

## Del arte folklórico al arte nacional : El caso de retablo ayacuchano

著者(英)	Tatsuhiko Fujii
journal or publication title	Senri Ethnological Reports
volume	9
page range	161-173
year	1998-12-25
URL	<a href="http://doi.org/10.15021/00002272">http://doi.org/10.15021/00002272</a>

## **Del arte folklórico al arte nacional: El caso de retablo ayacuchano**

*Tatsuhiko Fujii*

El retablo ayacuchano muestra características propias si los comparamos al total de las llamadas “artes populares”.

1. En primer lugar, el retablista, don Joaquín López Antay fue el único que recibió el Premio Nacional de Cultura en el área de arte.

2. Han publicado tres libros sobre los tres artistas más destacados del retablo ayacuchano; Joaquín López Antay, Florentino Jiménez Toma, y Jesús Urbano Rojas.

3. El año pasado hice una muestra de artes populares peruanos, las únicas piezas cuyo precio pasó los mil dólares fueron los retablos de Huamanga.

Habiendo tantas artes populares en el Perú, ¿por qué sólo el retablo ha recibido este tipo de aprecio? Este es el tema principal de este pequeño ensayo. Para ello planteo tres hipótesis, 1) capacidad de adaptación de los artesanos, 2) su carácter de mezcla de lo andino y lo europeo, 3) cada imagen o conjunto de imágenes evoca en el autor un discurso conocido.

### **1. De cajón San Marcos a retablo**

Anteriormente al retablo ayacuchano se le llamaba misa, demanda, missa mastay, o cajón San Marcos (de aquí en adelante lo llamaré cajón San Marcos o retablo simplemente) y a los que lo hacían se les decía santero o escultor. Estos objetos servían para presidir la mesa de la ceremonia de herranza del ganado entre los que criaban ganados de la sierra de Ayacucho, Huancavelica, Apurímac y parte de Arequipa. Los santos representados en los retablos suelen estar acompañados por los objetos y animales que los caracterizan en la tradición cristiana. Así por ejemplo, San Lucas tiene a su lado un león, Santiago va montado a caballo, etc.

Era (y en algunos lugares todavía es) un objeto de mágico-religioso para los ganaderos o pastores de sierra. Cuando se realiza el rito de fertilidad de los ganados, el retablo se coloca en la parte del espacio reservado al culto, como presidiendo el mismo. Dicho espacio se delimita con la superficie de un poncho o manta donde se colocan los objetos rituales.

Estos cajones se hacían a pedido personal de los ganaderos o de la comunidad. El diseño variaba de acuerdo a la solicitud del ganadero. La decoración floral podía ser

reemplazada, a pedido, por la imagen del pasto que crece en las lomas de altura. Sin embargo la puerta del cajón San Marcos era donde el artesano gozaba de mayor libertad creativa, más que en el interior del retablo, donde las figuras seguían un patrón preestablecido.

Para hacer los cajones San Marcos se tomaban los encargos directos pero también se había desarrollado un segundo sistema de pedido a través de los arrieros ayacuchanos. El arriero recibía los retablos algunas veces a comisión, pero con mayor frecuencia los pagaba por adelantado. El artesano aceptaba del arriero un pago en dinero.

En la época del Presidente Leguía llegó la carretera y se inició una primera modernización de Ayacucho. La red de caminos desplazó en muchos sectores a los arrieros, de tal manera que ya no podían llevar los cajones San Marcos. Esto también coincidió con el período de ausencia de demanda de los cajones San Marcos, debido a que los viajeros ya no llevaban estos artículos al campo.

Durante este período algunos escultores, como don Joaquín López Antay, en vez de hacer San Marcos comenzó hacer baúles, reparar santos de las iglesias y otros trabajos relacionados para poder sobrevivir. Lo utilidad de los baúles salvó lo artístico del cajón San Marcos. Alrededor de 1920 su padre Don Ignacio López Antay Quispe hacía anualmente de 100 a 150 retablos, mientras que 20 años más tarde en 1940 no le encargaban más de 15 por año.

Los habitantes de la misma ciudad de Huamanga no adquirían San Marcos. Los compradores eran campesinos. Así sucedió en los últimos años de la década del 20 y de la década siguiente.

Cuando Alicia Bustamante, una de las pioneras en la promoción del folklore, viajó a Ayacucho en 1937 para adquirir muestras de arte popular destinadas a una exposición internacional, no encontró un solo cajón San Marcos en la ciudad, ni tuvo noticias de la existencia de estos objetos. Con ella comienza la incursión del grupo de intelectuales denominado indigenista (especialmente de 1940 a 1943), quienes descubren y aprecian el valor artístico de las obras de los escultores y comenzaron a difundirlo entre los turistas nacionales y extranjeros.

En este proceso fue predominante la influencia los pintores de la escuela indigenista. Al influjo de esta escuela, se difundió el interés por el cajón San Marcos, ampliándose su demanda, que ya no sólo se limitó a los usos del ritual ganadero tradicional. El gran transformador del cajón, convertido ya en retablo, fue don Joaquín López Antay quien, en la década de los años 40, introdujo representaciones relacionadas a los motivos de la vida cotidiana, como la recolección de tunas, el taller de sombrerería, la cárcel de Huancavelica, la marinera serrana etc. Fue durante este período, que el cajón San Marcos de un objeto mágico-religioso se convirtió en retablo, que es un objeto decorativo. Esto también quiere decir, que el cajón San Marcos estaba exclusivamente destinado para indios y mestizos. Su nuevo mercado y en general también de los otros objetos de arte popular, es la capital de la República y los turistas extranjeros.

En la actualidad el cajón San Marcos ha cambiado mucho. Se dice que ahora hay

tres clases, de acuerdo a las escenas que presentan: con escenas religiosas, con escenas costumbristas y con escenas históricas. Yo añadiría otra clase: retablos con escenas de interés internacional, como rascacielos de Nueva York, liberación de rehenes de la residencia del embajador japonés, etc. Tales como los que hace Nicario Jiménez.

Con estos retablos el artista abandona su papel de expositor de la cultura andina. A nuestro juicio, sale de un tipo de acciones pasivas y desea ser parte del proceso mundial de globalización.

Si en la década del 20 y del 30, los habitantes de la misma ciudad de Huamanga no compraban los cajones, ahora en el corazón de la ciudad de Huamanga, se encuentran los quioscos de venta de periódicos u otros productos con la forma de un retablo.

## **2. La razón de la persistencia de cajón San Marcos**

Huamanga ha sido la ciudad de las artes populares. En la época colonial florecieron varias artesanías como filigrana de la plata, talla de piedra de Huamanga, talabartería, hojalatería, etc. Actualmente la mayoría de estas ha decaído o se ha perdido. Sin embargo, el cajón San Marcos sobrevivió o más bien desarrolló más que antes, en el sentido económico y artístico. ¿Por qué sobrevivió el cajón San Marcos?

Creo que hay dos aspectos, uno que tiene que hacer con el producto mismo y el otro que deviene de la coyuntura histórica. El primero es el carácter particular del San Marcos. No conocemos exactamente su origen, pero se supone que los cajones primitivos fueron una genial invención de los artistas cusqueños al combinar las técnicas del mural, con las del retablo y el lienzo (Macera 1982:18). Eso quiere decir que siendo su forma tridimensional tiene mayor libertad de expresión que la de un cuadro. Esta es la razón por lo cual el escultor puede mostrar sus virtudes individuales: la unidad temática y funcional no fue un obstáculo para el desarrollo de los estilos personales que se reflejan en: 1) la dimensión preferente, el modelado y cromatismo de las imágenes colocadas al interior del retablo; 2) la decoración externa en las tapas del cajón (Macera 1982:28). Gracias a esta libertad de expresión, se ha podido cambiar el tema de acuerdo a la demanda de los usuarios o consumidores.

La coyuntura que aludimos es la intervención oportuna de los indigenistas. Es cierto que la mayoría de artes populares huamanguinas que he mencionado arriba eran para la gente de la ciudad, y cuando Huamanga perdió el privilegio de ser un centro de administración y comercio, lógicamente también la artesanía decayó. Afortunadamente el cajón San Marcos no era para la gente de la ciudad, sino para ganaderos o pastores de la zona rural de sierra. Los intelectuales indigenistas buscaban "un producto indoespañol" (Arguedas 1962:146) y de éstos el que llamó la atención fue el cajón San Marcos.

Tal vez debo añadir una razón más que es muy importante. Me refiero a don Joaquín López Antay cuya virtud principal fue soportar una dura época y promover la fabricación del cajón San Marcos con toda su originalidad y su genialidad.

Con respecto a ello José María Arguedas dice:

Tal proceso y audacia se hicieron posibles por la conquista del retablo sobre el mercado urbano, por la creciente y luego francamente exigente demanda de los intermediarios, mestizos primero y hasta extranjeros hoy. El renacimiento del retablo, la transformación del "San Marcos" estereotipado, por el prodigioso mundo del retablo profano fue obra de Don Joaquín López; él no solamente quiso hacerlo sino que pudo hacerlo, y de tal manera, que realizó el milagro artístico de que en tan peligrosa transformación la obra no solamente no perdió su valor estético sino que fue convirtiéndose además en una pieza documental etnográfica (Arguedas 1962:251).

Aunque don Joaquín era el mejor exponente, había otros artistas de similar categoría, tales como Florentino Jiménez Toma y Jesús Urbano Rojas, este último era discípulo de don Joaquín. Dice don Florentino :

Sí, yo miraba (a don Joaquín), sí, siempre saludaba nada más. No, en el trabajo nunca, nunca, hemos trabajado. No soy su discípulo, nada, del señor Joaquín López Antay, ni su alumno nada, ni conozco su casa. Es muy aparte él, es muy diferente mi trabajo (Huertas 1987:66).

Es un ejemplo de rivalidad o individualismo entre artistas maestros. Y esta rivalidad incentivó más aun el mundo del retablo. Por eso Huertas escribe:

Sin embargo, los cambios son producidos por los hombres, por los artistas populares. Ellos conducen la dirección de las modificaciones, condicionados por los elementos coyunturales y estructurales. Don Florentino, ubicado ya en la etapa de su "estilo propio", luego de períodos de búsqueda de definiciones peculiares, que le dieran personalidad, continúa un proceso de indagaciones, tanteos experimentales, en una preocupación por afirmar la cultura andina y de ubicarla en estos tiempos de nuevos signos y obras. "...para el futuro sigo, tengo que seguir pensando, así para hacer más creaciones que me falta todavía, muchas cosas, tanto costumbres, religiosas como sociales, y otras cosas tengo que seguir" (Huertas 1987:17).

### **3. Del arte popular al arte nacional**

Cuando don Joaquín López Antay recibió el premio nacional de la cultura, el retablo de Huamanga se convirtió de un simple arte popular regional al arte nacional. Pero, ¿por qué el retablo, habiendo tantas otras artes populares? Una razón sería que el retablo de Huamanga ha sido considerado como el ejemplo típico del arte mestizo.

El retablo fue mestizo desde su origen, aun cuando era el cajón de San Marcos,

como dice Arguedas:

El escultor representaba el tipo ejemplar del mestizo formado en las importantes ciudades fundadas por los españoles en la sierra peruana. Se trata de un producto indoespañol en quien no han influido otros elementos que los tradicionales de ambas culturas (Arguedas 1962:146).

Es cierto que no sólo el retablo de Huamanga sino casi todos los artes populares tienen ese carácter. Sin embargo parafraseando a Sabogal (1978:48) diremos que: el artista del cajón San Marcos era generalmente un mestizo que vivía en la ciudad, incorporando en su arte los elementos que le eran conocidos: los santos católicos, los animales domésticos, los animales silvestres, y el dios Wamani representado en el cóndor, en el caso del retablo es bien marcado este carácter a través de la religión de ambas culturas. Además, los escultores son mestizos, católicos y conocedores de la religión andina.

En la actualidad, a pesar de las varias iglesias cristianas en el Perú, el catolicismo sigue siendo la más importante. Por eso, creo yo, que sus elementos son vigentes en parte de la ideología del arte popular.

Otro aspecto muy peculiar del retablo es su carácter narrativo. He mencionado el posible origen del cajón San Marcos en el esfuerzo de los artistas cusqueños al combinar las técnicas del mural con las del retablo y del lienzo. Como las representaciones eran escenas o parte de ellas, originadas en la Biblia o en la fe católica popular, siempre contienen narraciones religiosas. El cajón de San Marcos era simplemente una variedad tridimensional y local de aquellos lienzos, por tanto no es raro que tengan el mismo carácter narrativo, sea simple o complejo.

Me di cuenta de esta característica del retablo cuando escuché las explicaciones de sus obras por el propio don Jesús Urbano (ver el Apéndice y las Fotos. 23-25), o por don Florentino Jiménez o por su hijo, Nicario Jiménez. Ellos hablaron entusiastamente sobre los aspectos religiosos, sociales, e ideológicos de cada pieza. Este carácter no se encuentra en sus similares, tales como la cerámica de Quinua, o la piedra de Huamanga, salvo en algunos artesanos, los buriladores de mate de Cochas Chico del departamento de Junín. Este carácter narrativo está expresado en los libros de tres maestros: don Joaquín, don Jesús y don Florentino. Sus relatos recorren sus experiencias vitales, inclusive la de López Antay, a quien se suponía un señor modesto y muy reservado. Es difícil decir si esta característica es auténtica o nace de la atención que le prestaron los estudiosos indigenistas.

Por último, podemos decir que el retablo de Huamanga es el único de su especie en el hemisferio occidental, ya que normalmente los retablos de otros países son tablas con la pintura o escultura en relieve y siempre tienen temas religiosos. Al ver el retablo de Huamanga, el público nota inmediatamente su peruanidad, enfatizada por su color rojo, uno de los colores nacionales.

En resumen, el prestigio del retablo, por encima de las otras artes populares, nace de su carácter mestizo. Su propio origen como objeto mágico-religioso usado por

ganaderos o pastores de la sierra no disminuye al ser fabricado por el escultor mestizo. Otra razón es la intervención oportuna de los intelectuales indigenistas cuando el cajón San Marcos estaba casi por desaparecer. Su renacimiento resultó de la condecoración otorgada a don Joaquín López Antay. Por último, queremos referirnos a la libertad que tiene el artista al trabajar en objetos tridimensionales, lo que le ofrece una capacidad de expresión en mayor escala. Pero encima de sus rivalidades, los retablistas mantuvieron siempre su quehacer en el marco genérico del retablo de Huamanga, que es único en este hemisferio. Por estas circunstancias, sus inquietudes como la de los estudiosos o coleccionistas, comenzaron a generar un ambiente que convirtió al retablo de arte popular en arte del Perú.

## Apéndice

Jesús Urbano Rojas: Danzantes de tijeras (grabación del 24/8/97, Lima)

Para mí, que yo he vivido el mundo andino en el Perú profundo que es la sierra, en mi interpretación, esto es hanaq pacha, los que están en esta tierra, es hanaq pacha. ¿Por qué?, porque todos los danzantes de tijera, todos los apu sullus, los pongos, ellos viven a más altura de la sierra, en la puna, más altura, donde cae la helada, la lasta, la granizada; junto al taita orqo. Con el cerro, allí viven. Por eso para nosotros, que vivimos en kay pacha de esta tierra, para nosotros, ellos están arriba en el sallqa. Los sallqa runas están en la puna, cerca de los apus. Por eso están arriba.

Acá están los arpistas, el violinista, los danzantes: el supay chaki, el ninaq paraq (Fotos. 24, 25). Los dos danzantes al son del arpa y del violín están bajándose de la altura hacia la población para hacer la competencia. Aquí se le ve claramente en la memoria del mayordomo lo que está pensando: ¿cuál de los danzantes va a perderlo o va a ganarlo?, con esa idea que está el danzante. El hombre que está más ligado, el pongo, el sacerdote trae el cóndor, los dos cóndores para el que representa el otro cóndor es un danzante, el otro cóndor es el otro danzante. Porque son del cerro. Porque los danzantes de tijera han hecho el pacto con los ángeles caídos ¿no?, han hecho pacto con los diablos, con la sangre. ¿Hasta cuándo van a vivir, hasta cuándo van a ser todos sus poderíos? En eso que está trayendo el cóndor, ¿cuál de ellos va a perder? En la cabeza de este hombre está pensando lo que está adelante es más grande, el cóndor, lo que atrás que viene, es el cóndor más chico. En su idea de este hombre que está, él va a ganar, el chico va a perderlo, va a morir, va a desaparecer en la competencia. Pero dando cuenta en realidad que vienen también otros pongos donde va a tragar el sapo. El sapo está trayendo ya en la mano; está haciendo la prueba. Va a tragar el sapo venenoso, va a pasar por la boca y la barreta que está agarrando también va a tragar. En eso, puede morir o puede triunfar en la prueba. Eso son los danzantes. Ahora, los pájaros que se miran frente a frente también son el espíritu de los danzantes de tijera, cada pájaro es un danzante. Esos también son mágicos del cerro. Ellos también mentalmente van a pelear, van a agarrarse entre ellos. Va a ganar éste o va a ganar éste otro, y así, igualmente los danzante de tijera ¿no?

Aquí lo que estamos viendo es que ya está haciendo la prueba en una argolla agarrando la barreta pesada dorada, va a hacer sus pruebas y va a comer la barreta. Ahora lo importantísimo aquí, el mayordomo realmente está desmayándose, está cayéndose de alegría o de susto, porque él ha visto el sapo, él ha visto el cóndor: ¿cuál de ellos va a ser los poderes que van a ser? Este mismo está realmente preocupado, pero está haciendo sus tinkas al orqo. Está con sus botellas, a su lado cada uno; están apoyándolo. Aquí también está haciendo la prueba hacia la ofrenda al cerro señor y así en esta manera es que va a hacer la prueba, y que gane el que nos pertenece a nosotros. Las personas también están haciendo su saludo al taita orqo. Esto es lo que representa la parte de arriba. Siempre el sol está arriba alumbrando para que dé el calor al frío, porque arriba hace frío entonces el sol más da.

Los danzantes de tijera realmente son diabólicos y hacen pacto en partes silenciosas. ¿Cómo lo hacen?, con los diablos se encuentran y dicen: "*kimsa runtu-yuqmi qarqa parlan taita orqowanqa*". Así conversan. Si no tienen eso, mueren, no resisten el poderío del taita orqo, del cerro. Tiene que ser hombre fuerte, sano, o sea de cerebro, que se mantiene realmente sereno, no pensando en otras cosas para ese poder, esa potencia que le va a dar para que la reciba en la mentalidad. Cualquier hombre no puede resistir los reflejos, los anuncios del taita orqo para ser un danzante.

(En el retablo) hay un arpista y un violinista. Dos danzantes de tijera y un mayordomo que viene. Este es el pongo sacerdote que conversa con el cerro. Cerro lo ha encomendado a este hombre. Lleva el espíritu de los danzantes. El está pensando cuál de ellos va a ganar. Según la idea de este hombre, el cóndor más grande va a ganar, pero realmente más poder tiene el cóndor pequeño: disimulado, sencillo que viene sin prepotencia. Allí está el secreto. Lo que vemos nosotros los que chacchan la coca: hombre más sencillo es más brujo, más puede ver en la coca. Este es el verdadero danzante, netamente peruano porque no tiene barba. La idea de esto es porque la barba ya es de españoles. Viene disfrazado pero con una agilidad y está pensando en el cóndor chico netamente peruano que le corresponde. Estos pájaros son de taita orqo, son wamanis que también vienen de hatun orqo o de otro apu orqo. Hatun orqo es otro cerro poderoso. De otros cerros poderosos también viene representando en el alma de estos danzantes para dar fuerza, para dar mayor habilidad en su ejecución durante la competencia en la fiesta.

Solamente son dos contendores. Ya llegó uno de ellos. Después de que éste termine, ya el otro entra a hacer igual. Son dos (en el retablo) etapas diferentes, este es el comienzo, y luego se ve cuando ya está en la plaza.

Por eso el mayordomo, al ver toda esa barreta, al ver el sapo, que está desesperado, que está mal, ya está haciendo su tinka al taita orqo para que éste reaccione al mayordomo de la fiesta. Siempre pasan esas cosas en la sierra. Está pensando si agarrar ataque del corazón o desmayo, porque piensa que el poder del español con la barba va a dominar a este peruano, porque no tiene barba. Entonces en su mente de él, el choque fuerte lo ha tumbado, pero sus auxiliares están haciendo su tinka con sus botellas de trago. El sapo mismo que puede hacer daño al peruano.

En el tiempo de nuestros padres hacían el pagapu al taita orqo con la gente humana



que nacía opa, inválida. Eso era para el cerro, entregaban al taita orqo, hacían la ofrenda con gente humana. Eso justamente es lo que él está trayendo para dar al pagapu para que el peruano, el mismo chotu runa de sallqa runa gane al otro que viene disfrazado con su barba. Entonces él está llevando la gente al taita orqo para ofrenda. Eso es lo que se está representando aquí. [Segundo nivel] kay pacha es donde producimos la agricultura, ésta es la cosecha de papa. El dueño de la chacra está aquí agradeciendo, dando gracias al cerro. Este cerro convierte al cóndor y él está escuchando su manifestación, su pedido, su agradecimiento de lo que ha producido todo su papa y su choclo. Aquí lo vemos todo lleno de costales, papas buenas que está cosechándolo. En este otro lado, todas las llamas de la altura están bajando con las cargas de papa para amontonarlas y darle al dueño cuanta cantidad haya producido su chacra, de acuerdo con su agradecimiento. En el fondo están sembrando con sus chaki taklla los trabajadores. En otra parte ya están cosechando, están escarbando de la tierra la papa y la llama va trayendo ya hacia la casa del dueño para hacer la ofrenda, de acuerdo a la producción. Por acá está sembrando también el maíz, trabajando con las yuntas (Foto. 24).

La papa, partiykillla, llullukilla está anunciando que apure de cosecharla, si no, va a salir mal la cosecha. Entonces ellos están tratando de sacarlo lo más rápido posible antes que la luna sea verde. Tienen que escucharla para que sea la cosecha fuerte, que no se apolille. Para todo eso es la luna. Además ellos hacen sus chakmas, sus ofrendas con la luna. Ellos viven en las alturas donde producen papa, siempre con la luna.

Hanaq pacha para mí en esta tierra; yo digo porque es altorunas, sallqa, arriba vive. Kay pacha donde hacen en la quebrada la siembra. Y para mí éste [tercer nivel] significa el ukupacha, no como infierno, sino como la enfermedad (Foto. 24). Acá está el sufrimiento del hombre que está como enfermo y acá también está el hombre curandero, acá el hatipaq que está curando, que está salvando a los hombres que están enfermos. Parece que estuvieran en el infierno con la enfermedad según mi idea. Si no, yo lo hubiera hecho con candela donde están envueltos sus ángeles que están saliendo. No para mí. En esta tierra está la enfermedad. Los curanderos están sanándolo a base de wairuro, a base de trago, de akakllu, de culebra. Y todas las mujeres de los enfermos, toda la familia, están viendo del pongo qué es lo que va a decir. Todos los curanderos buenos tienen que traer akakllu para hacer el truelque. Acá está la coca pero me falta todavía terminar pintarlo, la flor, los wairuros; ahora me falta todavía colocar el cigarro, acá está su tinka, su trago en la mesa. Todas las mujeres quieren saber si va a sanar o no la enfermedad contagioso que está curándolo, que está pasando con cuy.

No hay solamente un solo curandero. Hay otro orqo médico: el señor Rasuwilka, el señor Torongana, señor Allqowilka; cada cerro tiene su nombre y su profesión. Por eso se lo conoce a cada cerro. Cuáles son los cerros más bravos, más ricos; por eso de cada persona representa un pongo, por ejemplo el señor Jerusalén dicen que es un cerro médico, espíritu. El viene con su animal para poder curar, pasarlo como rayos X y ver qué es lo que tiene. Otro está esperando que él dice con qué está enfermo, está mirándolo con el wairuro y con la coca que va a anunciar la enfermedad. El está

esperando qué va a decir esto para que cure a este hombre. Para que este curandero, hatipaq, va a saber, entre esos él está viendo, está siguiendo la enfermedad para que este hombre empiece a curarlo. Está con su animal en la mano y su serpiente en el cuello esperando ya. Y la esposa de este curandero también con su serpiente en la mano ya está sentada adorando. En total acá hay una, dos, tres curanderos; el del chullu también es. Sus mujeres ayudan. Acá está encomendándose: “me encomiendo a ti señor curandero para que usted lo ve”. Y aquí está echando la botella hacia la pachamama, dando su ofrenda. ¿Qué?, ¡oh pachamama!, lo agarró al enfermo que está mal.

Ahora pasando, esta cruz ¿por qué? En mi libro, realmente que avisa bastante, he hablado de naqaq de la cruz. Pero acá lo que yo interpreto también en las dos cruces. Acá están las crucecitas pequeñas. Están allí rezándolo. Acá bajo la cruz, antes, cuando no había panteón donde enterrar, enterraban a los niños que nacían de aborto o niños sin bautizar que moría y bajo la cruz enterraban. Allí enterraban a los niños nacidos con cualquier desgracia o lo mataban y lo llevaban bajo la cruz. Allí el demonio quiere llevarlo, quitarlo a los niños enterrados, quiere sacarlo para llevar. La cruz, del diablo lo defiende, la cruz no deja que lo lleve los angelitos enterrados. Por ejemplo acá, ya lo sacaron. El diablo acá está, ya lo sacó, pero no le va a dejar la cruz que se lo lleve, que se apodere del niño enterrado. Por eso las crucecitas acá están plantados como señal, como protección, como lo vemos en los panteones, cruces marcadas que se le colocan. Ese es lo que representa este cajón. ¿Por qué hay dos cruces? Porque son dos fuerzas como los danzantes, hay dos fuerzas ¿no? Igual poder, aquí hay dos cruces, dos danzantes, dos poderes. Es cuestión de español: ahora nos cuidan dos poderes. Antes también eran dos poderes, el supay chaki o pies de candela y el nina paraq, lluvia de fuego. Ellos eran los verdaderos danzantes.

Pasando a otro lado, en el medio de una fiesta ya éstos firmaron un documento; hasta qué fecha ellos van a vivir, cuánta plata va a ganar. Entonces el supay chaki y el nina paraq ya sabían qué día que iba a desaparecer. Iban ya sabiendo a hacer la competencia en una plaza pública. Cuando ellos estaban enfrentándose entre los dos, hasta los zapatos salían como los herrajes de los caballos que cuando choca con la piedra, chispa que salen. Así salían y los ojos empezaban a prenderse colorados, bien colorados, cuando ya llegaba la hora, cuando ya estaban acercándose a la hora. De acuerdo a eso, al son del arpa al son del violín, salían las chispas de las tijeras y iba cambiando de cara. ¿Quién va a morir, quién va a desaparecer? Entonces aparece una nube tan pequeña al frente del danzante. El danzante ve una pequeña nube cargada y acercándose; va agrandando, va agrandando, va agrandando, y va acercando, acercando, acercando hacia la plaza donde ellos están bailando, donde ellos están haciendo su competencia. Llega a la plaza como un remolino, el viento. Esa nube que tiene como remolino lo envuelve, lo envuelve el aire y se lo carga vivo y recoge con quien hizo la contrata con el demonio, se lo carga alma y cuerpo. Y sonando solamente su tijera, va alejando, va alejando y alejando. Y se van donde ellos deberían de existir: en la vida existe dentro de los cerros la gente que vive ¿no?

– (¿De qué manera comienza usted a trabajar?)

Bueno, tengo que pensar en el cerro, el taita orqo; concentrarme; sentarme de noches para pensarlo cómo voy a empezar, cómo era antes, cómo me contaban mis abuelos y cómo yo vivía en la chacra. Cómo vivía, nacía eso dentro de los danzantes, desde chiquito; cómo hacía su ejercicio, cómo encima de las arpas bailaban y cómo tocaban su violín encima del cuello: entre esos yo lo veía y crecía. Entonces yo me concentraba para poderlo empezar a trabajar. Porque está en la mente como película. Como película está en nuestra mente todos los costumbres que lo vemos ¿no?, que hemos nosotros mismos, que hemos bailado. Está grabado en la mente, sólo es pensar, recordar, concentrar para poder plasmar un retablo que uno quiere hacerlo; eso es lo que he hecho. También aquí lo que hice está grabado en la mente.

– (¿Por qué eligió papas para relacionarlas con los danzantes?)

Los danzantes de tijera, ellos que viven arriba donde produce la papa, la oca, la maswa, el ulluco, entre esos, ellos están juntos a los que siembran el producto de la pachamama, lo que ella produce. Ya la gente conoce. Los mayordomos de la fiesta del pueblo ya eligen quienes van a hacer la competencia. Hay momentos, hay días especiales para poder afrontar, porque tienen que pedirle licencia al taita orqo: ¿qué día, qué fecha les toca bailar? Otros días están como nosotros, sencillos. Como nosotros están con su coca en la boca, tirando su lampa; pero llega la hora. En sus sueños lo llama, le dice “tal día, tal hora que los vamos a encontrar para conversar persona a persona cuando va usted a hacer el duelo de baile”.

– (Aunque está dividido en tres etapas, todo esto es un solo mundo)

Acá netamente está el curandero, está de muerte que están bajando los danzantes mágicos. Acá estamos viendo la agricultura, la producción de la pachamama. Hanaq pacha para mí de los chutu runas. Sallqa runas, sallqa es la puna, arriba están, acá ya es la producción de agricultura.

Acá (uku pacha), para mí, toda la enfermedad como si fuera un infierno, como una lepra, allí están curando están salvando su vida. Pero yo iba a hacer acá salvándose de uku pacha lleno de candela, envueltos en candelas. En vez yo pensé, dije en mi mente: ¿por qué los pongos sacerdotes de cerro con las serpientes, con las vizcachas curan? Quiere decir que es de uku pacha que están salvando ¿no?

En la quebrada donde nadie casi llega, allí todo lo que piensa: “señor tal hora quiero conversar, quiero ser, yo quiero ser danzante, quiero ser curandero”, tu tienes que dejar una carta. Esa carta te contesta en tus sueños, te dice en tal sitio en tal barranco lo voy a dejar una carta, usted va a recibir. A esa respuesta te dice: “en tal hora me escucharás, a ver si puedes aguantar”. Si tú tienes esa fe, lo puedes sostener todo el susto, toda esa fuerza que te da en tus sueños, y puedes hacer pacto con ellos. Si no, te vuelves loco.

– (Y ¿cómo es eso de que en el ojo del gato se siembra haba?)

Señor, esas cosas nunca he hablado. Para mí, y tengo grabado, el hombre que

verdaderamente quiere ser un danzante tiene que llevar de acuerdo a lo que el cerro le dice. Yo voy a llevar gato, lo entierro allí y lo pongo de acuerdo al cerro y lo que los sueños te revelan. Según el orden de él lo llevas a la parte donde no hay agua, no hay nada, allí lo entierras. En el ojo le pones las habas, haba negra, como sabe, hay. Lo pones en el ojo del gato negro, lo entierras el gato. En los dos ojos le pones adentro la haba. Entonces, en la carta donde te contesta el taita orqo, donde te contesta el wamani, "tal día regresarás a ver la semilla que has puesto". Para tu regreso, ya está moviendo de este tamaño, ya está con las hojas. Pero tú tienes que acercarte a esa planta realmente con todo respeto, con miedo, porque te agarra un ataque así nada más. Esa planta tiene un poder, un imán para que tú no acerques así nomás. Entonces, esa planta tiene que hablarle qué es lo que debes hacer. Tienes que cumplir cuales son tus obligaciones de hacerlo, y así, tienes que pasar cientos de cosas para poder convertirse en un verdadero danzante de tijera, en un verdadero curandero, un verdadero hechicero. Tienes que pasar muchas cosas, muchas pruebas. No es así nomás "yo voy a hacer curar". Claro ahora los curanderos ya conocen las yerbas, los brebajes, qué cosa es veneno. Te dan, ya estás muerto. Pero ellos no, no mataron a la gente. Ellos curaban, sanaban a la gente. Ustedes deben saber como antropólogos. Anteriormente los incas cortaban la cabeza, rompían, operaban y ponían mate. Con eso lo ponían, lo cosían...ya estaba curado el hombre. Pero ahora, la ciencia, ya no lo hacen así. Y hay veces, nosotros hablamos por hablar.

Pero siguiendo...comenzaban a hablar, hablar, hablar "hay que respetar al señor wamani, no es cualquiera, no es para burlarse ni para poder hablar mentiras". Ahorita, nos está estudiando, ahorita, está al lado de nosotros. Porque hay un poder acá en la tierra, acá en la tierra hay otro dios. Hay otro dios en el cielo, para mí, hanaq pacha padre eterno, pero kay pacha hay otro dios que domina esta tierra, este planeta. Por eso vivimos dentro de la envidia del otro, de todo lo que existe acá en esta vida. El señor wamani, el taita orqo, el apu orqo, el dios que hay en esta tierra.

Esa haba te da tus obligaciones, tu obligación que vas a hacer, y nunca volverás a ese sitio, ya no vuelves. Una orden te da. Otro camino y de ese camino ya te da otro camino. Ese camino tienes que seguir. Por eso en mi libro dice que va a dar hatun ñan o taksa ñan o llama kay ñan niy, o cabra kay ñan niy, o diablo kay ñan niy, cuál te va a dar para que usted camine ese caminar. Es lo que estoy hablando en mi libro, como el doctor Pablo Macera dice, el que sabe entenderá, el que no sabe, no va entender nada.

Lo que estoy explicando ahorita es que esa haba te va a decir caminos, cabra kay ñan niy, luna kay ñan niy, hatun ñan, taksa ñan; caminarás y allí encontrarás tus deseos, o si no, los poderíos que te dará allí, o allí morirás. Allí conseguirá lo que usted desea, ser para mañana otro hombre. Hasta que él diga vas a vivir: mil años, cien años, vas a vivir una semana. Ya él te dice. A esa fecha tienes que vivir lleno de vida, de alegría, de todo. Entonces llega la hora, te vas alma y cuerpo, te recogen.

## Obras consultadas

Arguedas, José María

- 1958 El arte popular religioso y la cultura mestiza. *Revista del Museo Nacional* 27:139-194.
- 1962 Del retablo mágico al retablo mercantil. *El Comercio*, Suplemento Dominical. Lima, 30 de diciembre de 1962. Retomado en *Señores e indios*, pp. 248-254. Lima: Arca Editorial. n.d.
- 1968 De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional. *El Comercio*, Suplemento Dominical. Lima, 30 de junio de 1968. Retomado en *Señores e indios*, pp. 243-247. Lima: Arca Editorial. n.d.
- 1975 Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga, En José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, pp. 148-172. México: Siglo XXI.

Barrionuevo, Alfonsina

- n.d. *Artistas populares del Perú*. Lima: Editorial Saga.

Huertas Clemente, Edilberto

- 1987 *Vida y obra de Florentino Jiménez Toma*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario.

Instituto de Estudios Peruanos

- 1992 *El retablo ayacuchano: Un arte de los Andes*. Lima: IEP.

Jiménez Q., Nicario

- 1986 Un testimonio. *Boletín de Lima* 45:77-82.

Macara, Pablo

- 1981 Joaquín López Antay. *Historia andina*, No. 9. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1982 Los retablos andinos, Don Joaquín López Antay. *Boletín de Lima* 19:15-35.

Mendizábal Losack, Emilio

- 1963-64 La difusión, aculturación y reinterpretación a través de las cajas de imaginero ayacuchano. *Folklore americano* 11-12:115-334.

Razzeto, Mario

- 1982 *Don Joaquín: Testimonio de un artista popular andino*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares.

Sabogal Wiese, José R.

- 1978 Arte vernáculo en Huamanga. *Estudios e investigaciones*, No. 16. Lima: Universidad Nacional Agraria.

Solari, Gertrud

1986 Elementos mágico-religiosos en el retablo cajón San Marcos. *Boletín de Lima* 45:67-77.

Stastny, Francisco

1981 *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones EDUBANCO.

Urbano Rojas, Jesús y Pablo Macera

1992 *Santero y caminante*. Lima: Editorial Apoyo.

Villegas R., Roberto

1986 Del altar portátil al retablo socio comunicativo. *Boletín de Lima* 45:82-85.

