio de la museología los que transformaron los múltiples elementos visuales de la muestra en una unidad. El espacio de al sala se definía por medio de su centro de relación al periferia.

En el centro sobre cuatro paredes movibles arregladas en forma de las diagonales cruzadas se ubicaba la propuesta teórica, un mapa ecológico de Norte América y una propuesta de calendario americano formada por el ciclo ritual Hopi-Zuni superpuesto al patrón Tiwanaku, así como elementos culturales particulares a la cultura indígena norteamericana. En la periferia, las paredes de la sala se usaron como si fuesen una faja andina o chumpi, en la que el trabajo de cada artista figuraba como un tokapo, elemento básico de significación del registro andino. Es esa definición del espacio la que permitía relacionar adecuadamente lo particular con lo universal así como conjugar las múltiples particularidades en una unidad.

En el catálogo que acompañaba la muestra, escribieron las autoras:

Actualmente América se fragmenta por las divisiones lingüísticas impuestas por la venida de los europeos: América y Latinoamérica.

Al elegir un modelo de comunicación propio a nuestro espacio encontramos la posibilidad de integración.

Antes de la venida de los europeos todos los americanos registraba conocimientos por medio de la imagen visual. Los andinos, mesoamericanos, las tribus de la Amazonía y los indígenas norteamericanos tiene tradiciones estructurales que se asemejan. Es desde esa tradición que esta evolucionando un nuevo lenguaje americano, uniendo el discurso y al imagen por medio de la museología, pensamos proporcionar una nueva visión del lenguaje y registro americanos.

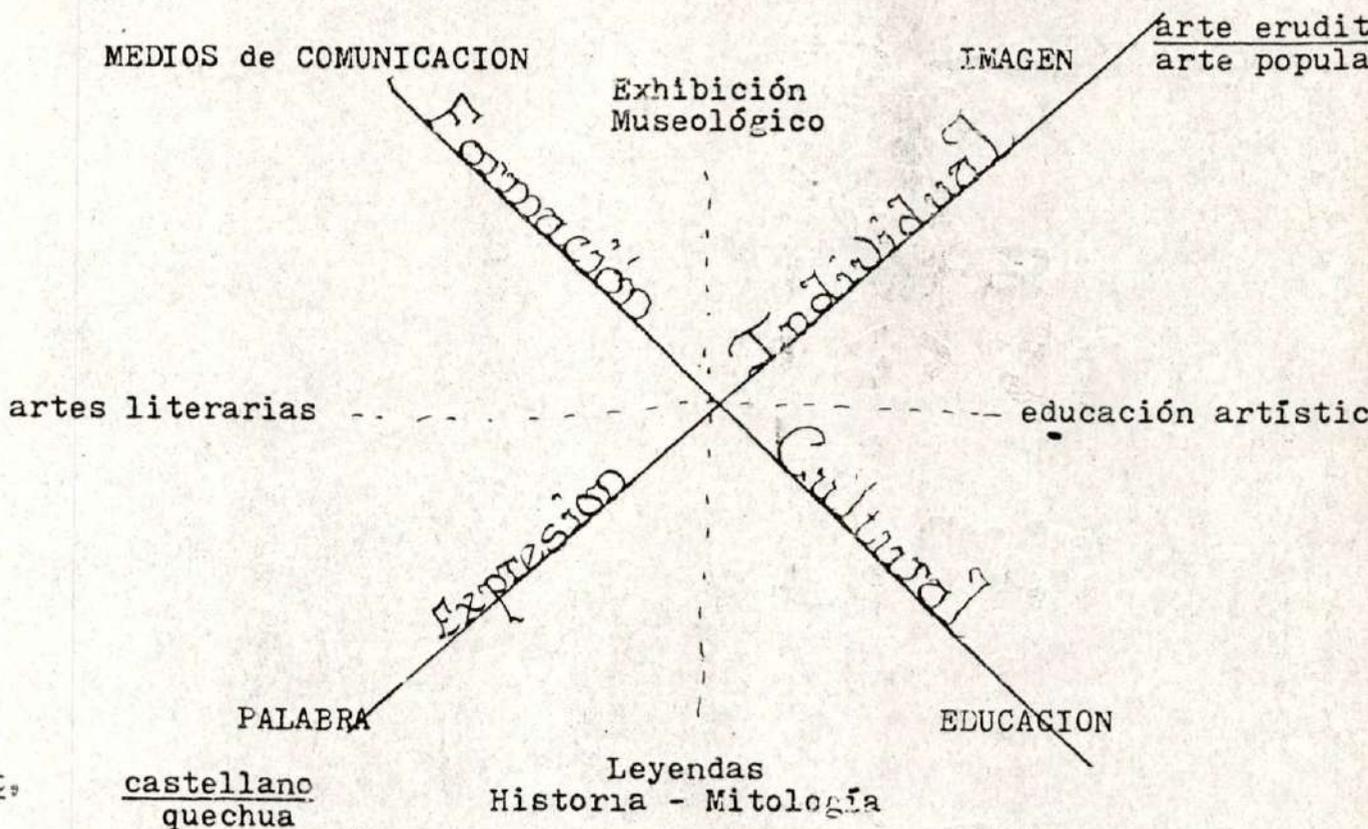
De esta manera se planteó por primera vez públicamente la propuesta de modelo propio de comunicación publicado posteriormente por el Concurso (Lizárraga 1990:221). Este modelo está construido sobre dos coordenadas. Una es la imagen en la cual "la unidad visual es el medio primario de aprehensión y significación" y que de acuerdo con Noriega (Noriega 1985) es expresión que tiene género femenino, de modo que corresponde a inquietudes lingüísticas expresadas por Montrelay. El otro es el discurso, en el cual la palabra es el medio primario de aprehensión y significación", sistema conforme con la descripción de Lacan del laberinto o construcción social que sirve de barrera entre el ser humano social y la naturaleza.

Cada sistema puede funcionar, independientemente o en conjunto; los dos responden a diferentes necesidades del ser para comunicar.

Entonces ya sea por vías de las artes plásticas y la crítica o por vía de la antropología y arqueología llegamos a un sistema propio de comunicación y la raíz lingüística que ha faltado para que haya auténtico diálogo de acuerdo con Montrelay.

Centrar la colectividad en su espacio/tiempo al mismo tiempo que revalorizar el registro propio es recuperar de la marginación a grandes sectores de la población, de modo que se permita su participación simétrica (a través de un concepto propio y milenarismo de comunicación) en el diálogo nacional y americano, respondiendo a inquietudes expresadas por Scarpetta, afirmando así los valores democráticos antiguos y actuales al mismo tiempo que facilita también la pacífica reorientación de toda la población hacia su legado cultural dual andino/occidental. De esta manera, en el Perú, desde una perspectiva integral, se están sentando las bases para un modelo propio de cultura, una identidad y lenguaje a la vez andino, peruano y americano.

COMUNICACION
DECOLONIZADA



Formación cultural
Expresión Individual = identidad nacional

© derecho de autor
BIBLIOTECA NACIONAL
1985



Gráficos

GRAFICOS S.R.L. GALICIA 176 - LIMA 33 PERU

Señores
ILLA-SER
Presente.

GRAFICOS S.R.L.
GALICIA 176 HIGUERETA
SANTIAGO DE SURCO
TELEFONO: 48-2528
LIMA 33 - PERU
15/01/91

COTIZACION:

500 Ejemplares del libro "IMAGENES Y REALIDAD" impresos según modelo (reimpresión).	U.S. \$	5,472.00
1000 Idem.		7,182.00

Forma de pago: 70% adelantado y 30% contra entrega.



Graficos

GRAFICOS S.R.Ltda. Seoane 307-302 Lima 41 PERU

GRAFICOS S.R.Ltda.
Calle E. Seoane 307-302
SAN BORJA Telf. 751961

Señores
MILA - SBR
Presente

11/00/00

COTIZACION

- Precio actual del libro sobre Pintura Carrpesi na según características iniciales presentadas en nuestra proforma del 5/3/00

US \$ 6,492.00

Precio del mismo libro según las siguientes características:

500 ejemplares de formato 20 x 28 cms. 92 páginas impresas a 4 colores; 132 páginas impresas a una tinte en papel bond alisado de 90 gramos. 35 fotos en blanco y negro; 70 páginas de texto y leyendas a lo largo de todas las ilustraciones. Carátula impresa a 4 colores en cartulina foldcote calibre 12, plastificadas

10,480.00

SALDO:

3,988.00

Forma de pago: 50% adelantado y 50% contra entrega.

Imprenta	8115
Corrector	300
Impagos	800
Artículos	300
	<hr/>
	9515 = 101

Costos del libro

1. Imprenta	8,115	(6492 + 2,250 + 1,250)
2. Corrector estilo	300	
3. Editor (Bonzals)	800	
4. Artículos	300	
	<hr/>	
	8,515	
5. Varios redondeando	9,000	(por 500 ejemplares)

Ojo
 Mensajes y de Erenzo
 Prox. Reunión Ejecutiva
 Acaudal pagarle 1250 dólares
 al de la imprenta
 Mmm y vally para que le
 envíe con los
 Hace Mensajes para
 chas pago a Editor
 50%

INFORME LIQUIDEZ

80% auto colid
 6492 +
 2500 +
 300 com. estro
 100 87 - 649209
 8115
 1623
 (87)

1.- <u>SALDO DISPONIBLE AL 30.11.90</u>		2,206.09
	Cta.Cte. intis (Aprox) 15'701,000	36.09
	Caja dólares	<u>2,170.00</u>
2.- <u>COMPROMISOS</u>		1,300.00
	19845 - 5 jobs aparatos con un apudo de 200.	
	IAA	100 ✓
	CIDIAG	200
	IRED	<u>1,000</u>
TOTAL		<u>3,506.09</u> =====

Gastos fijos al 31.12.90:

- Secretaria (Sueldo diciembre y gratificac.)	300.00
- Teléfono (noviembre y diciembre)	<u>80.00</u>
	380.00

Lima, 30 de noviembre de 1990.

INFORME ECONOMICO
(por partidas)

GASTOS DE PERSONAL

Secretaria	576,06	
Mensajero	65,38	641,44

GASTOS DE OPERACION

Jurado	133,30	
Premios, viajes, viáticos, diplomas	1,540,56	
Divulgación medios	121,31	
Afiche ganador	947,87	
Gastos de oficina	136,34	
Acondicionamiento	3,26	
Comunicaciones (teléfono/correo)	131,60	
Servicios(fotocopias)	0,79	
Movilidad local	23,54	
Refrigerios(café,gaseosas)	5,37	
Varios	0,22	3,044.16

GASTOS DE LIBRO

Pago a Juan Ansión	100,00	100,00
--------------------	--------	--------

TOTAL GASTADO

3,785,60 +

Arendir	I/.30'000,000	69,00	
Caja Chica	30'000,000	69,00	138,00
			3,923,60

Lima, 30 de noviembre de 1990.

I N G R E S O S

1.- TRANSFERENCIA DEL SER A ILLA 3,862.69

Caja Dólares		3,700
Cta.Cte. intis	56'585,731	128.60
Caja Chica del SER	15'000,000	<u>34.09</u>

2.- APORTE PARA EL CONCURSO 1,300.00

IDEAS	200	<i>(los 200 restantes no aparecen en comprobantes) ¿por favor acuse entregado dults?</i>
IAA	300	
SER	400	
ILLA	<u>400</u>	

3.- APORTE PARA EL LIBRO 1,000.00

CIDIAG	1,000
--------	-------

4.- OTROS INGRESOS 5.00

Venta de tarjetas	5
-------------------	---

TOTAL INGRESOS ADMINISTRACION ILLA 6,167.69

=====
3 923 60
2 244.09

Lima, 30 de noviembre de 1990.

• CEDEP todos p' el libro • CEPES?

- FAX a NOVIB
- Luz dar a Patty texto y Nede fax.
- ✓ Q. Rose pte a una grelTAFOS que es nombre de financiera.
- 11 Dic. en. con. Ej. (prior docs)
- Manda copia de arte - por me con dato anegado de deuda del libro.

DONACION MISERER

\$

4,653.64

RELACION DE LAS ONG'S QUE APORTARON EL DINERO PARA LA
CULMINACION DEL VII CONCURSO

6/8/90	CEDEP	\$ 400.-
15/8/90	IDEAS	200.-
20/8/90	CIDIAG	200.-
20/8/90	CEAS	400.-
11/9/90	IAA	100.-
31/8/90	ILLA	400.-
16/10/90	SER	400.-
17/10/90	IDEAS	200.-
30/10/90	IAA	100.-
20/11/90	IAA	100.-
13/12/90	IAA	100.-
	TOTAL	<u>\$ 2,600.-</u>

NOTA: QUEDA PENDIENTE AUN EL PAGO POR PARTE DEL CIDIAG DE \$200.-

RELACION DE ONG'S QUE APORTARON \$1,000 DOLARES C/U. PARA LA
PUBLICACION DEL LIBRO.

20/7/90	CEDEP	\$1,000
24/7/90	CEPES	922
21/9/90	CIDIAG	1,000
	TOTAL	<u>2,922</u>

Enero, 1991

HOJA RESUMEN DEL VII CONCURSO DIBUJO Y PINTURA CAMPESINO

I. INGRESOS

Saldo IV Concurso	6,677.11	
NOVID (29.05.88)	9,125.10	
Broderliji Delen y NCOS (03.11.88)	14,244.39	
Aporte otros Centros	3,122.00	
Ingresos propios	2,198.65	
TOTAL INGRESOS US\$		35,367.25

II. EGRESOS

Total gasto V Concurso	6,639.42	
Total gasto VI Concurso	10,561.48	
Total gasto VII Concurso	13,093.71	
TOTAL EGRESOS US\$		30,294.62

SALDO US\$ AL 27.8.90 5,072.63

Disponible US\$ Cta.Cte.		3,780.00
Disponible I/. Cta.Cte	76,846,749	987.50
Disponible I/. Caja Chica (est.)	29,879,628	353.98
		5,071.51

RESUMEN DE GASTOS (En US\$)

Rubro	Aporte Aprobado	Total V Concurso	Total VI Concurso	Total VII Concurso	Saldo
I. PERSONAL	5,588.65	967.49	3,882.83	1,254.55	284.58
II. GASTOS DE OPERACION Y PRODUCCION DE MATERIALES	15,895.83	3,915.19	4,578.14	11,716.71	(4,306.21)
III. TALLERES DE CAPACITACION Y EVALUA- CION, VIAJES Y VIATICOS	7,449.31	1,567.35	2,644.83	8.88	3,237.93

SUB-TOTAL	28,933.79	6,450.02	10,296.21	12,971.27	(783.78)

IV. IMPREVISTOS	1,112.81	189.48	265.28	122.44	535.69

TOTAL	30,046.60	6,639.43	10,561.48	13,093.71	(246.02)

PRESUPUESTO DETALLADO (En US\$)

Rubro	Aporte Aprobado	Total V Concurso	Total VI Concurso	Total VII Concurso	Saldo
I. PERSONAL					
c. Apoyo Secretarial	4,046.26	953.64	2,861.92	955.70	(725.01)
d. Conserje	703.31	10.96	222.11	292.10	180.14
e. Guionistas, fotógrafo, etc.	639.08	2.88		6.75	- 829.45
Sub-Total I	5,388.65	967.49	3,084.03	1,254.55	284.58
II. GASTOS DE OPERACION Y PRODUCCION DE MATERIALES					
a.1 Mesa Redonda	249.27	111.53			137.74
b.1 Teléfono	360.56	67.61	93.06	27.15	172.72
b.4 Correo, transporte, varios	974.85	784.84	412.08	298.41	(512.48)
c. Utiles de oficina	1,003.90	541.83	405.97	44.04	92.86
e.1 Divulgación en medios masivos	451.81	51.81	150.87	15.19	235.54
e.2 Afiche Convocatoria	135.77	0.00	491.67	122.80	(478.70)
f. Premiación y Bases	548.84	238.89	1,233.25	0.86	(932.17)
g.1 Afiche Ganador	903.62	350.67	574.01		(21.06)
g.2 Almanaque	1,007.24	1,672.55	1.21		133.49
g.3 Tríptico	451.81	0.00			451.81
g.4 Acondicionamiento de la muestra	565.32	65.58	616.66	16.87	(352.99)
g.5 Publicación resultados Taller	565.32	0.00	1.40		563.92
h. Fotos de dibujos y pinturas	1,128.41	11.41	281.30	0.94	834.69
Libro (Saldo IV Concurso)	6,677.11	0.00	109.46	11,199.25	(4,631.59)
Sub-Total II	15,895.83	3,915.19	4,578.14	11,716.71	(4,306.21)
III. TALLERES					
a. Talleres Nacionales evaluación	4,288.86	1,567.35	2,644.83		77.48
b. Taller de Capacitación	3,160.45	0.00		0.00	3,160.45
Sub-Total III	7,449.31	1,567.35	2,644.83	0.00	3,237.93
Sub-Total I + II + III	28,633.79	6,450.02	10,296.21	12,971.27	(783.70)
IV. IMPREVISTOS					
	1,112.81	189.40	265.28	122.44	535.69
Total General	30,846.60	6,639.43	10,561.49	13,093.71	(248.02)

TIPOS DE CAMBIO PARA EL V CONCURSO

Fecha	US\$	Total	Gastos Bancarios	Neto	T/C
11.05.88	500.00	37,500.00	1,277.88	36,222.12	75.00
18.06.88	1,000.00	166,030.00	1,029.55	165,000.45	166.03
07.07.88	1,000.00	167,770.00	1,004.86	166,765.14	167.77
15.08.88	1,500.00	308,325.00	1,868.81	306,456.19	205.55
05.09.88	800.00	222,792.00	1,527.81	221,264.19	278.49
29.09.88	500.00	201,050.00	1,211.25	199,838.75	402.10
07.11.88	1,000.00	499,200.00	3,037.32	496,162.68	499.20
15.12.88	1,000.00	928,180.00	5,755.64	922,424.36	928.18
	7,300.00	2,530,847.00	16,713.12	2,514,133.88	346.69

TIPOS DE CAMBIO PARA EL VI CONCURSO

Fecha	US\$	Total	Gastos Bancarios	Neto	T/C
13.01.89	500.00	925,000.00	649.35	924,350.65	1,850.00
17.02.89	150.00	186,000.00	735.63	185,264.37	1,240.00
21.02.89	750.00	937,500.00	5,923.13	931,576.87	1,250.00
15.05.89	1,000.00	2,600,000.00	16,122.60	2,583,877.40	2,600.00
26.06.89	3,000.00	8,340,000.00		8,340,000.00	2,780.00
25.07.89	2,000.00	5,800,000.00	34,947.90	5,765,052.10	2,900.00
12.10.89	2,000.00	10,900,000.00	0.00	10,900,000.00	5,450.00
	8,000.00	27,640,000.00	51,870.50	27,588,129.50	3,455.00

Tipo de Cambio promedio usado para el presente periodo: 3,455.00

TIPOS DE CAMBIO PARA EL VII CONCURSO

Fecha	US\$	Total	Gastos Bancarios	Neto	T/C
10.01.90	1,500.00	18,450,000	0	18,450,000	12,300
14.02.90	2,000.00	27,000,000	0	27,000,000	13,500
22.02.90	3,000.00	39,600,000	0	39,600,000	13,200
06.03.90	3,000.00	41,400,000	0	41,400,000	13,800
18.04.90	1,000.00	27,200,000	0	27,200,000	27,200
23.05.90	500.00	23,500,000	0	23,500,000	47,000
17.07.90	250.00	25,000,000	0	25,000,000	100,000
26.07.90	100.00	12,000,000	0	12,000,000	120,000
15.08.90	250.00	77,500,000	0	77,500,000	310,000
22.08.90	216.11	73,477,400	0	73,477,400	340,000
27.08.90	2,000.00	710,000,000	0	710,000,000	355,000
	13,016	1,075,127,400	0	1,075,127,400	77,817

VI CONCURSO DE DIBUJO Y PINTURA CAMPESINO

RESUMEN GENERAL DE GASTOS

ENE-AGO, 27 '90

Libro	Comprometido IV Concurso	871,491,705	11,199.25
I.c	Apoyo Secretarial	74,370,036	955.70
I.d	Conserje	22,730,400	292.10
I.e	Guionistas, técnicos	525,000	6.75
II.b.1	Teléfono	2,112,740	27.15
II.b.4	Correo, transporte, etc.	22,590,965	290.41
II.c	Utiles y materiales de oficina	3,426,710	44.04
II.e.1	Divulgación en medios masivos	1,102,090	15.19
II.e.2	Afiche Convocatoria	9,556,282	122.00
II.f	Premiación y bases	67,200	0.86
II.g.4	Acondicionamiento de la muestra	1,250,340	16.07
II.h	Fotos de dibujos y pinturas	73,500	0.94
IV.	Imprevistos	9,520,201	122.44
	Caja chica Jul/Ago	24,365,500	313.11

		1,043,270,677	13,406.02

VI CONCURSO DE DIBUJO Y PINTURA CAMPESINO

RESUMEN GENERAL DE GASTOS

ENE-DIC. 89

I.c	Apoyo Secretaria]	9,887,939	2,861.92
I.d	Conserje	760,484	220.11
II.b.1	Telefono	321,598	93.08
II.b.4	Correo, transporte, etc.	1,423,729	412.08
II.c	Utiles y materiales de oficina	1,402,620	405.97
II.e.1	Divulgación en medios masivos	518,492	150.07
II.e.2	Afiche Convocatoria	1,698,784	491.67
II.f	Premiación y bases	4,260,889	1,233.25
II.g.1	Afiche ganador	1,983,190	574.01
II.g.2	Almanaque	4,166	1.21
II.g.4	Acondicionamiento de la muestra	2,821,557	816.66
II.g.5	Publicación resultados Taller	4,827	1.40
II.h	Fotos de dibujos y pinturas	971,897	281.30
III.a	Talleres Nacionales Evaluacion	9,135,120	2,644.83
IV.	Imprevistos	916,536	265.28
Libro	Comprometido del IV Concurso	378,170	109.46
		36,489,926	10,561.48

RESUMEN DE GASTOS PERIODO ENE.88 - DIC.88

	Rubro	Intis	US\$
I.c	Apoyo Secretarial	338,628.00	953.64
I.d	Conserje	3,800.00	10.96
I.e	Guionistas, técnicos	1,000.00	2.88
II.a.1	Mesa redonda	38,666.00	111.53
II.b.1	Teléfono	23,438.34	67.61
II.b.4	Correo, transporte, etc.	272,897.76	784.84
II.c	Utiles y materiales de oficina	187,571.00	541.03
II.e.1	Divulgación en medios masivos	17,685.00	51.01
II.e.2	Afiche Convocatoria	0.00	0.00
II.f	Premiación y Bases	82,822.34	238.89
II.g.1	Afiche ganador	121,575.00	350.67
II.g.2	Almanaque	579,858.00	1,672.55
II.g.4	Acondicionamiento MNA	29,671.00	85.58
II.g.5	Publicación resultados Taller	0.00	0.00
II.h	Fotos de dibujos y pinturas	3,976.90	11.47
III.a	Talleres Nacionales Evaluacion	543,386.18	1,567.35
III.b	Talleres de capacitación	0.00	0.00
IV.	Imprevistos	65,664.07	189.40

		2,301,831.59	6,639.43

CONTROL MOVIMIENTO MONEDA EXTRANJERA
CONCURSO DE DIBUJO Y PINTURA CAMPESINO

FECHA	INGRESO	DE	SALIDA	SALDO
15.10.87	12,677.11	B.Delen		12,677.11
04.11.87			2,000.00	10,677.11
26.01.88			1,000.00	9,677.11
29.01.88			1,000.00	8,677.11
01.02.88			1,000.00	7,677.11
14.03.88			1,000.00	6,677.11
11.05.88			500.00	6,177.11
28.06.88			1,000.00	5,177.11
07.07.88			1,000.00	4,177.11
15.08.88			1,500.00	2,677.11
05.09.88			800.00	1,877.11
29.09.88	9,125.10	Novib		11,002.21
29.09.88			500.00	10,502.21
03.11.88	14,244.39	B.Delen		24,746.60
07.11.88			1,000.00	23,746.60
15.12.88			1,000.00	22,746.60
13.01.89			500.00	22,246.60
17.02.89			150.00	22,096.60
21.02.89			750.00	21,346.60
15.05.89			1,000.00	20,346.60
26.06.89			3,000.00	17,346.60
21.07.89			2,000.00	15,346.60
16.10.89			2,000.00	13,346.60
30.12.89	1,257.51	Intereses		14,604.11
10.01.90			1,500.00	12,904.11
14.02.90			2,000.00	10,904.11
22.02.90			3,000.00	7,904.11
06.03.90			3,000.00	4,904.11
18.04.90			1,000.00	3,904.11
23.05.90			500.00	3,404.11
17.07.90			250.00	3,154.11
23.07.90	1,000.00	Cedep(Libro)		4,154.11
23.07.90		Comisión	10.00	4,144.11
23.07.90	922.00	Cepes(Libro)		5,066.11
26.07.90			100.00	4,966.11
08.08.90	400.00	Cedep		5,366.11
15.08.90			250.00	5,116.11
17.08.90	200.00	Cidiag		5,316.11
20.08.90	400.00	Ceas		5,716.11
22.08.90	200.00	Ideas		5,916.11
22.08.90			216.11	5,700.00
27.08.90			2,000.00	3,700.00
	40,226.11		36,526.11	3,700.00

APOYAN TRABAJO DE RONDEROS, PERO TAMBIEN DENUNCIAN SUS ABUSOS Y EXCESOS

Mujeres ayacuchanas son "obreras de la democracia"

► Más de un millar de Clubes de Madres orientan su labor de servicio social para la pacificación del convulsionado departamento.

Por: ROSA DELGADO ESPINOZA

► Las mujeres en Ayacucho se han convertido en "obreras de la democracia", pues a través de la principal organización que las agrupa, los Clubes de Madres, están enfrentando a la violencia terrorista decididas a defender su derecho a la vida y de sus familias por sobre todas las cosas.

Mediante los más de mil clubes de madres que hay en este departamento, convulsionado desde hace once años por la subversión, las mujeres, en su mayor parte de origen campesino, han tomado conciencia en su real dimensión de la complejidad del problema que viene afrontando la población ayacuchana.

Es por ello, y sabedoras, que la violencia terrorista influye gravemente en la atención de sus necesidades básicas por parte del Estado, que las madres de familia de Ayacucho están aportando su trabajo en el proceso de pacificación de su región, y, por ende, del país.

Estas ruidosas fueron reconocidas por la asistencia social Isabel Cordeiro, directora del Centro de Promoción y Desarrollo Poblacional (CEPRODEP), durante el I Congreso Departamental de Clubes de Madres de Ayacucho, realizado en esa ciudad el 16 y 17 del presente mes.

El evento auspiciado por el CEPRODEP reunió en los dos días a más de 400 representantes de los clubes de madres, así como a dirigentes comunales de todo el departamento bajo el lema "Kausayta paqarichispam defendiniku" ("Porque damos la vida, la defendemos").

"Las mujeres ayacuchanas están dispuestas hoy más que nunca a enfrentar a la violencia terrorista porque se han dado cuenta que es el principal escollo para su propio desarrollo", señala la especialista, quien durante 15 años ha sido docente de la Universidad San Cristóbal de Huamanga.

—¿Y cómo se manifiesta esa disposición de las mujeres?

—La mujer de esta parte del país por primera vez se siente capaz de salir al frente de esta situación de violencia y poder poner su fuerza, su trabajo, su aporte, en la solución del conflicto. Ellas sienten ahora que el problema de la alimentación, de la salud, del trabajo, entre otros, está seriamente afectado por esa misma violencia terrorista.

—¿Pero, cuál es el trabajo que hacen en ese sentido?

—Bueno, a través de sus clubes de madres se están organizando de manera creciente y en forma autónoma luchando por sus derechos. En realidad, ellas se han convertido en "obreras de la democracia" porque a nivel comunal, distrital, provincial y departamental están cumpliendo con esta labor.

—¿Se puede decir, entonces, que la mujer ayacuchana ha despertado políticamente?

—Yo creo que las mujeres están enfrentando cada vez más la complejidad del problema de la subversión. Si bien es cierto que a fines de la década del 70 existían ya clubes de madres, unos 60 aproximadamente, hoy en día estas organizaciones sobrepasan el millar en todo Ayacucho. Su incorporación, pues, a la escena pública y política es de reciente data.

—En lo político, concretamente, ¿que proponen las mujeres?

—Las mujeres quieren ser parte del gobierno regional porque consideran que a partir de una organización superior, sólida y grande, ellas tendrán la fuerza suficiente para hacer prevalecer sus decisiones como ente representativo de la sociedad.

Quiero destacar aquí que los

clubes de madres tienen una delegada en el gobierno regional que procede de Ica, por lo tanto no se sienten bien representadas las mujeres ayacuchanas.

Es por esa razón que están trabajando por levantar un movimiento regional de mujeres que represente a todo este sector de la población a nivel departamental. Su propósito evidentemente es liderar el movimiento que formaría parte de la Región Los Libertadores-Wari.

—¿Los clubes de madres apoyan las rondas campesinas?

—No sólo las apoyan sino que forman parte de su estructura. En las provincias de Huanta y La Mar, que son las más golpeadas por el senderismo, las mujeres están participando en las rondas, reconociendo así que son un mecanismo efectivo de autodefensa.

Las mujeres apoyan el trabajo de los ronderos en lo que concierne a limpieza de calles y trabajos de infraestructura, y cuando aquellos salen en campaña al campo, las mujeres cumplen labores complementarias como la preparación de alimentos entre otros.

Aquí quiero resaltar que las mujeres también están denunciando los abusos y excesos que puedan cometer estas rondas.

En general, así como en los distritos de Quinua y Tambo, como en gran parte de Ayacucho las mujeres apoyan las rondas y trabajan por su autodefensa conjuntamente con las organizaciones militares.



Asistente social Isabel Coral Cordeiro.

—¿Por lo que se ve, el rechazo a la subversión es ahora más explícito?

—El rechazo a la violencia terrorista se ha producido desde el principio. Las mujeres y la población se han sentido siempre ajenas frente a ella. Lo que se ve ahora es que las mujeres son muy pragmáticas. No hablan mucho de la violencia porque está sobre entendido que el trabajo que realiza es por el desarrollo de sus pueblos y por la pacificación del país.

Elas han asumido ese compromiso de manera prioritaria organizándose en sus clubes de madres

y construyendo desde allí un proyecto que sea alternativo a lo ofertado por el violentismo.

—¿Cuáles son los resultados del I Congreso?

—El evento ha sido bastante representativo dadas las condiciones existentes en la zona. Se ha constituido la Federación Departamental de Clubes de Madres de Ayacucho. Se eligió asimismo la primera junta directiva de ese gremio cuya primera tarea será elaborar un diagnóstico de la problemática que viven y un plan de acción, para lo cual se reunirán sus 13 integrantes el 2 y 3 de diciembre en Ayacucho. La presidente de la Federación es la señora Teodora Aymé de Palomino.

—¿Los clubes de madres están avanzando...?

—Yo estoy convencida de ello: la única organización que avanza en Ayacucho es la organización de mujeres. los clubes de madres son una organización en desarrollo creciente en plena lucha por erradicar el terrorismo, mientras que las otras formas de organizaciones pre-existentes se desarticulan y entran en un proceso de desmovilización. Por esa razón podemos decir con sustento que las mujeres ayacuchanas están convencidas que tienen que entrar a aportar en el desarrollo regional a través de proyectos integrales de alimentación, de producción y empleo, salud, etc., y de un trabajo organizado que incida en la solución del problema de la violencia terrorista.



Según una encuesta y por su trabajo mismo, la mujer ayacuchana asume la tarea de la pacificación.

SEGUN ENCUESTA REALIZADA A MIGRANTES AYACUCHANAS

Mujeres asumen rol contra la violencia terrorista

► Un rol protagónico en la lucha contra la violencia política y por la defensa de los Derechos Humanos ha asumido la mujer en Ayacucho, según encuestas realizadas por el Centro de Promoción y Desarrollo Poblacional (CEPRODEP).

El citado organismo no gubernamental llevó a cabo 62 encuestas aplicadas entre migrantes recientes a esa ciudad, 6 entrevistas a dirigentes de organizaciones de mujeres del campo y de la ciudad y recogió su experiencia de trabajo acumulada con los refugios ayacuchanos en Lima.

El trabajo de investigación que revela en su exacta dimensión la problemática de la mujer ayacuchana, se realizó el año pasado en que se cumplió 10 años de iniciada la violencia senderista en esa parte del país, dejando desde entonces su secuela de odio y destrucción.

Una de las dramáticas consecuencias de la violencia es la migración compulsiva, no sólo por su cuantía, sino sobre todo porque tiene un carácter político.

Las encuestas hechas señalan que algo más del 50 por ciento de las encuestas fijan como motivación de la migración, el problema de la violencia política 53% en Lima y 51% en Ayacucho.

Asimismo, el 34% en Lima y el 32% en Ayacucho, establecen como causa principal el trabajo. El 17% en Lima y el 17% en Ayacucho migran por educación.

La violencia también genera la desintegración familiar teniendo en muchos casos que hacer, sola, frente al hogar todo lo cual ha llevado a una súbita y radical definición de su rol.

En ese sentido las encuestas revelan que el 16% de familias son sostenidas exclusivamente por la mujer; en 26% de casos el aporte económico de la mujer es mayor que el del hombre; en el 35% de casos el aporte del hombre es mayor; y en el 19% de casos aparentemente la responsabilidad es exclusivamente del hombre, porque no se toma en cuenta el trabajo de las mujeres por no ser rentado.

Y el 50% de estas mujeres son migrantes recientes, por lo que puede deducirse que la tendencia es extensiva al campo.

En otro aspecto, el 16 de las familias son conducidas por la mujer, en el 45% el protagonismo femenino es mayor que el del hombre, en el 39% de casos, el protagonismo masculino es mayor, matizado con el hecho de que la mujer comparte esta función.

RESULTADO DE CONVERSACION TELEFONICA CON REPRESENTANTES DE
DE REGIONES, COMUNICANDO PRESENTACION DEL LIBRO Y JORNADA
DE EVALUACION

CHIMBOTE.- Hugo hablo con Marino Carbajal, él manifiesta que este año no participarán en la organización del Concurso, pero mandarán un informe sobre el VII Concurso. Su participación este año sería solamente como enlace. manifiesta que el problema de ellos es de dinero.

APURIMAC.- Hugo hablo con Gladys Ancco, ellos harán una reunión con la Comisión Regional para definir quien viene al evento.

AYACUCHO.- Hugo hablo con Gabriel Carrasco de CEDAP, ellos estaban pensando convocar el Concurso para este año, y lo que ha acordado a nivel de Comisión Regional es que CIDRA convocará el Concurso este año; la sede será el IER y la coordinación se haría con Jorge Carlos Loayza director de esta institución. El teléfono es 064-912614

CAJAMARCA.- Hugo hablo con Homero Paredes de BB.RR., ellos harán una reunión con la Comisión Regional para evaluar el VII Concurso.

ICA.- Hugo habló con Jorge Aparcana de ILLA-ICA, informaron que que ellos como Comisión Regional han tenido un evento en Noviembre donde acordaron convocar el VIII Concurso. Tienen otra reunión dentro de 15 días para planificar acciones para este año. Están pensando hacer presentación del libro. Hugo les sugiere que adelanten su fecha de reunión para que definan quien viene al evento ya que la próxima semana se debe saber quienes vienen. han quedado en llamar la próxima semana.

HUANCAYO.- Hugo hablo con Ana Libano, el 15 tendrán una reunión donde definirán quien viene al evento, llamarán para confirmar la próxima semana.

PIURA.- Hugo hablo con Pedro Coveñas, informaron que ya tienen lista la evaluación, además también informaron que tienen una propuesta de Promoción Cultural para Piura. Con respecto al VII Concurso informaron que han tenido algunos problemas por las elecciones y otros, la próxima semana llamarán para confirmar quien viene al evento. De todas maneras pensaban convocar este año.

CHEPEN.- Veni hablo con Martha Rivaspleta, ella dijo que para la fecha del evento va a estar en Lima, pero además sugeriré que venga otra persona de esa Comisión Regional.

HUAURA.- Hugo hablo con Jorge Lombardi del SER-HUAURA, confirmaron su participación en el evento.

PUNO.- Hugo hablo con Merio Arias, ellos harán reunión para mostrar el libro y allí definirán quien viene a la Jornada.

CUSCO.- Claudio Oros ha renunciado a su trabajo, se están viendo otros contactos en esa.

IQUITOS.- Hugo hablo con Alberto Vela Pinedo, ellos están entusiasmados por el Concurso y ya lo estaban convocando. Han confirmado su participación en la Jornada de Evaluación.

NOTA: Estas llamadas se hicieron entre el 7 y el 12 de Febrero del presente.

RESULTADO DE CONVERSACION TELEFONICA CON REPRESENTANTES DE
DE REGIONES, COMUNICANDO PRESENTACION DEL LIBRO Y JORNADA
DE EVALUACION

CHIMBOTE.- Hugo hablo con Marino Carbajal, él manifiesta que este AÑO no participarán en la organización del Concurso, pero mandarán un informe sobre el VII Concurso. Su participación este año sería solamente como enlace. manifiesta que el problema de ellos es de dinero.

APURIMAC.- Hugo hablo con Gladys Ancco, ellos harán una reunión con la Comisión Regional para definir quien viene al evento.

AYACUCHO.- Hugo hablo con Gabriel Carrasco de CEDAP, ellos estaban pensando convocar el Concurso para este año, y lo que han acordado a nivel de Comisión Regional es que CIDRA convocará el Concurso este año; la sede será el IER y la coordinación se haría con Jorge Carlos Loayza director de esta institución. El teléfono es 064-912614

CAJAMARCA.- Hugo hablo con Homero Paredes de BB.RR., ellos harán una reunión con la Comisión Regional para evaluar el VII Concurso.

ICA.- Hugo habló con Jorge Aparcana de ILLA-ICA, informaron que que ellos como Comisión Regional han tenido un evento en Noviembre donde acordaron convocar al VIII Concurso. Tienen otra reunión dentro de 15 días para planificar acciones para este año. Están pensando hacer presentación del libro. Hugo les sugiero que adelanten su fecha de reunión para que definan quien viene al evento ya que la próxima semana se debe saber quienes vienen. han quedado en llamar la próxima semana.

HUANCAYO.- Hugo hablo con Ana Libano, el 15 tendrán una reunión donde definirán quien viene al evento, llamarán para confirmar la próxima semana.

PIURA.- Hugo hablo con Pedro Coveñas, informaron que ya tienen lista la evaluación, además también informaron que tienen una propuesta de Promoción Cultural para Piura. Con respecto al VII Concurso informaron que han tenido algunos problemas por las elecciones y otros, la próxima semana llamarán para confirmar quien viene al evento. De todas maneras pensaban convocar este año.

CHEPEN.- Veni hablo con Martha Rivasplata, ella dijo que para la fecha del evento va a estar en Lima, pero además sugeriré que venga otra persona de esa Comisión Regional.

HUAURA.- Hugo hablo con Jorge Lombardi del SER-HUAURA, confirmaron su participación en el evento.

PUNO.- Hugo hablo con Mario Arias, ellos harán reunión para mos-trar el libro y allí definirán quien viene a la Jornada.

CUSCO.- Claudio Oros ha renunciado a su trabajo, se estan viendo otros contactos en esa.

IQUITOS.- Hugo hablo con Alberto Vela Pinedo, ellos estan entu-siasmados por el Concurso y ya lo estaban convocando.
han confirmado su participación en la Jornada de Evaluación.

NOTA: Estas llamadas se hicieron entre el 7 y el 12 de Febrero del presente.