

Artículo_Espanõl (1) Sin figuras..docx

 My Files My Files Universidad Peruana Union

Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::29566:516927647

Fecha de entrega

23 oct 2025, 8:24 a.m. GMT-5

Fecha de descarga

28 nov 2025, 10:12 a.m. GMT-5

Nombre del archivo

Artículo_Espanõl (1) Sin figuras..docx

Tamaño del archivo

84.5 KB

21 páginas

8915 palabras

49.845 caracteres

6% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

Filtrado desde el informe

- Bibliografía

Fuentes principales

- 5%  Fuentes de Internet
- 1%  Publicaciones
- 2%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Marcas de integridad

N.º de alertas de integridad para revisión

No se han detectado manipulaciones de texto sospechosas.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.

Fuentes principales

- 5%  Fuentes de Internet
- 1%  Publicaciones
- 2%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Fuentes principales

Las fuentes con el mayor número de coincidencias dentro de la entrega. Las fuentes superpuestas no se mostrarán.

1	Internet	repositorio.upeu.edu.pe	<1%
2	Internet	issuu.com	<1%
3	Internet	revistas.uo.edu.cu	<1%
4	Internet	es.noticias.yahoo.com	<1%
5	Internet	revistadelosjaivas.com	<1%
6	Internet	revistas.cultura.gob.pe	<1%
7	Trabajos entregados	Pontificia Universidad Catolica del Peru on 2007-08-11	<1%
8	Trabajos entregados	Universidad TecMilenio on 2024-01-30	<1%
9	Trabajos entregados	Universidade Estadual de Campinas on 2024-09-12	<1%
10	Internet	elbuho.pe	<1%
11	Internet	portal.nl.gob.mx	<1%

12	Internet	www.crefal.edu.mx	<1%
13	Internet	www.hostnews.com.ar	<1%
14	Trabajos entregados	Pontificia Universidad Catolica del Peru on 2024-11-28	<1%
15	Internet	archive.org	<1%
16	Internet	documents.mx	<1%
17	Internet	es.slideshare.net	<1%
18	Internet	oa.upm.es	<1%
19	Trabajos entregados	unsaac on 2022-05-24	<1%
20	Internet	www.estadisticaciudad.gob.ar	<1%
21	Internet	administrativos.cultura.gob.pe	<1%
22	Internet	hdl.handle.net	<1%
23	Internet	hemisphericinstitute.org	<1%
24	Internet	pesquisa.bvsalud.org	<1%
25	Internet	www.malofiej21.com	<1%

La representación gráfica del paisaje rural en las Tablas de Sarhua, Ayacucho

Autor(es): Ivett Ailén Cotacallapa Mamani¹, Jurneth Liany Salazar Tocas², Karla del Pilar Siesquen Medina³

¹Escuela Profesional de Arquitectura, Universidad Peruana Unión, Lima, Perú.

(<https://orcid.org/0000-0002-2636-5177>)

²Escuela Profesional de Arquitectura, Universidad Peruana Unión, Lima, Perú.

(<https://orcid.org/0000-0001-2345-6789>)

³Escuela Profesional de Arquitectura, Universidad Peruana Unión, Lima, Perú.

(<https://orcid.org/0000-0002-2952-9368>)

Resumen

Introducción:

Las tablas de Sarhua son manifestaciones estéticas de tipo pictórico elaborados en el pueblo de Sarhua (Ayacucho) y fueron declarados Patrimonio Cultural desde el 2018. A través de éstas los artistas relatan el modo de vida de la comunidad y se puede entender la configuración del paisaje rural andino, así como de los elementos que lo componen.

Objetivo: Analizar la representación de los componentes dentro del paisaje rural andino de Sarhua a través de las tablas etnográficas de la comunidad para determinar la importancia del arte de resistencia para la transmisión del pensamiento colectivo del paisaje.

Metodología: A través del levantamiento fotográfico, entrevistas y fichas de observación se analiza seis artistas y sus talleres, para luego hacer una comparación de sus técnicas de representación y reconocimiento de elementos o componentes usados.

Resultados: Se reconoció la forma de lectura de las tablas y la importancia de cada elemento pictórico permitiendo comprender la interpretación gráfica en las tablas como un medio de conservación del paisaje individual y colectivo por su contenido histórico. Se identificó la dinámica generada entre el artesano, como agente mediador principal, la tabla de Sarhua, como medio y objeto de interpretación, y el paisaje como escenario de resultantes de las acciones humanas.

Conclusiones: Las tablas de Sarhua han ido cambiando a través del tiempo tanto en la materialidad, tamaño, formato y temática. Este arte pictórico presenta un valor simbólico, histórico e innovación, permitiendo evidenciar la variedad de tipos de representación de los paisajes andinos rurales reflejadas en las tablas pintadas, debido a que cada artista conserva, practica y comparte el estilo pictórico familiar que se le fue enseñado.

Palabras clave: Tablas de Sarhua, paisaje andino, artesano, técnica y representación.

Introducción

1.1. Definición del Tema

La representación gráfica de paisajes rurales dentro de comunidades indígenas se ve influenciada directamente por los métodos tradicionales en los que la comunidad transmite sus ideas ([Ramírez Velázquez, 2007, p. 228](#)). Sarhua, como comunidad nativa, es reconocida por su diverso trabajo artesanal, actividades como tallados, textiles y pintura los han llevado a ser nombrados como “Cuna de artesanos”. Las tablas de Sarhua son quizá el manifiesto cultural pictórico más destacado de la comunidad, estas mantienen tradición, cultura y testimonio colectivo por medio de la transmisión y correlato gráfico, un medio que va más allá de lo estético y se vuelve una narrativa visual que muestra, en cada una de sus tablas, aspectos culturales, sociales y ambientales ubicándose en la tipología de “arte de resistencia” para la comunidad y el exterior. Esta tipología es específica y objetiva al representar actividades antropológicas y geográficas del territorio; además de, combinarse con la interpretación personal del paisaje desde la perspectiva de un artesano (y poblador mismo) y los significados culturales de la comunidad. La característica de esta representación se centra en el grado de interpretación – expresión, y viceversa, en donde el artesano como agente activo, realiza una interpretación personal a través de la pintura y la palabra eligiendo adecuadamente una técnica que logre una presentación, visualización, comprensión y transmisión del pensamiento colectivo ([Senderos Laka, León Cascante, & Pérez Martínez, 2022, p. 2](#)). Esta representación adquiere una intención en donde el observador (poblador mismo o externo) como segundo agente, a través de gráficas continuas y simples, desplaza visual y parcialmente, obteniendo una lectura continua para la recepción de información ([Salgado de la Rosa, Raposo Grau, & Butragueño Díaz-Guerra, 2019, p. 11](#)). Esta narrativa visual varía según cuatro factores que influyen directamente en la interpretación gráfica del paisaje en este tipo de comunidades: escala de análisis, el tipo de representación que va de la mano con la materialidad y técnica, y finalmente el ámbito temporal ([Fernández García, 2020, p. 242](#)), es aquí donde las *qelqay* (palabra quechua que simbolizaba la acción de dibujar, pintar o escribir) nombre por el cual también se conoce a las tablas de Sarhua, clasificadas así por su contenido pictográfico (cultural y artístico), se presentan como un medio para entender la configuración del paisaje rural de Sarhua y el entendimiento de los elementos que lo componen.

1.2. Problema de investigación

La comunidad rural Sarhua se ubica dentro del departamento de Ayacucho y es considerada la “Cuna de la artesanía y bastión de la resistencia cultural andina” ([Acuña, 2019, p. 192](#)) debido a eventos como el contacto intercultural, migraciones y asuntos sociopolíticos, por lo que para analizar las *qelqay* es necesario el estudio de condiciones y singularidades de la sociedad en la que se establecieron. Estas tablas han expresado eventos que se desarrollan particularmente en los andes peruanos y la relación de fenómenos culturales en el paisaje andino y lo artístico, todo a través de la visión de los artesanos que sintetizan la historia ([Dettleff, 2020, p. 14](#)). Esta síntesis

en la década de 1970 fue un medio para los artistas sarhuinos para dar conocer las injusticias a las que eran sometidos durante el conflicto político armado, aunque en un mayor intervalo de tiempo las tablas como tradición buscaron representar el modo de vida que se tiene en la comunidad ([Germaná Roquez, 2020, p. 267](#)).

Las tablas de Sarhua se han estudiado desde los siguientes ámbitos:

- Ámbitos artísticos: valorando el tipo de trazado, colores y estilo gráfico ([Germaná Roquez, 2020, p. 250](#)).
- Ámbitos cineastas: por su valor narrativo son categorizadas como primeras evidencias de cuentos o historias tradicionales que parten de lo oral a lo gráfico ([Dettleff, 2020, p. 333](#)).
- Ámbitos culturales: demostrando que existe una relación entre las tablas y *quilcas*, término quechua con el que se denomina al lienzo o a los objetos pintados del arte precolombino, esto debido a la representación etnográfica y los patrones o símbolos tradicionales usados en las tablas ([Munive Maco, 2016, p. 161](#)).

Aún no se han realizado estudios pertinentes de las tablas de Sarhua como fenómeno pictórico que responde a tradiciones y pone en manifiesto el paisaje por medio de la gráfica. Su valor principal se haya en la narrativa que permanece fiel a reflejar el paisaje de Sarhua a pesar de su adaptabilidad como elemento tradicional (origen), testimonial (década 1970) y turístico (siglo XXI) y de sus múltiples intérpretes (artesanos pobladores).

1.3. Objetivo y justificación de la investigación

Analizar la representación de los paisajes andinos rurales de Sarhua a través de las tablas etnográficas de la comunidad sarhuina, mediante la recopilación de diversas narrativas visuales que varíen en técnicas de representación, tiempo en la que fue elaborada y diversidad de escala para el posterior reconocimiento de similitud o diferencia de componentes del paisaje hallados en las *qelqay*. Debido a la variedad de tablas según sus fines comerciales o testimoniales se delimitará la muestra a las tablas tradicionales y se considerará algunas de sus variaciones tipológicas para confirmaciones de elementos del paisaje o para fines complementarios.

Para el análisis se plantea usar los cuatro factores (escala, materialidad, técnica y temporalidad) que intervienen en este tipo de gráficas, con el fin de clasificar las técnicas de dibujo, determinar su relación con el reconocimiento del paisaje y cómo se han adaptado a cada una de las diversas etapas contextuales – territoriales de las *qelqay* ([Sáez & Canziani, 2020, p. 20](#)), siempre teniendo en cuenta el criterio perceptivo y pictórico de cada uno de los artesanos ([Chías Navarro, 2018, p. 10](#)). Con términos de enfoque partimos de la idea colectiva que se tiene acerca de las tablas de Sarhua: medios etnográficos que plasman actividades locales de la comunidad ([González, 2014, p. 103](#)), esto debido a que las tablas son aceptadas por la comunidad como un elemento

multifuncional (tradicional, testimonial y turístico), además de fomentar la comunicación y memoria familiar-colectiva (Figura 10).

Estas particularidades las han llevado a ser consideradas por el gobierno peruano como Patrimonio Cultural de la Nación desde el 2018 ([Germaná Roquez, 2020, p. 207](#)), además, gracias a la difusión e impacto que se tienen en los últimos años, las tablas han logrado reconocimientos mundiales a nivel cultural ([Germaná Roquez, 2020, p. 208](#)). Por lo que la documentación de esta investigación introduce un nuevo enfoque de análisis para estas manifestaciones gráficas y junto al contexto tradicional las posiciona como elementos de estudio partiendo de la representación, considerando los diferentes tipos de técnicas, escalas y periodos en las cuales se desarrollan las *qelqay*.

1.4. Evolución de las Tablas de Sarhua (Figura 5)

Las tablas de Sarhua son un objeto pictórico artesano ayacuchano, que proporciona un registro histórico familiar y es un medio de difusión del paisaje, entendiéndose como paisaje todo aquello que se visualiza y tiene un accionar en la comunidad y el territorio ([Saona, 2017, p. 106](#)). No se tiene registro del inicio de la creación de estas tablas, pero por relatos orales de la comunidad la tabla más antigua data de los 1800, época prehispánica en la que inicia esta una tradición. La tradición consiste en la entrega de una tabla tradicional en la fiesta de “*Tabla Apakuykuy*” (Figura 7) (palabra compuesta del quechua ayacuchano—chanca por *apay* que significa llevar y *kuyuy* que significa moverse). Meses antes del inicio de la tradición se inicia la construcción de viviendas de adobe para los recientes matrimonios formados, con la finalización de la construcción se da apertura a la celebración de la *Tabla Apakuykuy*, los compadres de cada nueva familia obsequian tablas tradicionales (entre otros objetos ceremoniales) que contienen una síntesis genealógica del reciente matrimonio y las actividades que desempeñan. La particular ubicación de esta tabla responde a un símbolo cultural para los sarhuinos, estas son colocadas en la viga principal de la vivienda, generalmente al ingreso para visualización de los visitantes. El orden para la lectura de las *qelqay* es de abajo hacia arriba: comienza por la dedicatoria, luego la virgen de la Asunción (considerada la patrona de Sarhua), posteriormente los integrantes que conforman la nueva familia, los familiares más allegados puestos en varias escenas con sus actividades afines, y por último los Apus, el sol y la luna. Las tablas tradicionales de Sarhua pueden medir de dos a tres metros de largo y de ancho varía entre los 15 a 45 cm, dimensiones proporcionadas por su materialidad de origen: troncos de *pati*, *pichus* o *maguey* ([Castillo, 2013, p. 45](#)). En 1960 después de una sequía de cinco años consecutivos los sarhuinos emigraron en busca de nuevas oportunidades y comercializaron sus productos a cambio de conseguir comida, ropa y dinero. De esta manera por primera vez se destacó el interés externo de los sarhuinos, haciéndose conocida como una forma de arte folklórico andino, pero sin llegar a ser trascendente.

Hasta la década de los 80, las tablas de Sarhua no tuvieron mayor relevancia registrada, sin embargo, con la llegada de “El partido comunista del Perú - Sendero Luminoso” en 1980, captaron cierto interés debido a que los artistas de Sarhua empezaron a utilizar este medio gráfico para denunciar las injusticias vividas (Degregori, del Pino, & Solari, 2002, p. 11). En Ayacucho ocurrieron injusticias muy fuertes por parte de mencionado partido, agravándose la situación con la extrema pobreza que se vivía en la década (González, 2014, p. 78). El “*Piraa Causa*” (quién es el causante), realizada por la Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS), es una serie de 31 piezas de tablas de Sarhua que reflejan escenas vividas en la comunidad sarhuina en épocas del terrorismo. Estas sirven actualmente como memorias realizadas por los artistas, quienes fueron víctimas del conflicto armado, sin embargo, estas piezas fueron consideradas una apología al terrorismo, acusaciones que fueron desmentidas posteriormente por el Museo Arte de Lima (MALI), Ministerio de Cultura y Órgano de gobierno de áreas protegidas (UNESCO). Para Pablo Macera, historiador y fundador del Seminario de Historia Rural de la UNMSM, Raúl Porras Barrenechea fue el primero en determinar analogías entre el registro gráfico de prácticas y costumbres e incluso categorías sociales y el uso de textos explicativos (Yllia, 2023, p.87), características que lo llevaron a ser denominados como *qelqay* o *quilcas*. Macera también destaca y reconoce a un artista sarhuino con el que hizo trabajos colaborativos y de investigación entre 1992 a 1998, Carmelón Berrocal, debido a su destreza técnica fue reconocido por Macera como el “Guamán Poma de Ayala del siglo XX”, esto nos ayuda a posicionar el valor intelectual y el esfuerzo de estos artistas para lograr una traducción cultural a partir de lo gráfico.

En octubre del 2018 estas fueron declaradas por la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Nación (Castillo, 2013, p. 144), y el 2 de noviembre de 2018 el Ministerio de Cultura (MINCUL) las declaró como Patrimonio Cultural de la Nación pasando a ser conocida como Tablas de Sarhua, del distrito homónimo, por constituir una herencia importante de sus antepasados que, desde tiempos prehispánicos, es considerada una “vía de comunicación y un medio clave para generar directrices que organizan la vida social del pueblo” (Salerno, 2019). A través de la Resolución Viceministerial N° 197-2018-VMPCIC-MC se precisa que las tablas constituyen un arte plástico y promueve la creatividad andina, incluso en los formatos variados en lo que se presentan actualmente que difieren de las tablas tradicionales, resultado de la comercialización de las mismas, aún mantiene el legado artístico. Es entonces que se puede reconocer tres periodos evolutivos en las tablas: el primero abarca desde épocas precolombinas hasta 1980 donde se consolidan las tablas tradicionales con la festividad que ello implica, el segundo periodo posterior a 1980 en la cual las tablas de Sarhua ejercen como medio gráfico de testimonio y pronunciamiento a injusticias, consolidándose en este periodo la primera base de artistas en Lima y el despertar del interés externo; y el finalmente del 2018 hasta la actualidad ya consideradas

21 como patrimonio cultural de la nación, reconocidas a nivel internacional y con un nivel comercial en aumento aparecen las variaciones de formas y tamaños con fines turísticos (cuadros de 30 cm a 80 cm, tablas medianas de 50 por 20 cm).

1 2. Metodología

2.1. Diseño de la investigación

El enfoque fue cualitativo ya que la investigación pretende analizar el paisaje andino rural a través del objeto etnográfico, además intervino el enfoque subjetivo dado que los artistas son los que plasman de acuerdo a lo que reconocen en el paisaje. El alcance de la investigación es correlacional porque la representación gráfica realizada en las *qelqay* refleja y difunde el paisaje andino rural y como resultado se obtiene una variedad de la concepción del mismo. Asimismo, el diseño es no experimental porque en la investigación no modifica el objeto etnográfico y de forma longitudinal pues se pretende estudiar en un tiempo determinado a lo largo de los años 80 en adelante, periodo en el que se pueden encontrar los cuatro factores de estudio planteados en el objetivo.

2.2. Lugar de estudio

19 7 Sarhua se ubica al centro su distrito homónimo, pertenece a la provincia de Fajardo al sur del departamento de Ayacucho. Limita por el Norte con el Río Pampas y por el Sur con la Provincia de Huancasancos y con los distritos de Vilcanchos y Huamanquiquia por el Oeste y Este respectivamente ([González, 2014, p. 94](#)). Cuenta con 524,9 km² de superficie y está situada a 3.250 m.s.n.m. con una población aproximada de 2985 habitantes, es una comunidad de habla quechua chanca y en mayor número los pobladores se dedican a la agricultura, pastoreo y trabajos artesanales en gran variedad (textiles, pinturas, etc.) (Figura 1). El lugar se relaciona con las “tablas de Sarhua” por el tener el paisaje como “escenario viviente” para describir, caracterizar e interpretar componentes naturales endémicos como: el río Pampas, las cascadas de Campanayuc, Apus, valles, andenes, flora y fauna endémica, además de componentes intangibles como: costumbres, escenarios de violencia por el terrorismo, festividades y tradiciones. Esto hace de las tablas o *qelqay* un presente etnográfico en donde se trabaja el paisaje a profundidad a pesar de tener un tratamiento plano, variando las dimensiones de lo observado y los estilos artísticos.

2.3. Universo y muestra

Se tuvo como universo las tablas que representan el paisaje andino de la región sarhuina, las cuales son muy variadas según la agrupación y cantidad de elementos representativos del paisaje dibujado ([Apaico Alata & Yucra Felices, 2014, p. 40](#)). La muestra es no probabilística, ya que se toman muestras subjetivas teniendo en cuenta aquellas que permitan reflejar a detalle el paisaje

dibujado por los sarhuinos, y para determinar la muestra se consideró que sean de diferentes temporalidades de representación y elaboración para observar cambios o adaptaciones específicas y similitudes en actividades locales (tradiciones y costumbres) (Figura 2).

Finalmente, como unidad de análisis se considera una muestra representativa de seis tablas entre tradicionales y no tradicionales de diferentes autores, las cuales varían en tiempo, artesano, técnica y forma, de esta manera se buscan componentes similares o variaciones y se determina el funcionamiento individual y colectivo de las *qelqay*. Adicional a esto se seleccionan dos tablas tradicionales de las seis anteriores, aquellas con mayor dimensión y que agrupan una mayor cantidad de componentes gráficos para elaborar un despiece de cada elemento y lograr mayor análisis comparativo con el paisaje de Sarhua. Se considera también una tabla no tradicional, pero si compositiva del artesano Carmelón Berrocal “El trabajo cotidiano en Sarhua (S. XX)” (Figura 12), seleccionada con fines demostrativos, para comprobar, o no, que los elementos gráficos representados en las tablas muestran alteraciones por reconocimientos, escalas, artesanos o por la temporalidad que distorsionen la realidad compositiva del paisaje sarhuino.

2.4. Recolección de datos (Técnicas e instrumentos)

La recolección de datos se dividió en tres técnicas que se recopilaron en investigaciones concernientes a la representación gráfica:

- a) Levantamiento fotográfico: Se utilizó una cámara DSLR la cual permite que la imagen capturada no se distorsione ya sea por la luz, sombra o distancia focal, generando así una imagen técnica y con mayor precisión ([Torregrosa Carmona, 2010, p. 12](#)). Se utilizó una ficha de levantamiento fotográfico en el cual se recolectaron datos a nivel contextual, morfológico, compositivo y enunciativo ([Firzal, 2021, p. 101](#)).
- b) Observación directa: Se emplea una ficha de observación en la cual se realizó un registro de las características tanto formales, de materialidad y detalles de cada tabla.
- c) Entrevistas: Se entrevistó a los miembros de la Asociación de Artistas Peruanos de Sarhua (ADAPS): Primitivo Evanan, Valicha Evanan, en la ciudad de Lima y en Sarhua Victoriano Pomacanchari, Porfirio Ramos, Fray Ramos, Misael Contreras, Dani Canchari y Luz Clarita Canchari. Se realizaron preguntas concernientes a su evolución e historia de las tablas de Sarhua, además de la composición y utilización de materiales para su desarrollo.

2.5. Análisis de datos

Los datos recolectados se han analizado a través de tres análisis los cuales corresponde a estudios ya investigados:

- a. Levantamiento digital: Mediante el software de AutoCAD se realizó el levantamiento de la tabla, digitalizando la tabla en el software de Illustrator y Photoshop donde se evidenció la paleta de colores, forma, tamaño y técnica de representación.
- b. Análisis comparativo entre las tablas: Mediante una ficha de comparación se analizó las diferentes técnicas, distribución, forma, dimensiones y materialidad entre las tablas de muestra.

Análisis de las entrevistas: Para mayor exactitud de las características de las tablas se diferencié las preguntas en tres niveles: histórico, morfológico y compositivo.

3. Resultados

3.1. Relación entre la base tradicional de las tablas y los vínculos familiares.

En Sarhua actualmente se encuentran seis talleres de las *qelqay* (tablas pintadas), estos cuentan con el apoyo del Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social (MIDIS) ya que la práctica de este arte es uno de los principales ingresos económicos para la población. Cada uno de los talleres están conformados por familias y cuentan con uno o hasta tres artistas, estas conservan el conocimiento y destreza heredada desde el periodo precolombino. En los últimos años, este arte ha sido practicado por el 30% de la población con fines tradicionales y comerciales, permitiendo la difusión del arte más característico de la comunidad (Figura 2). Históricamente en el territorio nacional, Sarhua es la única comunidad que practica este tipo de artesanía, lo que otorga un alto valor cultural y artístico a su elaboración y tradición.

Las representaciones vistas en las tablas conforman diferentes tradiciones, festividades y actividades diarias de la población y su relación con el paisaje, y al igual que otros pueblos andinos su accionar dentro del territorio responde a un calendario anual (Figura 3). Este anuario redactado en quechua chanca, relaciona las actividades humanas y el comportamiento de los fenómenos naturales durante el año. Se divide por temporadas climáticas ya que son aquellos que rigen los cambios en el paisaje y el poblador rural por concepción trabaja al ritmo productivo de su entorno, por lo que en los meses más extremos en términos climáticos se puede apreciar el "*Puquy killa*" (mes de febrero) donde llega la época de lluvias, granizadas y tormentas cambiando el paisaje a tonalidades verdosas, permitiendo celebrar carnavales. Mientras que "*Chiraw killa*" (mes de septiembre) el calor es intenso, las plantas pierden hojas, se celebran bodas y con ello se da inicio

a la construcción de viviendas de adobe para finalmente dar paso a la ceremonia de "*Tabla Apakuykuy*" (fiesta de la presentación de las tablas). La identidad que conserva esta comunidad se plasma en el arte, sus tablas pintadas permiten conservar el conocimiento colectivo además de mostrar los cambios en el paisaje según las diferentes estaciones que dan paso a las actividades temporales que realizan sus pobladores.

"*Tabla Apakuykuy*" es una fiesta ritual de la presentación de las *qelqay* dedicado a los compadres que construyen las viviendas de los recientes matrimonios, estas tablas resumen mediante simbologías el árbol genealógico del que construye la vivienda. Estas fiestas se practican dentro de la comunidad generalmente durante agosto y septiembre ya que las características climáticas permiten a los pobladores construir sus casas en julio y techarlas en los meses mencionados. Para esta actividad, el compadre que obsequia la tabla primero se agrupa con los familiares para acordar los detalles en la pintura y proceder al pintado por él mismo o en caso contrario mandar a confeccionar la tabla con un artesano, luego de algunos días, las mujeres preparan comida y bebida para la celebración, seguidamente el compadre constructor llega expresando el "*qarawi*" (canto andino) para entregar la tabla pintada y colocarlo en una parte céntrica del interior del techado a manera de viga no estructural. Las tablas pintadas tradicionales son consideradas como retratos mágico-religiosos, permitiendo que la nueva vivienda pueda conservar el esfuerzo y afecto familiar que hizo posible la construcción de la vivienda (Figura 7).

4

3.2. Técnicas y proceso de elaboración de las tablas de Sarhua

Las tablas de Sarhua tienen como materiales la madera y las pinturas que son extraídas de la naturaleza. Las primeras maderas eran obtenidas del cedro o eucalipto con el tiempo la madera de maguey pasó a ser la madera con mayor uso, ésta tiene un proceso de secado que puede durar hasta un año, no tiene que estar directamente al sol ya que esto provocaría la aparición de fisuras. Después de tener la madera seca pasa por un proceso de limpieza y lijado, primero se realiza con una lija gruesa y después con una fina hasta obtener una superficie uniforme. Luego se consigue tierra blanca para poder aplicar sobre el lienzo donde se pintará la tabla sarhuina y se deja secar por tres días, ésta servirá como base para aplicar las pinturas. Después de ello se consigue las pinturas de varios tonos de la tierra, la cochinilla, los pigmentos de las plantas nativas, el hollín de la cocina, entre otros. Actualmente algunos artistas con fines comerciales utilizan pinturas artificiales (anilina) para que estas tengan un aspecto más colorido, sin embargo, estas no se utilizan en el "compadrazgo", es decir no son utilizadas en la fiesta del "*Tabla Apakuykuy*" (Obsequio de tablas). Las tablas sarhuinas tienen un proceso extenso y detallado, son un medio de aceptación dentro de la comunidad y una vía promocional al exterior aprovechando el turismo y el comercio.

Para comenzar la pintura se realizan bocetos en lápiz para repartir las escenas que tendrá la tabla, que patrones se utilizarán y que dibujos se realizarán, estos deberán estar de acuerdo a las actividades consolidadas de la familia a la cual se le entregará la tabla. Cada artista plasma sus bocetos con lápiz en estas actividades características, luego se realiza el delineado con pintura natural o acrílica de color negro. Más adelante se agregan los demás colores, esto varía según la técnica de cada artista ya que algunos rellenan con colores sólidos, otros juegan con degradados y otros añaden detalles que no fueron bocetados a lápiz, ya sea dentro de la vestimenta, patrones u objetos. Tras el análisis, podemos concluir que los artistas van conservando la identidad pictórica que se les enseña en el seno familiar y que la variedad de técnicas logra construir un amplio material de estudio para el reflejo del paisaje y la perspectiva con que fue observada.

Los patrones que se utilizan como separador entre una escena y otra, contiene la misma simbología que se borda en las vestimentas de los sarhuinos, también consideran patrones florales endémicos como la tuna, jazmín o flores silvestres. Al expresar patrones geométricos la identidad de la tabla se arraiga aún más a una expresión colectiva, dado que existen comunidades andinas alrededor que presentan diferente tipo de patrones identitarios, lo que conlleva a un valor significativo y de pertenencia con las tablas. De esta manera los artesanos sarhuinos expresan en toda la composición de la tabla elementos que representan a Sarhua, resultando en un conglomerado de estructuras simbólicas sarhuinas, casi una síntesis pragmática.

11 Se observó que las tablas tienen el número de escenas o divisiones que van de acuerdo con el número de integrantes de la familia, por ello es que varía la dimensión de la tabla, mientras mayor sea el número de integrantes, de mayor dimensión será la tabla. Por esta lectura en escenas se podrían considerar las tablas como un libro o película donde se narran las interacciones entre los integrantes y las actividades particulares que desarrollan individualmente o de forma colectiva. La dimensión de la tabla también varía de acuerdo al tamaño de la viga de la vivienda inaugural, ya que esta debe encajar en medidas a la viga central para ser exhibida (Figura 3). Para manifestaciones estéticas como las tablas tradicionales pasar de una interpretación individual a una aceptación colectiva, de un festejo tradicional a una aceptación íntima dentro del hogar, de incluir actividades específicas de la familia a incluir patrones con simbologías culturales colectivas, se requiere tener un desarrollado autorreconocimiento del entorno propio y una aceptación de la conformación cultural por parte de los pobladores de Sarhua, es por ello que las tablas se definen como multifuncionales además de tener un comportamiento multiescalar (Figura 10).

La técnica para representar los dibujos es plana, no utilizan la perspectiva o alguna técnica que implique relieves, es la cantidad de detalle y el juego entre primeros y segundos planos lo que crea cierta profundidad en la gráfica. Esta técnica es empleada para que los elementos no se distorsionen al representarlos, teniendo cuidado en la transición de escala real a interpretación gráfica de los componentes del paisaje. Como la técnica depende del artesano, algunos aplican un mayor detalle como las tablas de Porfirio Ramos (Figura 4), este artesano dibuja desde los patrones geométricos de las vestimentas, las expresiones del rostro, la flora en sus diferentes formas e incluso objetos empleados actividades ganaderas o agrícolas. Además, utiliza una paleta de colores monocromáticos (tonos grises, extraídos del hollín de la cocina y amarillentos de la tierra de colores), en cambio el artesano Porfirio Canchari emplea trazos sencillos, los que complementa con una paleta de colores llamativa, destacando tintes como el azul, rojo, amarillo o verde de base acrílica, haciendo un mayor énfasis en la colorimetría (Figura 5). Se puede concluir que los artesanos tienen similitudes en sus dibujos con los caracteres precolombinos, figuras planas que se apoyan en el detalle y el juego de primeros y segundos planos para crear dinámica en cada escena, pero al momento de pintarlos estos varían de acuerdo con el acabado y paleta de colores que se emplee.

3.3. La interpretación gráfica en las tablas de Sarhua como medio de conservación del paisaje individual y colectivo por su síntesis pragmática.

Para entrar a la lectura de la representación gráfica de las “Tablas de Sarhua” se deben rescatar ciertas particularidades en comunidades nativas como la de Sarhua. Entre estas características están: Apego al territorio ancestral y los componentes naturales de su entorno, posesión de una lengua nativa andina, el quechua chanka, producción enfocada principalmente a la subsistencia y finalmente, la identificación cultural como base de lo colectivo. Esta información explica y ayuda a la interpretación a través de estas narrativas visuales particulares en las tablas que se posiciona como un “comportamiento informativo físico” (Figura 9) para los integrantes de la comunidad sarhuina, comportamiento por su posición como fenómeno artístico que responde a sus tradiciones, informativo por su concepción como correlato o narrativa y físico por ser una manifestación como cultura visual.

Las *qelqay* en su papel de comportamiento informativo físico (Figura 9) está expuesta a factores de similitud y de diversidad que se hallan al momento de interpretar la arquitectura de la tabla con la lectura de cada uno de sus componentes. Los factores juegan un papel importante en la interpretación gráfica ya que se puede encontrar similitudes en la línea histórica del paisaje sarhuino, es decir, patrones que se repetirán en las tablas, así como también diversidad en actividades locales que aportan cambios en el territorio, estos darán como resultado cambios en

la estructura de las tablas. Entre los factores de similitud, podemos encontrar la concepción acerca del cosmos (cosmovisión), actividades comunitarias, técnicas productivas o disponibilidad del entorno natural, mientras que en los factores de diversidad podemos encontrar escritos o textos descriptivos sean monolingües o bilingües (español y quechua), orden de escenas según la cercanía e importancia de las personas graficadas junto a las actividades que los caracterizan, actividades realizadas en el entorno nuclear o familiar, y la interacción con los recursos naturales del paisaje para la formación de la identidad individual y colectiva de Sarhua. Estos elementos definen la arquitectura de las *qelqay* y estructuran un orden de lectura, tanto en las tablas tradicionales como en las contemporáneas, ambas influenciadas por los factores de similitud, que reafirma la información aceptada colectivamente en el paisaje, y los de diversidad, que agregan un punto de vista individual y se integra a la línea histórica para la conservación de la memoria colectiva.

Para la lectura de las *qelqay* tradicionales se definen cuatro partes principales (Figura 6): primero, encabezados y la cosmovisión, segundo, cuerpo de la tabla y conformación de escenas, tercero, separadores o patrones temáticos que dividen y/o articulan las escenas y finalmente, la representación textual o aparición de elementos escritos monolingües o bilingües como estrategia discursiva. Los encabezados ubicados en los extremos superior e inferior de la tabla representan las bases y sus cimientos como comunidad a través de la cosmovisión, ambas delimitan el cuerpo de la tabla, en donde las distintas escenas relatan cambios y permanencias ocurridas en el paisaje sarhuino. Estas escenas dependen de la interpretación gráfica del artesano y de su representación de la información colectiva (información validada por la comunidad) e individual (agrega actividades realizadas en su núcleo familiar o cercano). A su vez, estas escenas se delimitan por patrones temáticos, que generalmente son elementos rescatados de la flora endémica y modelos textiles sarhuinos. Finalmente, los escritos en las tablas, a diferencia de los dibujos, son en menor medida, sin embargo, contienen textos en quechua ayacuchano (lengua local) y español (lengua hegemónica). Entre estos cuatro componentes, el primero, segundo y tercero son factores de similitud que mantienen las tablas dentro de un mismo rango de interpretación comunitaria, mientras que también el segundo y cuarto son factores de diversidad que le dan el carácter dinámico y diferencial entre *qelqay* para seguir conservando el paisaje sarhuino.

La arquitectura de la tabla inicia con la representación gráfica de la cosmovisión de la comunidad sarhuina por ambos extremos, en el extremo inferior de la tabla se ubica la patrona de Sarhua, también llamada “Virgen de la Asunción”, siendo influencia de la cultura occidental, mientras que en el extremo superior la tabla cierra su enmarque con la representación del *Apu* (cordilleras) y del *Tayta Inti* (sol), ambos cabezas de la cosmovisión andina. Las tablas tradicionales comúnmente encabezaban sus representaciones con las divinidades, tanto de las raíces locales,

como las deidades que se sincretizaron en la Época Colonial. Las tablas actuales, a partir de los años 90' emplean encabezados diversos, como instrumentos musicales locales, figuras o directamente personas, y aunque todas estas representaciones siguen correspondiendo al paisaje sarhuino, el encabezado siempre toma un significado importante por ser el inicio de la lectura gráfica. La ubicación de la deidad en la parte más alta del objeto hace referencia a la importancia de este en la cultura sarhuina, a pesar de la variación de las representaciones en las tablas más contemporáneas, las tablas tradicionales en la comunidad mantienen la importancia por fundación y creencias.

Como segundo punto, el cuerpo de la tabla está conformada por diversas actividades colectivas e individuales en donde se ilustran diversas costumbres y vivencias. Estas se pueden clasificar en dos grandes grupos, por participación de personas: comunitarias o familiares, y por finalidad de la actividad: actividades productivas, recreativas o de conservación colectiva. La primera clasificación implica observar la cantidad de personas que aparecen en la escena, en su mayoría se considera que de dos a siete integrantes implica ser una actividad familiar, un número mayor revelaría participación comunitaria. En la segunda clasificación las actividades productivas son aquellas denominadas “de subsistencia” por ejemplo actividades ganaderas como: *Mishki palltaña* (recolección de leche), el *Warkakunata* (pastoreo) y el *Waka Qiruy* (herranza o señalización del ganado) y actividades textiles como: el hilado o tejido. Las actividades recreativas agrupan festividades o costumbres como: el *Tabla Apukuykuy* (construcción de viviendas), fiesta de todos los santos, incluso actividades nacionales o globales como navidad y fiestas patrias. Y finalmente entre las actividades de conservación colectiva se encuentran las más ritualistas como: la *Yarqa Aspiy* (limpieza de acequia) o el *Pichus Chaka* (Reconstrucción anual del Puente de Pichus). Todas estas escenas son representadas según la perspectiva poética individual del artesano, emplea el uso de componentes en cada escena entre ellos faunos, florales y objetos o utensilios domésticos, siendo las personas el componente principal en cada una de las actividades. El artesano como observador interno acentúa el grado de inmersión en cada uno de los detalles ilustrados, de esta forma el observador externo reconoce en la lectura objetos naturales o inanimados característicos en cada actividad. Es según el nivel de detalle que la cantidad de escenas varía, la composición del cuerpo en las *qelqay tradicionales* varían entre 11 a 24 escenas, dependiendo también del número de integrantes de la familia, y se complementan con motivos lineales, patrones florales o textiles, que separan o conectan escena tras escena. Es así como también se pueden encontrar representaciones en una sola tabla de una escena en particular (específicamente no se trata de tablas tradicionales).

El rol del artesano para definir la relevancia de cada escena es un factor importante para destinar el espacio a usar en la representación gráfica de la actividad. Ahora bien, la esencia y eficacia de

las ilustraciones en las tablas radican en el carácter del detalle y simplificación que le da el artesano, es decir, la transformación de lo que observa a formas gráficas simples que dan información sobre las resultantes de las acciones humanas en el paisaje. Si bien en un inicio, al necesitar de un medio de registro, se crearon las tablas como una especie de álbum fotográfico, al atribuirle tradición y obsequiarse de familia en familia permite la personalización de las tablas y con ellas la conservación del paisaje sarhuino, esto permitió crear un registro gráfico colectivo e individual en el que se visualizan los cambios o conservaciones en la utilización del espacio, el análisis y representación a una pequeña escala, es decir, el artesano con una perspectiva individual del colectivo, hace posible capturar lo esencial para llegar a los detalles mínimos gráficos que configuran el paisaje rural. En líneas generales la interpretación de cada artista sarhuino varía no solo en técnica y colores, también registra puntos de vista en una misma comunidad y conforman una línea histórica continúa, radicando aquí la importancia de la formación de cada artesano para continuar con el repertorio gráfico.

La preparación del artesano se ve reflejada en la última parte que compone la tabla: los textos o leyendas que acompañan y apoyan a la descripción el contenido gráfico. Cabe resaltar que dentro de la comunidad de Sarhua se encuentran personas con dos tipos de formaciones lingüísticas: monolingües y biculturales. Los artesanos se ubican en su gran mayoría dentro del segundo grupo, adaptados al sincretismo, este grupo además de comunicarse en su lengua de origen, el quechua ayacuchano, lo hacen en español, siendo esto trascendental para traspasar fronteras de la comunidad de Sarhua y dar a conocerse a través de narrativas visuales. Los artesanos como bilingües se dan la tarea de mantener viva la cultura ante usuarios no locales, razón por la que en las *quellcas* podemos encontrar escritos en ambos idiomas, en las que titulan las escenas o resumen el contenido gráfico en la parte inferior de la tabla. Cada una de las cuatro partes en las “Tablas de Sarhua” conforma finalmente como componentes que convergen para representar las interacciones (factores de similitud y diversidad), ritualistas y cambiantes del paisaje, utilizando como agente de acción al artesano como parte fundamental del rescate de cultura y memoria por medio de las tablas que usan en particular la representación gráfica para desarrollar el papel de comportamiento informativo físico.

4. Discusión de resultados

4.1. Mensajes del estudio

ARTESANO

El Artesano, tiene dos roles principales, uno, como mediador traduce el paisaje a una construcción gráfica y dos, como persona bicultural para trascender las tablas fuera de la comunidad. En su rol como mediador se enfatiza en el análisis del detalle y simplificación de la gráfica, es decir, como

el artesano observa y posteriormente transforma a formas gráficas, las acciones humanas que afectan y configuran el paisaje, con esta perspectiva individual de toda una comunidad hace que se pueda profundizar a una menor escala y hacer una sintaxis visual del paisaje. Su segundo papel enfatiza en la importancia de su formación lingüística, los artesanos como personas bilingües se dan la tarea de trascender la cultura, se adaptan al sincretismo nacional y usan las Tablas de Sarhua como medio para dar a conocer su cultura a usuarios externos. Es fundamental el artesano como medio para preservar la cultura y la memoria, los escritos bilingües en *quechuañol* analizados en *las qelqay* comunican que los objetos gráficos vienen de una región con una cultura que pervive de un conocimiento colectivo ancestral, lo que también se denomina “arte de resistencia” (Yllia,2023), y que se quiere dar a conocer.

Este papel de mediador y comunicador intercultural entre el idioma y el entendimiento por las manifestaciones artísticas también se encuentra en pintores indígenas como Guamán Poma de Ayala, es la particularidad en el aprendizaje del idioma hegemónico lo que cierra el acto de traducción cultural. Nolte Maldonado (1991) recalca que, si “*observar nuestra propia cultura no es fácil. Mucho menos sintetizarla e interpretarla para terceros. Es como mirar en un espejo y reconocerse para describirse frente a quien no puede observar la imagen*” (Nolte Maldonado, 1991, p.21)

TABLA DE SARHUA

Se rescatan dos valores significativos de la Tabla de Sarhua, primero, su valor como objeto transmisor de información colectivo – individual de memoria oral a manifiesto cultural; y su capacidad de adaptación turística – comercial, sin perder su valor cultural e identidad. Para el primer valor analizaremos la relación de la Tabla con su artesano (parte del colectivo) y su interacción con el paisaje (integra al colectivo) (Figura 8)

- TABLA DE SARHUA – Paisaje – Artesano (*La tabla como objeto cíclico*)
La tabla de Sarhua como objeto terminado repercute nuevamente en la configuración del paisaje, mismo que el artesano como intérprete e integrante de la comunidad, observa y analiza cada nueva información graficada en las Tablas. El colectivo aquí contempla *las qelqay* y el paisaje de Sarhua como uno solo. Se rescata aquí la adaptabilidad de las tablas en su multifuncionalidad: concebido como un manifiesto cultural que contiene una narrativa visual del paisaje interpretado por los mismos artesanos, físicamente ubicado dentro de las viviendas sarhuinas como registro genealógico y que individual y conjuntamente vuelven a integrar el mismo paisaje que manifiestan.
- Artesano – TABLA DE SARHUA – Paisaje (*La tabla como constructor*)
Estos objetos gráficos al ser elaborados por la comunidad, con información de la misma

y entregados al colectivo de Sarhua adoptan el papel de constructor. El paisaje se encuentra en el colectivo de las personas, las tablas por su parte al leerse secuencialmente en conjunto forman una línea histórica donde se registran las resultantes de las acciones de la comunidad en el paisaje. La tabla como comportamiento informativo físico también construye el paisaje ya que contribuye a preservar y regresar a los cimientos que crean la identidad en Sarhua.

- Paisaje – Artesano – TABLA DE SARHUA (*La tabla como reflejo*) (Figura 11) Las *qelqay* como medio de interpretación entre el artesano y el paisaje adopta un papel de reflejo de etnicidad al exterior. La conservación de esta tradición en la comunidad crea finalmente una serie de interpretaciones individuales conformadas no solo por acciones familiares, sino también colectivas, es así como las *qelqay* registran los cambios y permanencias en el paisaje de Sarhua formando en su conjunto un espiral ascendente que permite la conservación y evolución de la comunidad.

PAISAJE

Las tablas de Sarhua dentro del paisaje actúan como reflejo y como constructor del mismo. Al analizar la lectura de las tablas tanto su composición individual como la colectiva reflejan una continuidad cíclica. Basándonos en teorías sobre paisajes indígenas se cita lo siguiente:

“... el tiempo indígena sugiere una visión holística de interconexión en la cual el pasado, el presente y el futuro son un círculo y la evolución una espiral en la cual el retroceder es fundamental para el continuar, a través de un movimiento ascendente. De tal modo, que es necesario volver al pasado para comprender el sentido del presente y la construcción del futuro.” (Cabrera, Manuel; Caiza, Ángela; Heredia, Ludmila. 2017, pg. 242) Bajo este concepto las *qelqay* permiten individualmente la conservación de información y difusión, mientras que colectivamente permiten el avance holístico necesario para la conservación del paisaje nativo, su conexión entre pasado, presente y futuro, *Uku Pacha* (mundo interior), *Kay Pacha* (mundo de los seres vivos) y *Hanaq Pacha* (mundo de arriba) respectivamente, permite la evolución ascendente como comunidad mientras preserva su identidad. (Figura 14)

4.2. Limitaciones

En la investigación se consideró la base de datos del Ministerio de Cultura (MINCUL) a través del “Ruraqmaki” para extraer información sobre el origen de las tablas de Sarhua y los artistas (conocidos como amautas por la comunidad sarhuina). En este proceso se realizó la búsqueda de los nombres de los artistas, pero estos no están registrados, en lugar de ello se menciona únicamente a los gestores. Esta información se esclareció cuando se hizo la visita al lugar, ya que el área de Turismo y Artesanía de Sarhua nos mencionó que existe una data desactualizada

2

en el MINCUL y que muchos de los artesanos amautas tienen el reconocimiento que deberían y que solo se hace homenaje a los que gestionan la Asociación de Artistas Populares de Sarhua. Finalmente, con la información de los artistas se subsanó los datos desactualizados y erróneos que se obtuvieron con anterioridad.

4.3. Recomendaciones

5

Se recomienda al Ministerio de Cultura que mediante la Dirección de Industrias Culturales y Arte del Perú y la Municipalidad de Sarhua crear una biblioteca digital. Para ello el departamento de Turismo y Artesanía de la Municipalidad de Sarhua se comunicará con los artistas y recogerá información sobre las tablas de Sarhua para escanearlas y que estas puedan estar digitalizadas. La plataforma donde está la biblioteca digital de las Tablas de Sarhua será creada por el MINCUL y estará gestionada por este mismo junto con la municipalidad de Sarhua. La biblioteca se clasifica por: artistas, año de elaboración, temática y tipo de representación. Esta debería ser abierta a la comunidad externa para que pueda conocerse más sobre este arte y su preservación en el tiempo. Por otro lado, para el sector académico se recomienda en futuras investigaciones profundizar en temas de representación gráfica a través de objetos etnográficos.

1

4.4. Conclusiones

El desarrollo de esta investigación concluye que el paisaje rural y andino de Sarhua logra ser reflejado en las Tablas de Sarhua en cada una de las escenas de esta, desde su patrona de Virgen de la Asunción y dioses andinos como el cóndor, luna, sol y estrellas (cosmovisión), actividades que realizan con la vestimenta típica (identidad) y los separadores que se ubican entre una escena y otra (singularidad entre una comunidad andina y otra).

- Se identificó como a través de diferentes aspectos las tablas de Sarhua han ido cambiando conforme pasa el tiempo, considToda evaluación o lectura cultural, la identificación de los significados impresos en ella y la consecuente representación fueron concebidas como un 'acto socialmente vital' de discretización de un espacio físico todavía dinámico, teatro de la actividad humana.erando las variables:
 - La materialidad ya que se comenzó pintando con pinturas extraídas de la naturaleza a diferencia de ahora que artistas como Porfirio Canchari utiliza en su mayoría lo realizan con pinturas acrílicas. Las maderas base en donde se inició este arte tradicional fueron el molle, el cedro, eucalipto, actualmente se utiliza el maguey.
 - Tamaños: Para su etapa de comercialización oscilan entre los 20 cm hasta los 40 cm de ancho por 80 cm a 100 cm de largo, sin embargo, las tablas tradicionales pueden llegar a medir hasta 4 metros de largo.

- Formatos: Antes se conocía solo las tablas para el compadrazgo, ahora pueden ser cuadros circulares y cuadrados.
- Temática: Las tablas tradicionales aún mantienen la narrativa visual que combina tradición, cultura y paisaje. Posteriormente con la llegada de los turistas se incorporan elementos visuales hegemónicos, con lo cual se convierte en una mercancía para cumplir una función utilitaria de para los visitantes. Entre estas variaciones se encuentran escenarios de festividades como navidad o fiestas patrias en combinación con la variación de formas a círculos o tablas de poca dimensión. No obstante, la comunidad sarhuina diferencia entre los objetos elaborados para fines comerciales y los de uso tradicional.
- Las aportaciones de representación, el arte de las tablas de Sarhua denotan tres aportaciones:
 - El valor simbólico que las Tablas de Sarhua representan para la comunidad y también como trabajo artístico pictórico del arte popular al expresar el modo de vida y cultura de la comunidad del distrito de Sarhua, logrando impartir este arte a nivel nacional e internacional.
 - El valor histórico a través de las tablas antiguas que se siguen mostrando en cada vivienda de Sarhua, las colecciones que se lograron conservar y exponer en grandes eventos para ser reconocidas como patrimonio nacional, gracias al constante difusión de los artistas y pobladores.
 - Y la tercera aportación se relaciona a la innovación y diversificaciones hechas por los artesanos, quienes impulsados por una mejor llegada comercial logran implementar nuevas formas de tablas o conservar estas pinturas en telas, mobiliarios y otros.
- Aportación como transmisor del pensamiento colectivo del paisaje: Sintaxis visual y traducción cultural.

Lo particular con las *qelqay* está relacionada a su bidimensionalidad, la relación que tiene con los artesanos, su composición como elemento tradicional dentro de las viviendas y con el paisaje de Sarhua, lo lleva a tener un comportamiento cíclico dentro del campo visual de un tercero. La tabla empieza con su creación un acto en donde pasa de “reflejar el paisaje” a “ser parte de él”, si bien al inicio se concibe como una interpretación gráfica individual, el artista refleja fielmente las actividades de su compadre, es decir no se desvinculan los componentes del paisaje con las expresiones gráficas en la tabla, y una vez finalizada la ceremonia del “*Tabla Apakuykuy*” pasa a formar parte de la memoria colectiva (aceptación dentro del paisaje) y entra a forma fila dentro del repertorio de tablas

que componen la comunidad y que hilan una misma historia, no solo expresión colectiva, sino también como poética individual.

- Finalmente, en el campo de representación del paisaje el artículo aporta el estudio del paisaje andino rural a través de un objeto pictórico con un alto valor cultural y simbólico, las tablas de Sarhua. En próximos estudios se podría estudiar como los objetos que representan paisajes modelan o reflejan el territorio.

Bibliografía

- Acuña, S. R. (2019). Artesanía del Peru. Historia, tradición e innovación. . Retrieved from <https://www.mincetur.gob.pe/wp-content/uploads/documentos/turismo/publicaciones/artesania/2019/Artesania-del-Peru-Historia.pdf>
- Apaiaco Alata, R. M., & Yucra Felices, F. (2014). *La cosmovisión andina en las tablas de Sarhua*. Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, Retrieved from <http://repositorio.unsch.edu.pe/handle/UNSCH/970>
- Berrocal Evanán, C., Macera P., Andazabal R. (1999). Flora y Fauna de Sarhua. Pintura y Palabra (Textos en quechuañol). Pintor - Narrador / Willakuq Llinpiq. Colección de cuentos pintados del Perú (1), 9 - 15, 30 - 38, 50 - 62.
- Canziani, J. (2013). La arquitectura y el paisaje. Modelando el mundo Prehispánico. *Revista 180*. doi: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-32.\(2013\).art-505](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-32.(2013).art-505)
- Castillo, L. H. (2013). *La pedagogía de la imagen Orden y castigo en las tablas de Sarhua*.
- Chías Navarro, P. (2018). La representación de la ciudad, del territorio y del paisaje en la Revista EGA: mapas, planos y dibujos. *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)*, 23(34), 106-121. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2018.10850>
- Degregori, C. I., del Pino, P., & Solari, M. (2002). Sarhua, Ayacucho: apuntes sobre poder local y elecciones municipales 19981. *Investigaciones Sociales*, 6(9), 10-35. doi:<https://doi.org/10.15381/is.v6i9.8075>
- Dettleff, J. A. (2020). *La representación del conflicto armado interno en la cinematografía peruana de ficción post-conflicto, como huellas de la memoria cultural*. Pontificia Universidad Católica de Chile. , Retrieved from <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/45390>
- Fernández García, F. (2020). La representación gráfica de los paisajes rurales: Cuestiones de método. *Eria*, 83(83), 237-259. Retrieved from <https://reunido.uniovi.es/index.php/RCG/article/view/1705>
- Firzal, Y. (2021). Architectural photogrammetry: a low -cost image acquisition method in documenting built enviroment. *International Journal of GEOMATE*, 20(81), 100-105. doi:<https://doi.org/10.21660/2021.81.6263>
- Germaná Roquez, G. (2020). "Hemos hecho estas tablas para hacer conocer a Sarhua": reelaboraciones visuales y resignificaciones identitarias en las tablas de Sarhua en Lima (Perú). In A. C. Q. Aguilar (Ed.), *Mundos de creación de los pueblos indígenas de América Latina*. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10433/8890>
- González, O. (2014). Testimonio and secrecy in a traumatic past: The “times of danger” in the visual art of Sarhua. *Focaal*, 2014(69), 65-83. doi:<https://doi.org/10.3167/fcl.2014.690105>
- Mapa Satellite. (2018). Vista Satellite mapas del Mundo Retrieved from https://satellites.pro/mapa_de_Peru#-13.671717,-74.319259,17
- Munive Maco, M. (2016). El Museo de Arte Popular Peruano Contemporáneo Thomas. Apuntes para su historia. *Illapa Mana Tukukuq*, 0(10), 58-71. doi:<https://doi.org/10.31381/illapa.v0i10.511>
- Morabito, V. (2021). Drawings vs. photos in the representation of landscape architecture. *Ri-Vista. Research for Landscape Architecture*, 18(2), 50-65. <https://doi.org/10.13128/rv-9766>
- Nolte Maldonado, R. (1991). Quellcay, arte y vida de Sarhua: comunidades campesinas andinas. Lima Terra Nouva, Universidad de Texas, 21.
- Palazzo, D., & Morabito, V. (2022). Walking and Staying in the Landscape. *Ri-Vista. Research for Landscape Architecture*, 20(1), 5-21. <https://doi.org/10.36253/rv-13293>

- Panareda Clopés, J. M., & Boccio Serrano, M. (2012). La expresión gráfica del territorio mediante paisajes lineales. *Cuadernos Geográficos*. doi:<https://doi.org/10.30827/cuadgeo.v51i0.232>
- Ramírez Velázquez, C. A. (2007). Las comunidades indígenas como usuarios de la información. *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información*, 21(43). doi:<http://dx.doi.org/10.22201/iibi.0187358xp.2007.43.4134>
- Sáez, E., & Canziani, J. (2020). Vernacular architecture and cultural landscapes in the Sondondo Valley (Peru). *Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci.*, XLIV-M-1-2020, 175-180. doi:<https://doi.org/10.5194/isprs-archives-XLIV-M-1-2020-175-2020>
- Salerno, R. (2019). Dibujo, Mapa, Maqueta. Representación del paisaje en relieve. *DISEGNARECON*. doi:<https://doi.org/10.20365/disegnarecon.22.2019.22>
- Salgado de la Rosa, M. A., Raposo Grau, J. F., & Butragueño Díaz-Guerra, B. (2019). El panorama gráfico arquitectónico de los ochenta. Arquitecturas de escape y dibujos de resistencia. *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)*, 24(36), 198-209. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2019.10881>
- Saona, M. (2017). *Los mecanismos de la memoria: recordar la violencia en el Perú*. Retrieved from <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/173154>
- Senderos Laka, M., León Cascante, I., & Pérez Martínez, J. J. (2022). Representación gráfica, presentación y visualización del paisaje lineal. Estudio evolutivo de la relación autor/presentador/observador. *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)* 27(44), 124-135. doi:<https://doi.org/10.4995/ega.2022.15533>
- Stefano, D. (2021). Representation and Landscape Architecture: Towards a New Language? The semiotic and cognitive value of representation as a relevant issue for an aware and evolving culture of landscape architecture. *Ri-Vista. Research for Landscape Architecture*, 18(2), 40-49. <https://doi.org/10.13128/rv-9675>
- Torregrosa Carmona, J. F. (2010). Modelos para el análisis documental de la fotografía. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 33(0), 329 - 342. Retrieved from <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN1010110329A>
- Yllia Miranda, M. E. (2023). Estéticas amazónicas contemporáneas. La obra del pintor bora Víctor Churay Roque / María Eugenia Yllia. 1.ª ed. Colección Siembra. Tesis Sanmarquinas. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 85-88.
- Yupa Pomacanchari, F. (2021). La comunidad de Sarhua y su historia. Sarhua “Cuna de los artesanos y bastión de la resistencia de la cultura andina. Sarhua, Fajardo - Ayacucho, 2021 (1), 51-60, 66-69.
- Ziótkowski, M. & Siemianowska, S. (2021). Un "cantar de gesta" Inca en un quero colocal: Presentación y estudio preliminar. *Chungará (Arica) [online]*. vol.53, n.1, pp. 55-80. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562021005000404>.