

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN CRISTÓBAL  
DE HUAMANGA**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**ESCUELA PROFESIONAL DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**



**TESIS:**

**Discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas  
ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 - 2025)**

Para optar el título profesional de:

**LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

PRESENTADO POR:

**Bach. Blanca Sonaly ROCA TENORIO**

ASESORA:

**Mtra. Yanibel HURTADO VARGAS**

**AYACUCHO - PERÚ**

**2025**

## **DEDICATORIA**

A mis padres, Zenaida y Crisóstomo, por ser pilares fundamentales en mi formación profesional. A mis hermanas, Zarela y Mery, cuyo ejemplo constante me ha inspirado a seguir con mis estudios.

Asimismo, a mi sobrina Sofía, quien llena mi vida de amor y ternura, y a mi querido pueblo Condorccochoa, que me vio crecer y formarme como persona y profesional.

## **AGRADECIMIENTO**

A la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y a los docentes de la Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación.

Mi especial reconocimiento a mi asesora, Mtra. Yanibel Hurtado Vargas, por su orientación académica y permanente disposición durante este proceso de investigación. De igual modo, mi eterna gratitud a los artesanos ayacuchanos, Venuca Evanán y Fray Luis Ramos, por permitirme el acceso a las Tablas de Sarhua de su autoría, que constituyeron un valioso aporte para el presente estudio.

Finalmente, agradezco a mis amigos, compañeros de trabajo y familia por su apoyo durante este proceso. Asimismo, a la tierra de Víctor Fajardo, cuya riqueza cultural y expresiones artísticas fueron una fuente de inspiración para el desarrollo de esta investigación.

## RESUMEN

El objetivo de la investigación fue estudiar la manifestación del discurso contestatario en la Tablas de Sarhua elaboradas por los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos entre el 2020 y 2025. El estudio se desarrolló bajo un enfoque cualitativo, de tipo básico y nivel descriptivo. La muestra estuvo conformada por 20 tablas de Sarhua, seleccionadas mediante un muestreo no probabilístico por saturación. Los resultados evidenciaron que las obras artísticas de Venuca Evanán y Fray Ramos expresan un discurso contestatario frente a la represión estatal, la exclusión social y la desigualdad de género; siendo los temas centrales la denuncia a la violencia institucional, la censura mediática y las injusticias históricas. De esta manera, las tablas de Sarhua expresan la voz a los grupos más vulnerables, como las mujeres, la población rural, los migrantes, estudiantes y defensores de derechos humanos. Se concluye que a través del arte popular de las tablas de Sarhua, se preserva y transmite la memoria colectiva de los sectores históricamente marginados, consolidándose como un medio de denuncia frente a las problemáticas sociales y políticas que los afectan.

**Palabras claves:** Discurso contestatario, Tablas de Sarhua, discurso visual, arte popular y memoria colectiva.

## ABSTRACT

The objective of this research was to study the manifestation of rebellious discourse in the Sarhua Tables created by Ayacucho artists Venuca Evanán and Fray Ramos between 2020 and 2025. The study was conducted using a qualitative, basic, and descriptive approach. The sample consisted of 20 Sarhua tables, selected through non-probability saturation sampling. The results show that the artistic works of Venuca Evanán and Fray Ramos express rebellious discourse against state repression, social exclusion, and gender inequality; the central themes being the denunciation of institutional violence, media censorship, and historical injustices. In this way, the Sarhua tables give voice to the most vulnerable groups, such as women, the rural population, migrants, students, and human rights defenders. Finally, it is concluded that through the popular art of the Sarhua tables, the collective memory of historically marginalized sectors is preserved and transmitted, consolidating itself as a means of denouncing the social and political problems that affect them.

**Keywords:** Contestatory discourse, Sarhua Boards, visual discourse, popular art and collective memory.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	10
CAPÍTULO I .....	13
MARCO TEÓRICO.....	13
1.1. Antecedentes de la investigación .....	13
1.1.1. <i>Antecedentes internacionales</i> .....	13
1.1.2. <i>Antecedentes nacionales</i> .....	14
1.1.3. <i>Antecedentes locales</i> .....	16
1.2. Base teórica .....	17
1.2.1. <i>Análisis Crítico del Discurso propuesto por Van Dijk</i> .....	17
1.2.2. <i>Comunicación, mediaciones culturales y discurso visual en Martín-Barbero</i> .....	31
1.2.3. <i>Interculturalidad, arte popular y resistencia simbólica en Néstor García Canclini</i> .....	33
1.3. Definición de categoría .....	35
1.3.1. <i>Discurso contestatario</i> .....	35
CAPÍTULO II.....	36
MATERIAL Y MÉTODOS.....	36
2.1. Planteamiento del problema.....	36
2.2. Problema de investigación .....	38
2.2.1. <i>Problema general de investigación</i> .....	38
2.2.2. <i>Problema general de investigación</i> .....	38

2.3. Objetivos de la investigación .....	38
2.3.1. <i>Objetivo general</i> .....	38
2.3.2. <i>Objetivos específicos</i> .....	38
2.4. Tipo de investigación .....	39
2.5. Escenario de estudio.....	39
2.5.1. <i>Ubicación geográfica de Sarhua</i> .....	39
2.5.2. <i>Reseña histórica de Sarhua</i> .....	40
2.5.3. <i>Contexto político</i> .....	41
2.5.4. <i>Contexto económico</i> .....	41
2.5.5. <i>Contexto social</i> .....	42
2.6. Caracterización de la unidad de análisis .....	42
a) <i>Biografía de Venuca Evanán</i> .....	43
b) <i>Biografía de Fray Ramos Berrocal</i> .....	43
2.7. Descripción y criterios de selección de la muestra .....	44
2.8. Métodos, técnicas e instrumentos de recolección de datos .....	45
2.9. Proceso de investigación .....	46
2.10. Credibilidad.....	46
2.11. Auditabilidad.....	46
2.12. Transferibilidad .....	47
2.13. Consideraciones éticas .....	47
CAPÍTULO III.....	48

RESULTADOS Y DISCUSIÓN .....	48
3.1. Discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de Venuca Evanán y Fray Ramos .....	48
3.1.1. <i>Temáticas sociales plasmadas en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos</i> .....	48
3.1.2. <i>Actores sociales representados en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos</i> .....	67
3.1.3. <i>Mensajes contestatarios presentados en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos</i> .....	86
RESULTADOS Y DISCUSIÓN .....	98
CONCLUSIONES .....	101
RECOMENDACIONES.....	103
BIBLIOGRAFÍA .....	104
ANEXOS .....	110

## TABLA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> <i>Ubicación geográfica de Sarhua</i> .....	40
<b>Figura 2</b> <i>Denuncia visual de la masacre del 15 de diciembre en Ayacucho representada por Fray Ramos (2022).</i> .....	48
<b>Figura 3</b> <i>Represión estatal en Puno, representada en Tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2023).</i> .....	52
<b>Figura 4</b> <i>El derecho a la libre manifestación en obra de Venuca Evanán (2023).</i> .....	55
<b>Figura 5</b> <i>Representación de lucha por el respeto de los derechos humanos en la Tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2023).</i> .....	57
<b>Figura 6</b> <i>Denuncia visual de la violencia de género en la tabla de Venuca Evanán (2023).</i> ..	60
<b>Figura 7</b> <i>Representación de la pobreza y la brecha hídrica en el Perú, en la tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2022).</i> .....	62
<b>Figura 8</b> <i>Emprendimiento sarhuino representado en la tabla de Sarhua de Venuca Evanán(2019).</i> .....	65
<b>Figura 9</b> <i>La protesta de las mujeres en la obra pictórica de Venuca Evanán (2023).</i> .....	67
<b>Figura 10</b> <i>Tabla de Sarhua de Venuca Evanán en memoria de la luchadora social Aida Aroni (2024).</i> .....	69
<b>Figura 11</b> <i>Representación visual de Las Varayuq en la Tabla de Sarhua de Venuca Evanán.</i> .....	71
<b>Figura 12</b> <i>La protesta popular en obra de Venuca Evanán, Tabla de Sarhua (2023).</i> .....	74

<b>Figura 13</b> <i>Representación de las protestas sociales en la Tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2023).</i> .....	76
<b>Figura 14</b> <i>Los ronderos en defensa del país en obra de Fray Ramos (2025).</i> .....	79
<b>Figura 15</b> <i>La comunicación en tiempos de Covid 19 en la pintura de Venuca Evanán (2020).</i> .....	81
<b>Figura 16</b> <i>La otra realidad del Covid 19 en la Tabla de Sarhua de Fray Ramos (2020).</i> .....	83
<b>Figura 17</b> <i>Tabla de Sarhua de Venuca Evanán que representa a las mujeres protestantes (2025).</i> .....	86
<b>Figura 18</b> <i>Denuncia de la violencia de género en obra de Venuca Evanán (2023).</i> .....	88
<b>Figura 19</b> <i>Tabla de Sarhua de Venuca Evanán que aborda las ollas comunes en la pandemia (2020).</i> .....	90
<b>Figura 20</b> <i>Héroes del Bicentenario representados en la Tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2020).</i> .....	92
<b>Figura 21</b> <i>Representación de la censura mediática en la Tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2020).</i> .....	95

## INTRODUCCIÓN

Las Tablas de Sarhua, conocidas también como *tablas pintadas* o *qellqas*, fueron declaradas por el Estado peruano como Patrimonio Cultural de la Nación en el 2018. Se trata de piezas de madera multiformes que combina ilustraciones de escenas cotidianas, personajes, animales, plantas, objetos o símbolos culturales con textos en castellano, quechua o ambos. Estas obras tienen un valor testimonial, artístico y comunitario, porque narran la vida, el sentir y las luchas de la comunidad.

Este arte es originario de la localidad de Sarhua, ubicada en la provincia de Víctor Fajardo, región Ayacucho. Según diversos estudios, sus orígenes se remontan a tiempos prehispánicos y se vinculan con formas ancestrales de transmisión de información, como los *quipus* o *tocapus* (Ministerio de Cultura, s. f., p. 2).

Posteriormente estas tablas eran obsequiadas durante la construcción de una vivienda para representar el trabajo y rol de sus habitantes. No obstante, debido a los procesos migratorios en la segunda mitad del siglo XX, surgieron nuevos espacios de producción en las ciudades de Lima y Ayacucho, donde artistas como Primitivo Evanán Poma y Víctor Sebastián Yucra Felices, residentes sarhuinos en Lima, transformaron las tablas de un formato ceremonial vertical a uno rectangular, permitiendo una mayor adaptación a contextos urbanos y contemporáneos. De esta forma, comenzaron a retratar la vida comunal, las tensiones sociales, la memoria del conflicto armado interno y las diversas problemáticas que afectan a los sectores más excluidos del país.

Un ejemplo representativo de este proceso es la serie *Piray Causa*, una muestra de cómo el arte sarhuino ha sido utilizado como vehículo de denuncia frente a la violencia y las violaciones de derechos humanos durante el conflicto armado interno. En este contexto, las

Tablas de Sarhua se consolidan como un medio de expresión cultural, social y política, capaz de transmitir mensajes contestatarios.

Desde una perspectiva más amplia, Velaochaga (2022) señala que el arte cumple una función comunicativa por el impacto que generan sus expresiones y los mensajes que transmiten. En el Perú, los movimientos políticos recurrieron a diversas manifestaciones artísticas para difundir sus ideologías y respaldar el poder, pero también es una herramienta de protesta, desde el siglo XX donde se evidenciaron contextos de crisis política.

Es así que esta investigación abordó la manifestación del discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020–2025), cuyas obras visibilizan problemáticas sociales como la represión estatal, la desigualdad de género, la violencia, la censura, la exclusión de los sectores populares y la resistencia cultural.

A partir de ello, se formuló la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo se manifiesta el discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020–2025)? La investigación se sustenta en los aportes teóricos del Análisis Crítico del Discurso (ACD) de Teun A. Van Dijk (1997, 2005, 2012), quien plantea que el discurso se encuentra vinculado al poder, la ideología y los contextos socioculturales. A ello se suman las contribuciones de Barbero (1987), desde el enfoque de las mediaciones culturales, que permite analizar las formas en que las expresiones artísticas populares son portadoras de significados sociales y políticos. Finalmente, se incluye la perspectiva de García Canclini (1989), quien entiende el arte popular como una forma de resistencia simbólica y construcción de memorias desde lo intercultural.

El informe de investigación se presenta en tres capítulos. En el primer capítulo se desarrolló el marco teórico, compuesto por los antecedentes nacionales e internacionales

vinculados a la temática, así como los conceptos clave sobre el discurso contestatario, las mediaciones culturales y el arte popular.

El segundo capítulo se abordó el planteamiento metodológico: se trata de una investigación cualitativa. La muestra estuvo conformada por 20 Tablas de Sarhua seleccionadas mediante un muestreo no probabilístico por saturación. Se empleó el método semiológico y, como técnicas, se utilizaron el análisis discursivo y el análisis simbólico, cada uno con su respectiva guía de análisis.

En el tercer capítulo se presentaron los resultados, organizados según la categoría y dimensiones de estudio: temáticas sociales, grupos representados y mensajes contestatarios. A partir de este análisis, se identificaron las formas en que el arte sarhuino se convierte en una herramienta de denuncia, resistencia y memoria. Finalmente, la investigación concluyó con reflexiones en torno al rol del arte popular en la visibilización de las luchas sociales, así como con recomendaciones orientadas a valorar y preservar estas expresiones artísticas.

# CAPÍTULO I

## MARCO TEÓRICO

### 1.1. Antecedentes de la investigación

#### 1.1.1. Antecedentes internacionales

Sánchez et al. (2020) trabajaron el artículo: “El análisis crítico del discurso, una mirada a la protesta social en un diario colombiano”, cuyo objetivo fue analizar las formas de presentación, las significaciones ideológicas y las estrategias discursivas asociadas a la protesta social en la prensa escrita. Esta investigación parte de un modelo hermenéutico interpretativo y se sustenta metodológicamente en el Análisis Crítico del Discurso (ACD), desde una perspectiva cualitativa y crítica. La conclusión indica que, los discursos mediáticos estigmatizan la protesta social, sobre todo la estudiantil e indígena, asociándola con violencia y vandalismo. Ello distorsiona las verdaderas intenciones de las manifestaciones y contribuye a una percepción negativa en la opinión pública.

Zeifer (2020) realizó el artículo, “El hashtag contestatario: cuando los hashtags tienen efectos políticos”, donde analiza los casos de #BlackLivesMatter, #JeSuisCharlie y #NiUnaMenos, con el objetivo de estudiar cómo ciertos hashtags expresan demandas sociales y se convierten en símbolos de movimientos colectivos. El estudio corresponde al enfoque cualitativo, de tipo descriptivo y diseño no experimental. Utiliza herramientas del análisis del discurso y la teoría social para interpretar cómo estos hashtags articulan discursos de resistencia y trascienden el espacio digital. Esta investigación concluye que los hashtags contestatarios han adquirido un rol central en la articulación de discursos de resistencia y en la visibilización de luchas sociales actuales.

Bauxauli y Gonzáles (2019) trabajaron el artículo: “Rosalía y el discurso visual de El mal querer. Arte y folclore para un empoderamiento femenino”, con la finalidad de analizar el discurso visual de las imágenes y los videoclips de este álbum. El estudio es de enfoque interpretativo, con una metodología cualitativa; el instrumento es el análisis visual e iconográfico, y la muestra consiste en las 11 imágenes del álbum y tres videoclips oficiales de Rosalía. El estudio concluye que el álbum construye un discurso de empoderamiento personal mediante la fusión de elementos tradicionales y modernos, además cuestiona los grandes relatos desde una estética actual y accesible. Su fuerza radica en conectar lo patrio con lo contemporáneo, creando una obra universal y representativa.

Núñez y Fernández (2018) desarrollaron el artículo titulado: “Discurso visual posmachista en Twitter: análisis multimodal de la iconicidad de la victimización”, donde se analiza las estrategias de construcción de las imágenes de la feminazi y cómo estas son iconizadas en el relato de un proceso de victimización desde el posmachismo. El estudio es cualitativo, con una metodología interpretativa, se utilizó el análisis multimodal como instrumento principal, con una muestra de 20 imágenes seleccionadas de Twitter. A partir de un análisis se concluye que la conformación visual de la feminazi se construye a partir de mecanismos discursivos como la resemiotización, la vinculación del afecto, propia de la comunicación digital, y la espectacularización de las imágenes.

### ***1.1.2. Antecedentes nacionales***

Jara y Morán (2023) desarrollaron el artículo: “Prensa y discurso político en los albores de la República en el Perú. Aproximaciones al estudio de El Loro (1822)”, donde realizó un estudio historiográfico sobre la prensa y también analiza la libertad de imprenta, el debate público, la defensa de un gobierno monárquico, la entrega de Guayaquil y el gobierno representativo. El estudio tiene un enfoque cualitativo, es de tipo historiográfico-analítico y

presenta un diseño documental. La conclusión indica que, El Loro construye un discurso político contestatario que, pese a su tono coloquial, transmite conceptos complejos con fines pedagógicos para influir en la opinión pública, educar a los sectores populares y defender el orden social desde una postura monárquica orientada hacia una propuesta republicana.

Gonzáles (2023) trabajó el artículo: “El discurso político del odio en las últimas elecciones presidenciales de Perú”, con el objetivo de analizar el discurso del odio en la política peruana. La metodología utilizada fue la cualitativa, a través del análisis del discurso de los candidatos (Pedro Castillo y Keiko Fujimori). Donde concluye que existe una polarización entre los simpatizantes de dos partidos por la controversia de los discursos que incitan al conflicto. Una postura está en contra del comunismo, quien supuestamente generará pobreza, atraso, y no un cambio hacia adelante; la otra postura, incide que si gana la oponente continuará con la corrupción, y no recuperará los recursos que han sido saqueados del país

Carhuapoma (2021) realizó la investigación: “Análisis del discurso visual del documental sobre Educación Sexual y el Aprendizaje en Adolescentes de Lima Norte, 2021”, con el objetivo de determinar la existencia de una relación entre el discurso visual del documental y el aprendizaje en adolescentes. La investigación tuvo un enfoque cualitativo, con un diseño experimental, transversal, de tipo aplicada y nivel correlacional. Para el análisis, se elaboró un documental sobre sexualidad que fue proyectado a estudiantes, de los cuales se toma una muestra de 108 encuestados. El autor concluye que el uso adecuado de elementos del discurso visual (como rótulos, textos, imágenes, gráficos y videos) en el documental sobre educación sexual contribuye significativamente a un mejor aprendizaje.

### ***1.1.3. Antecedentes locales***

Gavilán (2021) trabajó la tesis: “La pintura tradicional de Sarhua y el desarrollo de la identidad cultural de los estudiantes de educación secundaria, Víctor Fajardo – 2020”, donde estudia la relación entre la pintura utilizada en sus actividades artísticas tradicionales con la identidad cultural en los estudiantes. La investigación es de enfoque cuantitativo, tipo básico, nivel descriptivo y diseño correlacional. Se aplicaron encuestas a 27 estudiantes, y el análisis de datos se realizó mediante el estadígrafo Rho de Spearman, con un nivel de confianza del 95 %. El estudio concluye que la pintura tradicional de Sarhua se relaciona significativamente con el desarrollo de la identidad cultural.

Germana (2021) desarrolló la investigación: “Las Tablas De Sarhua: Estética Indígena en el Contexto del Arte Peruano Contemporáneo”, con el objetivo de examinar las pinturas que han pasado de ser objetos rituales que conmemoran vínculos sociales en el ámbito rural a convertirse en expresiones visuales dirigidas al público urbano y, más recientemente, en piezas integradas al circuito del arte contemporáneo. La investigación es de enfoque cualitativo, tipo analítico-interpretativo y diseño documental. Esta tesis demuestra que los pintores sarhuinos se han adaptado constantemente para responder en diferentes contextos a los discursos hegemónicos.

Falcón (2016) realizó la tesis: “El discurso del Pum pin de los residentes fajardinos en la provincia de Huamanga”, con la finalidad de analizar el discurso del Pum Pin en el fortalecimiento de la identidad cultural. La investigación tuvo un enfoque cualitativo y un diseño no experimental. Se empleó la etnometodología para el análisis de contenido del Pum Pin, y el método hermenéutico para la interpretación del discurso. La muestra fue seleccionada mediante criterios cualitativos, conformada por 32 participantes. Además, se aplicó el análisis crítico del discurso propuesto por el teórico estructuralista Teun Van Dijk,

utilizando la jerarquía de la información como herramienta de análisis. La investigación concluye que el discurso del Pum Pin contribuye parcialmente al fortalecimiento de la identidad cultural de los residentes fajardinos, al entenderse la identidad como un proceso interactivo y dialéctico entre el individuo y la sociedad, que se expresa mediante elecciones y preferencias vinculadas a los distintos componentes culturales, siendo la música una de sus principales manifestaciones.

Germana (2015) realizó la investigación: “Tablas pintadas de Sarhua. Apropiación y reelaboración de construcciones visuales y escritas para la representación y transmisión de discursos sobre ritos, tradiciones y conflictos sociales”, con el objetivo de analizar la evolución de las tablas de Sarhua desde sus orígenes hasta su resignificación como herramienta de denuncia y memoria. El estudio tiene un enfoque cualitativo, de tipo analítico-interpretativo y diseño documental. A través del análisis de la relación imagen-texto, se identifican dos momentos, el uso tradicional de las vigas pintadas en la comunidad como símbolo de integración social, y su transformación en formato rectangular con fines de representación cultural y denuncia política. Se concluye que las tablas, no solo son expresiones artesanales, sino también se constituyen como discursos visuales andinos que combinan elementos heredados y reelaborados para visibilizar problemáticas sociales, reivindicar la identidad sarhuinos y resistir simbólicamente a la violencia y la modernidad.

## **1.2. Base teórica**

### ***1.2.1. Análisis Crítico del Discurso propuesto por Van Dijk***

Esta investigación utilizó la teoría del Análisis Crítico del Discurso (ACD) propuesta por Van Dijk (1997), la cual permite estudiar el uso del lenguaje en los contextos sociales, políticos y comunicativos, con el objetivo de conocer las relaciones de poder, desigualdad, racismo, ideología y dominación presentes en los discursos.

Van Dijk (1997) señala que el discurso es un fenómeno práctico, social y cultural, donde las personas realizan acciones y participan en interacciones sociales a través del lenguaje. Este enfoque reconoce que el discurso no solo transmite información objetiva, sino que también refleja ideologías y valores que están arraigados en las relaciones de poder de una sociedad.

Meersohn (2005) indica que el Análisis Crítico del Discurso (ACD) propuesto por Van Dijk surge del estudio de la ideología, entendida como el conjunto de creencias cognitivas básicas que estructuran las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo. Estas creencias pueden estar relacionadas con las ideologías racistas, sexistas u otras formas de dominación simbólica, y se reflejan en los discursos y prácticas sociales que los individuos reproducen en su vida cotidiana.

Desde este enfoque, se busca entender el vínculo entre lenguaje, cognición y estructura social, así como identificar los aportes teóricos que fortalecen esta perspectiva en ámbitos como el racismo, los medios de comunicación, la política y otros discursos que legitiman formas de dominación.

En ese sentido, comprender la relación entre el conocimiento, ideología y cognición compartida es fundamental para analizar la participación del discurso en la producción y reproducción del poder en la sociedad. Por ende, el discurso puede entenderse como un espacio condicionado por las ideologías individuales o colectivos sociales. En este marco, el Análisis Crítico del Discurso (ADP) es una opción para estudiar el discurso político y sus diferentes formas de reproducción del poder político, en cuanto el abuso y dominación mediante la producción discursiva (Van Dijk y Mendizábal, 1999, p.10). De acuerdo a ello, se entiende que surge como respuesta social ante las dinámicas de dominación que generan el discurso contestatario desigualdad y la injusticia social.

Para este autor, entender un discurso significa entender el contexto. Pues considera que la situación social objetiva no determina, ni influye de forma directa en el contenido del discurso; más bien es la interpretación subjetiva que los participantes hacen de la situación comunicativa la que permite la influencia entre el discurso y la situación social.

Por lo tanto, “los contextos no son una clase de condición objetiva o de causa directa, sino que más bien son constructos (inter) subjetivos diseñados y actualizados continuamente en la interacción de los participantes como miembros de grupos y comunidades” (Van Dijk, 2012, p.10).

Estos modelos mentales son dinámicos porque se construyen para cada situación comunicativa, luego se actualizan y adaptan a los límites actuales de la situación, incluidos el discurso y la interacción que siguen a continuación (Van Dijk, 2012). Los contextos se desarrollan en paralelo con la interacción y los pensamientos.

En cuanto a la función principal de los modelos contextuales, Van Dijk (2012) señala que estos permiten a los participantes producir discursos adecuados a la situación comunicativa actual y a la vez entender la adecuación del discurso de otros. Pero, considera que los contextos no representan la situación comunicativa completa, sino, solo a aquellas propiedades relevantes en el momento.

Para Van Dijk (2012), desde la perspectiva cognitiva de situación, se debe tener en mente que los participantes experimentan las situaciones comunicativas como episodios reales y no como creencias. No obstante, en contextos de conflicto, los individuos pueden desarrollar una conciencia reflexiva de que ellos y de sus interlocutores pueden interpretar de distinta manera una misma situación.

La definición, interpretación, representación o construcción de los participantes de su situación social, en términos de modelos contextuales subjetivos, influye en cómo

hablan, escriben, leen, escuchan y entienden. En otras palabras, las estructuras sociales o situacionales sólo pueden afectar el discurso a través de la mediación o interfaz de las representaciones mentales de los usuarios del lenguaje (Van Dijk, 2012, p.133).

El autor considera un género discursivo como un tipo de discurso. Y en la mayoría de los casos, los géneros no se definen por su estructura interna, sino por los aspectos del contexto en el que ocurren. En consecuencia, estos géneros también pueden entenderse como formas de actividad social, determinadas por las condiciones y características del entorno comunicativo en que se desarrollan.

Además, la práctica del género discursivo no depende solo del contexto, sino de cómo dicho contexto es construido de manera activa y dinámica por los propios participantes. A ello Van Dijk (2012), agrega que la construcción contextual no es estática, sino se transforma durante la producción o interpretación del discurso.

“Los discursos son una parte estructural de sus contextos, y sus estructuras respectivas se influyen mutua y continuamente” (Van Dijk, 1997, p.38). Además, tanto el discurso como el contexto no deben entenderse como entidades objetivas, ya que están compuestos por hechos sociales que los participantes interpretan de forma particular. Estos contextos son construidos y actualizados estratégicamente durante la interacción, según lo que cada participante considera relevante en la situación comunicativa.

Según Van Dijk (1997), para el análisis del discurso se debe seguir ciertos principios que permitan comprender su contenido. Dentro de ese proceso está la semántica, que aporta criterios propios para aproximarse al significado que se atribuye a las expresiones lingüísticas en contextos específicos. Entre los principios clave está la funcionalidad, que plantea el significado de una oración de acuerdo al significado de los elementos que la conforman. Por

otro lado, está el principio estructural, según la cual las estructuras lingüísticas reflejan estructuras de significado.

De acuerdo a esto, analizar un discurso implica identificar cómo se relacionan las oraciones entre sí y cómo esas relaciones expresan secuencias de proposiciones subyacentes que configuran el sentido general del discurso visual. En tal sentido, el ACD propuesto por Van Dijk permite comprender que el discurso no solo es un medio de información, sino una práctica social que transmite ideologías que cuestiona las estructuras de poder. En consecuencia, analizar los discursos desde una perspectiva crítica implica reconocer su influencia en la construcción de representaciones sociales, así como para generar conciencia, resistencia y transformación social.

#### ***1.2.1.1. Discurso como acción social***

De acuerdo con Van Dijk (1997), el discurso puede ser abordado desde la perspectiva de los procesos cognitivos que intervienen en su producción y comprensión por parte de los usuarios del lenguaje. Además, es considerado un fenómeno social, práctico y cultural, porque forma parte de las interacciones cotidianas y expresa los significados compartidos dentro de una comunidad.

Para Van Dijk (1997), el discurso no solo se compone de representaciones mentales como el conocimiento, sino forma parte de los actos comunicativos de narración y argumentación realizados por los usuarios reales del lenguaje en situaciones reales. El discurso no es solo una forma de transmisión de información; también constituye una acción social mediante la cual los individuos y los actores sociales interactúan y participan en la construcción de significados, así como en la transformación de ideologías y en la legitimación de poder dentro de una sociedad.

El análisis social del discurso permite entender la realidad social como una construcción discursiva que puede abordarse desde distintos niveles, como las interacciones cotidianas entre individuos y las acciones de instituciones o grupos concretos. Ambos niveles contribuyen, de forma articulada, a la reproducción de las estructuras sociales. Además, Van Dijk (1997) considera que el estudio del discurso no solo debería limitarse a su forma, significado y proceso mental, sino también debe abordarse como una práctica social compuesta por estructuras jerárquicas de interacción que cumplen funciones específicas en contextos sociales y culturales.

Para que el discurso se materialice como una acción social, “necesitamos llevar a cabo no sólo actos ilocutivos (o actos de habla) como aserciones y promesas, sino también actos locutivos o actos gráficos concretos de habla o escritura, además de actos proposicionales tales como significar algo cuando hablamos o escribimos” (Van Dijk, 1997, p. 31).

Las estructuras del discurso varían en función de las estructuras del contexto y pueden, al mismo tiempo, explicarse en términos de estas últimas estructuras. En el mismo sentido, los contextos pueden estar determinados y ser modificados en función de las estructuras del discurso. En síntesis, no estudiamos los contextos por sí mismos, como lo harían los científicos sociales, sino también para comprender mejor el discurso (Van Dijk, 1997, p. 33).

Esto implica que el discurso y el contexto mantienen una relación dinámica y bidireccional, porque las estructuras del discurso se ajustan a las condiciones del contexto, pero a la vez tienen la capacidad de transformarlo. De acuerdo con ello, el análisis del contexto no constituye un fin en sí mismo, sino un medio para profundizar en la comprensión del discurso como fenómeno social.

Van Dijk (1997) indica que más allá de asumir al discurso como una forma de acción e interacción social, se requiere de un análisis teórico, porque el vínculo entre el discurso y sociedad no es lineal, sino complejo. Por ello, es necesario examinarlo a partir de categorías que permitan comprender cómo el lenguaje se inserta en las dinámicas sociales. Entre ellas está la acción, como una forma de interacción entre sujetos; el contexto, como el marco que conecta el discurso con las situaciones sociales y estructuras sociales; el poder, que se manifiesta en las relaciones entre actores sociales y su influencia en la producción y recepción del discurso; y por último, la ideología, que se presenta como una estructura cognitiva colectiva que orienta el uso del lenguaje y, a su vez, contribuye a reproducir las relaciones existentes.

En otro apartado, el autor menciona que “los discursos pueden estar condicionados por los contextos, pero también ejercen influencia sobre ellos y los construyen” (Van Dijk, 1997, p. 38). Ello significa que el análisis del contexto, al igual que el discurso, no es algo fijo ni completamente determinado. Los contextos pueden ser cambiantes, se adaptan a las circunstancias y, en muchos casos, requieren ser negociados entre los participantes, sobre todo en situaciones de interacción conversacional. Y aunque el discurso está condicionado por el contexto, también lo moldea y lo construye.

Por otro lado, de acuerdo al autor, los contextos no son objetivos ni homogéneos, porque están constituidos por hechos sociales que los participantes interpretan según su perspectiva, experiencia y posición social. De acuerdo con ello, los contextos son construidos y reinterpretados constantemente, según lo que los actores consideran relevante dentro de la interacción.

En consecuencia, las representaciones artísticas visuales pueden entenderse también como formas discursivas que construyen y redefinen contextos sociales, ya que, a través de

estas obras, los artistas no solo expresan una visión del mundo, sino que intervienen en la interpretación de su realidad, cuestionan estructuras de poder y producen sentidos colectivos.

El discurso no solo transmite información objetiva, también refleja las creencias y los valores que están arraigados en las estructuras sociales. Además, pueden variar en su grado de formalidad y espontaneidad, pero siempre tienen un impacto social y cultural, ya que son utilizados por los individuos para expresar sus posiciones.

Según Van Dijk citado por Meersohn (2005), para un estudio adecuado de las relaciones entre el discurso y la sociedad, propone que el discurso en la sociedad es como una forma de práctica social o interacción de un grupo social. Estos estudios deben profundizarse a través de la explicación de qué propiedades del texto y el habla condicionan las propiedades de las estructuras sociales, políticas y culturales, y viceversa.

#### ***1.2.1.2. Contexto social y representaciones mentales.***

Desde el enfoque de Van Dijk (2012), los contextos como modelos mentales no son estáticos, sino dinámicos. Se construyen para cada nueva situación comunicativa y luego se actualizan y adaptan de forma continua en función de la interpretación subjetiva que los participantes hacen de los límites actuales de la situación, que incluye el discurso y la interacción que se desarrolla a partir de dicha situación. “Es decir, los contextos se desarrollan «permanentemente» y «en línea», es decir, en paralelo con la interacción y (otros) pensamientos” (Van Dijk, 2012, p.30).

Además, siguiendo la propuesta de Van Dijk (2012) se debe tener en cuenta que los participantes experimentan las situaciones comunicativas o sociales como hechos reales en sus vidas diarias y no solo como creencias. Sin embargo, en contextos de conflicto o dificultad, pueden desarrollar una conciencia reflexiva de que tanto ellos como sus interlocutores pueden interpretar de manera distinta la misma situación.

Los participantes no solo comunican desde su experiencia, también construyen representaciones críticas de su entorno. Y es a través de los discursos visuales, como representaciones artísticas, que se hacen evidentes interpretaciones alternativas de una misma situación social, lo cual refleja una conciencia frente a las relaciones de poder y a las estructuras que las sostienen.

El contexto hace referencia al entorno físico en el que ocurre la comunicación y a las representaciones mentales que los participantes tienen sobre la situación en la que interactúan. Estas representaciones, almacenadas en la memoria episódica, son actualizadas continuamente en función de la interacción, lo que permite a los participantes generar y comprender los significados del discurso.

Van Dijk citado por Meersohn (2005), explica que los contextos no son elementos externos, sino internos, ya que constituyen constructos mentales de los participantes del discurso sobre una situación social. Estos varían individualmente, es decir, cada participante puede tener un modelo contextual distinto al de los demás. Por ello, son parciales: reflejan opiniones personales, pero también integran las percepciones compartidas como miembros de actores sociales con cogniciones comunes.

Asimismo, los modelos mentales permiten entender cómo las personas elaboran representaciones de un acontecimiento, incorporando su punto de vista, interés, valoraciones y emociones, según su experiencia. Entonces, desde un enfoque pragmático, los hablantes crean modelos del contexto en el que interactúan, y desde el enfoque semántico, estos modelos también abarcan la representación del contenido.

Van Dijk (2012) propone una definición amplia del discurso, que no solo abarca las estructuras verbales, ya sean orales o escritas, sino a todos los elementos semióticos que forman parte del acto comunicativo, como los gestos, muecas o recursos visuales y sonoros

vinculados al evento comunicativo. Sin embargo, no incluye aspectos como el lugar físico o las características personales de los participantes. Así, el término contexto puede entenderse como una representación completa del episodio comunicativo, que incluye tanto el discurso como su entorno social relevante.

En tanto, el contexto social permite comprender cómo se produce y se interpreta el discurso, ya que incluye factores como la situación social, las relaciones de poder y las expectativas sociales que influyen en los participantes y en el significado del discurso. Por otro lado,

Si los contextos se reducen a modelos mentales que, por definición, son únicos, es muy difícil observar y registrar datos que sean comparables y, por lo tanto, analizables en distintos contextos o manteniendo los contextos invariables, como trataríamos de hacer en un laboratorio. Ésta es una manera un poco más sofisticada de decir que las situaciones comunicativas y sus influencias en el discurso son complejas y variables (Van Dijk, 2012, p.127).

Esta afirmación permite entender que los contextos, al ser construcciones personales y dinámicas, pueden variar mucho entre una situación y otra, lo que dificulta analizarlos como si fueran iguales. Desde una mirada crítica del discurso, significa reconocer que las situaciones comunicativas no son escenarios fijos, ya que dependen de cómo lo interpretan quienes participan en ellas. Por ello, los discursos que se expresan mediante formas simbólicas como las manifestaciones visuales deben analizarse tomando en cuenta distintos niveles de contexto que influyen en su sentido.

“Las estructuras sociales o situacionales solo pueden afectar el discurso a través de la mediación o interfaz de las representaciones mentales de los usuarios del lenguaje” (Van Dijk, 2012, p.133). Ello indica que el entorno social influye en el discurso solo a través de

cómo es interpretado por los individuos. Y en el caso de las expresiones artísticas, reflejan la forma en que los artistas comprenden y resignifican su contexto social.

En otra línea, Van Dijk (1997) menciona que las ideologías son construcciones mentales que sustentan la cognición social, es decir, el conjunto de saberes y actitudes que comparten los miembros de un grupo social. Estos cumplen una función social al coordinar comportamientos colectivos, pero también una función cognitiva, ya que organizan las creencias generales y orientan a las personas sobre su lugar en la sociedad y cómo interpretar las cuestiones sociales.

En síntesis, la relación entre el contexto y las representaciones mentales permite interpretar expresiones simbólicas, como las representaciones artísticas visuales, ya que se materializan visiones críticas del entorno.

### ***1.2.1.3. Ideología y poder en el discurso***

Van Dijk (1997) sostiene que el poder social puede entenderse a partir del concepto de control, cuando un grupo ejerce poder sobre otro o cuando posee alguna capacidad para influir en su comportamiento. Este control no solo se manifiesta de forma directa, sino también mediante el discurso, entendido como un instrumento a través del cual se ejercen formas de poder simbólico.

Desde esta perspectiva, la ideología se considera como un vínculo entre el discurso y la sociedad. Siguiendo esta línea, el autor indica que las ideologías son desarrolladas por los grupos dominantes con el fin de reproducir y legitimar su posición de poder. El discurso “es esencialmente un medio por el cual las ideologías se comunican de un modo persuasivo en la sociedad y, de ese modo, ayuda a reproducir el poder y la dominación de grupos o clases específicas” (Van Dijk, 1997, p.51).

La ideología es un mecanismo que contribuye a la reproducción de la dominación, puesto que permite coordinar las prácticas sociales de los miembros del grupo dominante con el fin de conservar su posición de poder dentro de la estructura social (Van Dijk, 1997). De manera general, su función social consiste en actuar como vínculo entre los intereses colectivos del grupo y las acciones individuales que los miembros realizan en su vida cotidiana.

Pero, las ideologías, además de cumplir una función social al coordinar las prácticas colectivas, también desempeñan un papel cognitivo al organizar las creencias de las personas. Ello orienta a los individuos sobre su posición en la sociedad e interpretación de los diversos asuntos sociales (Van Dijk, 1997).

Van Dijk (1997) explica que las estructuras compartidas por los sociales estructuran un conjunto de creencias colectivas asociadas a ámbitos que influyen en las creencias particulares de sus integrantes y constituyen la base del discurso. De esta manera, se establece un vínculo entre la dimensión macro de las ideologías grupales y la dimensión micro de los discursos adquiridos y reproducidos por los grupos a través de la comprensión, difusión, abstracción y la generalización de los contenidos discursivos.

En base a esta afirmación, se puede comprender que las ideologías operan como creencias abstractas y también actúan como estructuras que orientan la manera en que los actores sociales comprenden su entorno y lo expresan discursivamente. En el caso de las representaciones artísticas como las pinturas, estas ideologías se manifiestan a través de discursos visuales que conectan lo colectivo con lo individual, ya que traducen las creencias en representaciones concretas sobre lo social, político o cultural. Así, estas obras se convierten en un espacio de disputa ideológica y de construcción de frente a estructuras de poder.

Por otro lado, Van Dijk (1997) indica que las ideologías de los grupos dominados que considera minorías (mujeres, gente con bajos recursos económicos, etc.) solo se consideran para organizar la oposición en contra de los grupos dominantes. En el caso de las representaciones artísticas, muy aparte de expresar las experiencias individuales, también articulan la resistencia colectiva, evidenciando cómo los discursos visuales también pueden ser portadores de ideologías que buscan modificar las relaciones de poder.

El análisis de discurso ideológico debiera ser visto como un tipo específico de análisis -político del discurso. Estos análisis intentan relacionar las estructuras del discurso con las estructuras de la sociedad. Esto es, relaciones o propiedades sociales como clase, género o etnicidad, son sistemáticamente asociadas con unidades estructurales, niveles, o estrategias del habla y el texto enclavados en sus contextos sociales, políticos y culturales (Van Dijk 1995 citado por Meersohn, p.11).

Esta afirmación explica que el discurso se estudia en relación con las estructuras sociales, reconociendo que fenómenos como la clase, el género o la etnicidad están vinculados con las formas del lenguaje y su uso. El discurso no solo comunica ideas, también reproduce, refuerza o desafía dinámicas sociales e ideológicas dentro de contextos históricos y culturales específicos.

De acuerdo con Van Dijk, citado por Meersohn (2005), las ideologías solo en ocasiones se manifiestan de manera explícita en el texto o en el habla, por lo general se expresan mediante proposiciones de carácter ideológico. El control ideológico del discurso se ejerce a través del control de los modelos mentales, lo cual también es considerado válido para los procesos de adquisición, modificación y transmisión de ideologías.

En forma de conclusión, Van Dijk (1995) señala que en lugar de afirmar que las personas carecen de ideologías o que estas constituyen sistemas de creencias inconsistentes,

la estabilidad ideológica a través de distintos contextos y grupos indica que las personas suelen poseer ideologías. Sin embargo, existen diversos factores que pueden hacer que estas se manifiesten de forma diferente según el contexto.

En definitiva, las ideologías cumplen un rol fundamental en la organización de las prácticas sociales y en la estructuración de las creencias individuales. Y es a través del discurso, que estas se articulan y reproducen dentro de contextos específicos, funcionando como mecanismos que cuestionan las relaciones de poder en la sociedad.

#### ***1.2.1.4. Discurso y contexto en interacción***

El análisis del discurso propuesta por Van Dijk, indica que debe centrarse en las estructuras lingüísticas y en cómo estas son influenciadas por los contextos sociales en los que se producen. Las situaciones sociales, que incluyen el estatus de los interlocutores, sus relaciones de poder y las normas culturales presentes en la interacción, afectan el discurso.

Asimismo, el análisis de estas interacciones permite entender la negociación de los discursos y su actualización según las circunstancias sociales cambiantes. Para este autor, el discurso nunca ocurre en un vacío social; siempre está contextualizado, influenciado por las interacciones previas y posteriores, sometido a interpretaciones subjetivas por parte de los participantes.

Desde la perspectiva de Van Dijk (2012), el contexto se redefine como un modelo mental subjetivo que determina qué elementos de la situación social son relevantes para el discurso. Esto significa que el contexto no es un simple reflejo del entorno físico o social, sino una representación dinámica que los participantes construyen a partir de su experiencia, conocimientos, emociones e interpretaciones del momento.

El discurso y el contexto mantienen una relación recíproca: así como los contextos moldean el contenido del discurso, este también influye en cómo se configuran los contextos.

Además, las ideologías, actitudes o conocimientos compartidos por un grupo social determinan la forma en que se interpreta, produce y comprende el discurso.

En esta línea, Van Dijk (2012) señala que el contexto es personal y social al mismo tiempo, ya que refleja tanto la experiencia individual como los recursos lingüísticos y cognitivos compartidos. Así, el contexto controla el discurso al delimitar las opciones posibles de producción lingüística, dependiendo de lo que los participantes consideran pertinente o significativo. Por ello, el análisis del contexto no es accesorio, sino central para entender el discurso como una práctica social situada.

### ***1.2.2. Comunicación, mediaciones culturales y discurso visual en Martín-Barbero***

Barbero (1987) en su libro “De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía”, propone que la concepción de la comunicación debe ser entendida no solo como la transmisión de información, sino como una práctica cultural donde intervienen los procesos históricos, sociales y las formas de vida los pueblos.

Este autor propone el concepto de mediaciones, para referirse a los vínculos que conectan los discursos sociales con las experiencias cotidianas, con las memorias colectivas y con las formas en que las personas interpretan y resignifican su realidad. “La comunicación se nos tornó cuestión de mediaciones más que de medios, cuestión de cultura y, por tanto, no sólo de conocimientos sino de reconocimiento” (Barbero, 1987, p. 10).

A partir de este concepto se comprende que las mediaciones culturales son los procesos mediante los cuales los sujetos reinterpretan los mensajes que circulan en la sociedad, apropiándolos desde sus vivencias, valores y contextos. Es decir que, el sentido no está solo en lo que se dice o muestra, también en cómo ese contenido es recibido, entendido y resignificado por los actores sociales. En consecuencia, la comunicación se convierte en una práctica que articula la historia, la identidad y las emociones.

En tanto, el discurso visual según Barbero (1987), explica que las imágenes desde la Edad Media, son un medio de enseñanza y transmisión simbólica para las clases populares. Aunque muchas de las imágenes no nacieron en el mundo popular y responden a intereses ajenos, través de ellos, los sectores dominados encontraron la manera de expresar sus creencias, relatar su historia o reafirmar su identidad.

“Al aferrarse a determinadas imágenes, las clases populares producirán en ellas un efecto de arcaísmo cercano al de los cuentos populares, y al usarlas como amuletos las reinscribirán en el funcionamiento de su propia cultura” (Barbero, 1987, p. 119). Significa que las imágenes adquieren nuevos sentidos cuando circulan en los sectores populares. No importa su origen, sino el uso que se les da, el modo en que se insertan en la vida cotidiana y se conectan con la experiencia colectiva. En esa línea, las pinturas pueden entenderse como expresiones visuales que cumplen una función de memoria social, permitiendo a la comunidad narrarse a sí misma, cuestionar situaciones de injusticia o también reafirmar su cultura frente a otras formas de poder.

Por otro lado, Barbero (1978) en su libro “Comunicación masiva: Discurso y Poder”, señala que el discurso además de ser un conjunto de palabras o imágenes, es una práctica que influye en cómo las personas comprenden su entorno. Según este autor, el discurso “no pertenece al orden de los hechos, sino al plano de las lecturas, que enmascaran u horadan, que refuerzan o minan el Poder” (Barbero, 1978, p. 137). Dicho de otro modo, el discurso tiene una función política, ya que puede servir tanto para mantener el orden establecido como para desafiarlo.

De acuerdo a ello, este autor considera que las representaciones visuales no son neutrales, cada imagen comunica algo. En sociedades desiguales como las latinoamericanas, donde los grupos no tienen las mismas posibilidades de expresarse, el discurso ya sea de

forma oral, escrito o visual es también una forma de lucha simbólica. Y toda sociedad regula la producción y circulación de los discursos, porque el discurso es poder. En base a ello se puede entender el por qué algunas expresiones artísticas son marginadas o censuradas.

Al incluir el enfoque de Martín Barbero en esta investigación, se reconoce que el discurso visual no solo puede analizarse por su contenido gráfico o estético, sino debe comprenderse desde su relación con las mediaciones culturales. Pues las imágenes no existen de forma aislada, estas circulan, se interpretan y se resignifican según el contexto y la historia de quienes las producen y las observan.

### ***1.2.3. Interculturalidad, arte popular y resistencia simbólica en Néstor García Canclini***

García Canclini (1989) en su texto “Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad”, analiza las culturas latinoamericanas desde el concepto de hibridación cultural, entendida como el cruce de elementos provenientes de distintos contextos sociales, históricos y simbólicos. Además, cuestiona las divisiones tradicionales entre cultura culta, popular y masiva, entendiéndolas como construcciones cambiantes que responden a relaciones de poder, procesos de modernización y dinámicas de globalización.

Para este autor, el arte popular dejó de ser una manifestación exclusiva de comunidades aisladas y se convirtió en una práctica influida por las transformaciones económicas, mediáticas y simbólicas de la modernidad. En países con grandes artesanías como: Perú, Ecuador, Guatemala y México, los artesanos producen para sobrevivir y pocas veces valoran la innovación formal o simbólica. En esa línea, García Canclini (1989) sostiene que “el arte no es sólo lo que culmina en grandes obras, sino un espacio donde la sociedad realiza su producción visual” (p. 228). Es decir, las manifestaciones como la pintura popular pueden constituirse en vehículos de construcción de sentido, afirmación identitaria y elaboración de memorias colectivas.

Asimismo, García Canclini (1989) indica que analizar dichas expresiones desde la noción de hibridación cultural, entendida como el entrecruzamiento de prácticas, lenguajes y temporalidades que no pueden reducirse a oposiciones binarias. Explica que las categorías culturales identificadas por la modernidad, como la cultura culta, la cultura popular y la cultura masiva, no corresponden a ámbitos separados, son el resultado de procesos de hibridación condicionados por las estructuras sociales. Esta perspectiva permite interpretar el arte popular como una forma compleja y cambiante de producción simbólica, capaz de articular con diferentes registros culturales.

En relación con la dimensión política, afirma que “lo popular no se define por una esencia a priori, sino por las estrategias inestables, diversas, con que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos” (García Canclini, 1990, p. 18). De esta manera, resalta el carácter activo y conflictivo del arte popular como herramienta de representación, resistencia y agencia cultural.

García Canclini (1989), identifica el papel de los artistas “liminales”, de aquellos que transitan entre sistemas simbólicos diversos y son capaces de generar nuevas formas expresivas que renuevan la función sociocultural del arte. Estos creadores representan la heterogeneidad multitemporal de América Latina y reelaboran la tradición para incorporarla como saber disponible en la vida contemporánea. Esta afirmación resulta relevante para el análisis de prácticas visuales que integran elementos tradicionales con discursos contemporáneos de crítica social.

En síntesis, para García Canclini (1989) las culturas populares no solo expresan un valor estético, sino que también cumplen una función política y formativa. Sostiene que estas manifestaciones ayudan a fortalecer las identidades locales, a construir relatos de resistencia y a cuestionar los significados que imponen los grupos dominantes. A partir de ello, se

comprende que el arte popular puede asumirse como una forma de intervención simbólica, orientada a cuestionar el relato oficial e incorporar nuevas memorias en el espacio público.

### **1.3. Definición de categoría**

#### ***1.3.1. Discurso contestatario***

De acuerdo con Van Dijk (1997, 2012), el discurso contestatario es una práctica comunicativa que busca cuestionar, problematizar y desafiar las concepciones dominantes que sostienen relaciones de poder en contextos sociales, culturales o políticos. Más allá de transmitir información, su finalidad es evidenciar situaciones de injusticia, exclusión o desigualdad desde experiencias individuales o colectivas, proponiendo visiones críticas y alternativas del entorno social. Mediante el uso de recursos verbales, visuales o simbólicos, se configura como un espacio de construcción crítica del significado y una herramienta para el reconocimiento y la transformación de las condiciones sociales vigentes.

## CAPÍTULO II

### MATERIAL Y MÉTODOS

#### 2.1. Planteamiento del problema

El objeto de estudio es la manifestación del discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025), entendido como una expresión de resistencia frente a los problemas sociales del Perú. Las Tablas de Sarhua son una obra artística tradicional del departamento de Ayacucho, Perú, que fueron declaradas como Patrimonio Cultural de la Nación en el 2018.

Según el artículo de Germana (2015), estas tablas están hechas de troncos pintados de dos a tres metros de longitud, inicialmente retrataban las actividades cotidianas de los habitantes locales. Sin embargo, con el paso del tiempo, evolucionaron para reflejar las preocupaciones de la comunidad. Germana (2015), señala que hacia la década de 1970 los migrantes sarhuinos en Lima comenzaron a producir una variante rectangular con fines decorativos y comerciales. A través de estas imágenes y textos no solo buscaban mostrar al público urbano el modo de vida tradicional de Sarhua, sino que fueron expresando de manera implícita, importantes preocupaciones sociales y políticas.

En 1986 empezaron a aparecer pinturas con representaciones de los cruentos hechos que la comunidad vivió como consecuencia del conflicto armado interno que azotó al Perú. Desde entonces, estas tablas han sido utilizadas para expresar la crítica social. Según Llorente (2020), en los últimos años, artistas como Venuca Evanán han plasmado preocupaciones sociales como la pandemia, el reclamo contra la violencia hacia las mujeres, etc.

Como menciona Germana (2015), estas tablas se transforman en documentos significativos para los residentes de Sarhua, funcionando como registros importantes y

plataformas para la expresión de protesta acerca de los graves conflictos y desafíos sociales que han enfrentado durante las últimas décadas.

Sin embargo, pese a los avances en el estudio de las críticas sociales en las Tablas de Sarhua, aún existe un vacío en la comprensión de cómo se articula el discurso contestatario como forma de resistencia frente a los problemas sociales en el Perú. En este contexto, no se han analizado a profundidad las temáticas y preocupaciones específicas en las obras de Venuca Evanán y Fray Ramos.

Se abordará esta investigación porque como señala el estudio de Gavilán (2021), esta pintura tradicional de Sarhua no solo es una expresión artística arraigada en la identidad cultural del pueblo, sino que también sirve como medio para transmitir un discurso contestatario. Este aspecto resalta la importancia de comprender cómo estas pinturas han sido utilizadas para reflejar y resistir ante los problemas sociales y políticos contemporáneos en el Perú.

El estudio sobre el discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de Venuca Evanán y Fray Ramos, es socialmente relevante porque es un Patrimonio Cultural de la Nación, además representa una expresión artística y cultural para la comunidad de Sarhua. El contexto social y político del Perú en la actualidad, presenta desafíos como la crisis económica, la persistencia de la violencia y la desigualdad, por ello, comprender cómo estas preocupaciones que se plasman en las pinturas son esenciales para entender la dinámica social y política del país. Asimismo, el estudio de estas tablas también puede proporcionar perspectivas únicas sobre las preocupaciones y luchas de las comunidades locales en el Perú.

Finalmente, esta investigación se considera viable debido a la abundancia de fuentes primarias y secundarias, respaldadas por la presencia de las Tablas como evidencia tangible de dicho discurso y la resistencia social.

## **2.2. Problema de investigación**

### **2.2.1. Problema general**

¿Cómo se manifiesta el discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025)?

### **2.2.2. Problemas específicos**

- a) ¿Cuáles son las principales temáticas sociales plasmadas en las Tablas de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025)?
- b) ¿Qué mensajes contestatarios se presentan en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025)?
- c) ¿Qué actores sociales se encuentran representados en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025)?

## **2.3. Objetivos de la investigación**

### **2.3.1. Objetivo general**

Estudiar la manifestación del discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025).

### **2.3.2. Objetivos específicos**

- a) Identificar las principales temáticas sociales presentes en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025).
- b) Identificar los actores sociales que son representados en el discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025).
- c) Identificar los mensajes contestatarios manifestados en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025).

## **2.4. Tipo de investigación**

El estudio es de tipo cualitativo, ya que de acuerdo a Hernández et al (2014), este enfoque utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación. Además, valora la flexibilidad y la interacción en el proceso de investigación, permitiendo que las teorías y conceptos emerjan de manera inductiva a partir de los datos recopilados.

## **2.5. Escenario de estudio**

### ***2.5.1. Ubicación geográfica de Sarhua***

El distrito de Sarhua pertenece a la provincia de Víctor Fajardo, departamento de Ayacucho, Perú, tiene como capital a la comunidad del mismo nombre. Se ubica al sur de la región de Ayacucho y al noreste de la ciudad de Huancapi. Según la clasificación de Pulgar Vidal, forma parte de la región Quechua, con una altitud que varía entre los 3 225 y 3 300 m s. n. m., latitud sur 23°40'09" y longitud oeste entre 74°12'28" y 74°10'5". El territorio está rodeado de laderas y cerros con suelos erosionados, escasa vegetación y limitada disponibilidad de agua, configurando un relieve accidentado con desniveles, áreas irregulares y pendientes con lomas elevadas (Yucra, 2014, p.14).

Sarhua es una comunidad campesina rural cuya población se dedica principalmente a la agricultura, el pastoreo y la producción artesanal, actividades que, en su mayoría, se orientan al autoabastecimiento.

## Figura 1

### *Ubicación geográfica de Sarhua*



Nota: Tomado de Google Maps.

#### **2.5.2. Reseña histórica de Sarhua**

De acuerdo con Yucra (2014), el nombre Sarhua proviene del vocablo quechua *Sarwi*, que significa restos dejados por felinos en la zona. Las evidencias arqueológicas halladas en la cueva Kunyaqmachay indican que la presencia humana en Sarhua se remonta aproximadamente al 7 000 a. c. Y de acuerdo a la historia, en 1430, formó parte de la confederación Chanca; en 1574 se integró al repartimiento del español Garzi Diez de San Miguel; y en 1586 pasó a pertenecer al curato de Chuschi y al corregimiento de Vilcas Huamán. Durante el Virreinato, fue reconocida como comunidad indígena, proceso acompañado por la evangelización católica, la instauración de festividades religiosas y la construcción de su iglesia virreinal, elementos que permanecen como parte de su patrimonio cultural.

En 1828, se incorporó a la provincia de Santa Rosa de Cangallo como anexo de Chuschi, y finalmente, el 14 de noviembre de 1910 fue elevada a la categoría de distrito de la

provincia de Víctor Fajardo mediante Decreto Ley N.º 1306. Hasta la actualidad, Sarhua mantiene una tradición cultural y una organización social propias, rasgos esenciales de su identidad comunitaria.

### ***2.5.3. Contexto político***

Durante el conflicto armado interno en el Perú (1980-2000), Sarhua fue una de las comunidades más golpeadas por la violencia. La represión estatal y el accionar de Sendero Luminoso provocaron desplazamientos forzados, pérdida de vidas y graves violaciones a los derechos humanos. Estos hechos dejaron una huella profunda en la memoria colectiva, que con el tiempo se plasmó en las Tablas de Sarhua como medio de denuncia y resistencia cultural.

Con el retorno a la democracia en la década del 2000, se impulsaron procesos de reparación simbólica y revalorización cultural, en los que las tablas asumieron un papel central como patrimonio cultural y vehículo de memoria histórica. No obstante, su producción artística sigue enfrentando limitaciones económicas, debido a la escasa comercialización, la precariedad de recursos y la dependencia de ferias artesanales.

### ***2.5.4. Contexto económico***

Según el Presupuesto Institucional de Apertura (PIA) 2020 de la Municipalidad Distrital de Sarhua, la principal fuente de ingresos de la población proviene de la agricultura y la ganadería, actividades que se practican con fines de autoconsumo. Seguido de ello está la artesanía que ocupa un lugar relevante dentro de la estructura ocupacional, destacando en la producción de tejidos (ponchos, walis, mantas y otros), el tallado de varas y la pintura sobre las Tablas de Sarhua, reconocidas como patrimonio cultural en la categoría de artesanía.

Sin embargo, el distrito enfrenta una situación de extrema pobreza, evidenciada en los bajos ingresos familiares y las limitaciones en el acceso a servicios básicos, lo que refleja la

persistencia de necesidades socioeconómicas urgentes por atender. Esta realidad afecta en la producción artística, que, pese a su valor cultural y reconocimiento internacional, continúa dependiendo de canales de comercialización informales y de eventos como ferias y exposiciones, lo que limita su potencial como fuente estable de ingresos para la comunidad.

#### ***2.5.5. Contexto social***

La población de Sarhua mantiene vivas sus costumbres y tradiciones culturales. Las expresiones artísticas como las Tablas de Sarhua, constituyen un elemento central en la preservación de la memoria colectiva y en la transmisión de valores comunitarios. Estas prácticas no solo fortalecen la identidad local, también refuerzan los vínculos sociales y el sentido de pertenencia dentro de la comunidad.

En este contexto, esta producción artística es una fuente de sustento económico y, al mismo tiempo, un medio de reafirmación identitaria y cohesión social. Este papel se vio reafirmado en 2023, cuando Sarhua fue reconocido por el Ministerio de Comercio Exterior y Turismo (Mincetur) como “Pueblo con Encanto”, distinción que valora el patrimonio cultural e incentiva la participación comunitaria en iniciativas que buscan articular la tradición con nuevas oportunidades de desarrollo local.

#### **2.6. Caracterización de la unidad de análisis**

La unidad de análisis estuvo constituida por las Tablas de Sarhua; estas piezas representan discursos visuales que reflejan las preocupaciones sociales del país tales como la violencia contra la mujer, desigualdad social y otros.

Se trabajó con las obras de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos.

### ***a) Biografía de Venuca Evanán***

Venuca Evanán nació el 11 de julio de 1987 en Lima, Perú. Es la cuarta y última hija de Primitivo Evanán Poma, destacado promotor de las Tablas de Sarhua, y de Valeriana Vivanco Espinoza, una de las primeras mujeres en incursionar en este arte.

Artista visual, ilustradora, educadora y activista peruana de raíces ayacuchanas, Venuca es reconocida por preservar y a la vez revolucionar la tradición de las tablas de Sarhua. Su obra se caracteriza por el uso de pigmentos naturales y plumas de aves, desarrollando técnicas tradicionales y experimentando con distintos soportes como piedra, madera y textil.

A través de sus tablas retrata las costumbres de su comunidad, también temáticas como el erotismo, el feminismo, la violencia de género, la represión estatal durante las protestas, la censura mediática, las luchas LGBTQ+, así como las experiencias de mujeres migrantes y la figura de la mujer andina en la sociedad. Al igual que su padre, ha dedicado su vida a la difusión de los saberes tradicionales de Sarhua y a la exposición de su obra en el Perú y en el extranjero.

Entre los reconocimientos que ha recibido destacan el Premio Kuna Expression de ArtLima en 2019 y el Premio Icpna de Arte Contemporáneo en 2020, entre otros. Actualmente, reside en el distrito de Chorrillos, Lima, donde también se encuentra su taller.

### ***b) Biografía de Fray Ramos Berrocal***

Fray Luis Ramos Berrocal nació el 25 de noviembre de 1995 en Sarhua, provincia Víctor Fajardo, región Ayacucho, Perú. Es uno de los principales exponentes contemporáneos del arte tradicional de las Tablas de Sarhua. Desde temprana edad se formó en esta práctica gracias a la influencia de su familia materna.

Cuenta con más de quince años de trayectoria dedicados al arte de las tablas. Sus obras abordan desde escenas cotidianas hasta reflexiones sobre la historia, la política y la identidad cultural de su comunidad y del país. Entre sus proyectos más destacados se encuentra la serie “Rostros y Todas las Sangres del Bicentenario de la Independencia del Perú”, que incluye retratos de figuras como Simón Bolívar, Túpac Amaru II, entre otros personajes históricos, y donde también se abordan críticas y reflexiones sobre la política actual.

Además de su labor como artista, Fray Ramos promueve procesos educativos y comunitarios, liderando talleres con niños, niñas y jóvenes, con el objetivo de preservar y renovar esta tradición que ha sido declarada Patrimonio Cultural de la Nación. Su obra no solo documenta la vida en Sarhua, también se constituye como una herramienta crítica y creativa para el fortalecimiento de la memoria colectiva y la revalorización de la cultura andina.

## **2.7. Descripción y criterios de selección de la muestra**

La muestra fue no probabilística, en cuanto a la selección de las unidades de análisis se usó el muestreo por saturación, la cual que consiste en identificar unidades muestrales cuya capacidad de condensación sobre cierta información relacionada con el objeto de estudio es significativa. En este sentido, se seleccionaron un total de 20 tablas, las cuales se distribuyeron según los siguientes criterios:

- a) Primero se eligieron aquellas tablas que abordaban la represión estatal.
- b) En segundo lugar, las que trataban sobre la exclusión social.
- c) Finalmente se seleccionaron las tablas que abordaban otras preocupaciones sociales relevantes como la desigualdad de género.

## **2.8. Métodos, técnicas e instrumentos de recolección de datos**

Esta investigación empleó el método semiológico, que consiste en el estudio de los signos y de los procesos de significación que construyen sentido en una manifestación cultural. Según Barthes (1993), la semiología, como ciencia de los signos, permite realizar estudios cualitativos orientados a interpretar los significados culturales de una determinada manifestación en este caso, las Tablas de Sarhua.

Como técnicas se aplicaron el análisis simbólico y el análisis discursivo. El análisis simbólico, de acuerdo con Barthes (1993), permitió estudiar las representaciones visuales de las tablas para comprender cómo transmiten memoria e identidad colectiva. Por su parte, Santander (2011) explica que el análisis discursivo es un enfoque cualitativo que estudia los discursos como prácticas sociales, considerando tanto los significados explícitos como los implícitos, además de las relaciones de poder y a los contextos históricos, sociales y culturales en los que se producen.

Los instrumentos utilizados fueron la guía de análisis simbólico y la guía de análisis discursivo, ambas estructuradas en tres dimensiones:

- a) Texto: se describieron los elementos visuales presentes en cada pintura, tales como personajes, objetos y símbolos, identificando su significado y valor simbólico.
- b) Contexto: se consideraron contextos históricos, sociales y culturales vinculados a la creación de la tabla, así como a los hechos políticos y referencias a tradiciones artísticas andinas.
- c) Pretexto: se interpretaron los significados implícitos, los símbolos contestatarios y la intención comunicativa de los artistas, presentes en los mensajes principales, las representaciones ideológicas y la función crítica del símbolo en la sociedad.

Las guías se estructuraron en función a los indicadores definidos para cada dimensión, los cuales fueron aplicados a las veinte tablas seleccionadas. El criterio de codificación fue de tipo temático, visual y discursivo, lo que permitió organizar cada elemento identificado (imagen, personaje y mensaje) en la dimensión correspondiente. La tabla se adjunta en el Anexo 2.

## **2.9. Proceso de investigación**

Para garantizar la calidad de la información obtenida, se validó el instrumento de análisis. Además, se realizará una prueba piloto con dos tablas seleccionadas, lo cual permitió ajustar y afinar los criterios de observación (Hernández et al., 2014). Todo el proceso fue documentado.

## **2.10. Credibilidad**

La credibilidad de esta investigación se garantiza mediante el uso de las técnicas de análisis simbólico y discursivo. Se realizó una triangulación teórica sustentada por el Análisis Crítico del Discurso de Van Dijk (2012), el aporte teórico de Martín Barbero y Néstor García Canclini, lo cual permitió interpretar el discurso visual en función de los contextos sociales, culturales y políticos. Asimismo, se empleó el muestro por saturación, que según Infante y Llantoy (2019), permite identificar unidades de análisis con mayor densidad informativa sobre el estudio.

Además, el enfoque cualitativo permitió un análisis riguroso de las Tablas de Sarhua, reforzando la validez interpretativa de los resultados.

## **2.11. Auditabilidad**

Siguiendo la metodología se utilizó las fichas analíticas, registros fotográficos y notas metodológicas, organizados de manera cronológica y clara. Este procedimiento permitió seguir cada paso del análisis y asegurar la transparencia del proceso de investigación.

Además, se conserva evidencias del trabajo realizado, como instrumentos aplicados y los registros del análisis de cada tabla, para que cualquier investigador verifique la ruta metodológica.

### **2.12. Transferibilidad**

Los resultados de esta investigación podrán transferirse a contextos similares donde el arte popular y tradicional sea empleado como medio de expresión social o resistencia simbólica. Geertz (1973), señala que los estudios cualitativos con descripciones densas permiten generar interpretaciones que pueden ser aplicadas en situaciones culturales. Por ello, el análisis del discurso contestatario en las Tablas de Sarhua podrá servir como referente para estudios sobre arte visual crítico en otros contextos.

### **2.13. Consideraciones éticas**

La investigación se realizó conforme al formato APA, respetando el derecho de autor y utilizando adecuadamente las referencias. Asimismo, se pidió el consentimiento de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos para utilizar su producción artística con fines académicos, lo mismo que puede ser corroborado con el consentimiento informado presentados en los anexos.

## CAPÍTULO III

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

#### 3.1. Discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de Venuca Evanán y Fray Ramos

##### 3.1.1. Temáticas sociales plasmadas en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos

##### *Venuca Evanán y Fray Ramos*

#### Figura 2

*Denuncia visual de la masacre del 15 de diciembre en Ayacucho representada por Fray Ramos (2022).*



Nota: Obra original y fotografía de Fray Ramos, 2023.

La figura 2 es una tabla de Sarhua elaborada por el artista ayacuchano Fray Ramos, publicada el 23 de diciembre de 2023, un año después de la protesta social del 15 de diciembre en Ayacucho. En este hecho, 10 ciudadanos perdieron la vida durante la manifestación que exigía la renuncia de la presidenta Dina Boluarte, el cierre del Congreso y

la convocatoria a una Asamblea Constituyente, tras la destitución del expresidente Pedro José Castillo Terrones.

Fray Ramos, representó en esta pintura la escena de una madre que sostiene el cuerpo sin vida de su hijo, asesinado durante la represión militar. Alrededor del personaje principal, se observa la presencia de seis militares armados y un personal policial, elementos que representan la represión estatal. Además, la bandera peruana que sostiene el joven fallecido, adquiere un valor simbólico; sugiere que murió defendiendo a su país.

La presencia de una madre en duelo, que viste un traje andino y aparece dentro del contorno del mapa del Perú, simboliza a las víctimas civiles, especialmente a las comunidades rurales históricamente marginadas.

El artista acompaña esta publicación con el siguiente poema en quechua:

CHIKLLISUNMI

Llaqtay kuyasqaypim wañuytapas tarini,

¡kay sinchikunaqa tuuru sunqkunam kasqa!

Imaayraq kuyay mamaykanqa kaynawaptin,

Chiqap maskasqaypim prisuña richkani,

¡kay murupacha runakunaqa kawallu qinakunam kasqa!

Imaninqaraq kuyay aylluy kaynata qawawaspa,

Rawraq sunqu llaqtay umalliq warmiqa,

Wañunallaytam munachkan, fusilpa puntallanpiña.

Yawarninchikqa manam yanqachu qarpanqa,

Llaqtanchikmi wiñaypaq sisanqa,

Qaykatapas chikllisunmi.

En este poema, el autor denuncia que los militares disparan sin remordimiento por órdenes de la presidenta que solo tiene intenciones de matar. Además lamenta el sufrimiento de la madre, cerrando con una afirmación esperanzadora: *el país resurgirá a pesar de estas circunstancias*.

Desde la perspectiva del ACD, esta representación visual manifiesta relaciones de poder e ideología, donde el Estado es el agresor y la población es víctima. La oposición entre estos actores se expresa dentro de la escena, pero también en su significado simbólico, ya que los militares representan el poder institucional y la imposición, mientras que la madre representa la resistencia, el dolor colectivo y la memoria social. Es decir, la pintura no se limita a ilustrar solo el hecho, sino propone una interpretación crítica de lo ocurrido, transmitiendo un mensaje de denuncia y búsqueda de justicia.

Además, de acuerdo a lo propuesto por Barbero (1987), la tabla funciona como una mediación cultural porque utiliza recursos del arte andino tradicional para representar un acontecimiento contemporáneo, permitiendo que la comunidad reelabore su memoria colectiva. Para García Canclini (1983), este arte popular no solo es decorativo o testimonial, también es una forma de intervención pública porque la pintura articula lenguajes culturales y sociales, combinando lo ancestral con lo político, lo local con lo nacional.

Por otro lado, Jara y Morán (2023) destacan cómo la prensa construyó discursos políticos contestatarios desde un lenguaje coloquial. Esta tabla de Ramos articula un discurso

visual desde lo popular para educar y sensibilizar el relato oficial del poder sobre los hechos del 15 de diciembre.

En síntesis, la imagen no solo recuerda una tragedia, constituye una forma de resistencia desde la memoria y el arte, pues se convierte en una herramienta de expresión crítica frente a los abusos de poder del Estado. A través de esta obra, Fray Ramos transforma el arte tradicional en un acto de denuncia y reivindicación social.

### Figura 3

*Represión estatal en Puno, representada en Tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2023).*



Nota: Obra original de Venuca Evanán. Fotografía de Thiéle Elissa, 2025.

La figura 3 es una tabla de Sarhua elaborada por la artista ayacuchana Venuca Evanán, publicada el 21 de mayo del 2025 en la revista digital de arte contemporáneo Artishock, como parte de una nota que aborda la 14ª Bienal del Mercosur. Esta obra plasma la represión estatal ejercida contra los manifestantes el 9 de enero de 2023 en Juliaca, Puno.

En este hecho, 18 personas fueron heridas de muerte por proyectiles de arma de fuego disparados por miembros del Ejército y la Policía Nacional del Perú (PNP), en el contexto de las manifestaciones en contra del nuevo gobierno de Dina Boluarte. En esta ilustración, Venuca representa la violencia ejercida por las fuerzas del orden, quienes utilizaron armas letales y no letales de forma indiscriminada contra de la población, especialmente contra personas provenientes de las zonas rurales (Ojo Público, 2025).

De acuerdo con el análisis crítico del discurso visual, la imagen no solo visibiliza la represión del Estado, también es una forma de denuncia y resistencia. Debido a que en la descripción se lee lo siguiente: *Que cante el pueblo su dolor deja que griten a sus muertos deja que griten su indignación que buscan con acallarlo que buscan con desunirlo ...Porque Juliaca nunca olvida!*. La artista a través de este fragmento expresa su indignación por la muerte de los manifestantes, además reivindica el derecho a la protesta, subrayando que estos hechos cruentos no deben ser olvidados.

Según Van Dijk (2012), para entender el discurso, primero se debe conocer el contexto y, a partir de ello, interpretar el contenido. En este caso, se observa que todos los personajes visten los mismo trajes, lo que sugiere que los militares disparaban, por ordenes del gobierno contra su propio pueblo.

De acuerdo con Nuñez y Fernández (2018), el discurso visual construye procesos de victimización a través de la imagen. Ello indica que, como plantea Van Dijk, el entorno social influye en el discurso cuando es interpretado por los individuos. En esta pintura, Evanán representa a los manifestantes como sujetos dolientes, generando empatía.

Por otro lado, esta pintura que surgió para plasmar la vivencia de un pueblo, en la actualidad se convirtió en un medio por el cual los artistas como Venuca Evanán ejercen la

protesta. Tal como sostiene Barbero, en sociedades desiguales donde no todos los grupos tienen las mismas posibilidades de expresarse, el discurso oral, escrito o visual es también una forma de lucha simbólica. Con ello, como señala García Canclini (1989), se demuestra que el arte popular más allá de expresar un valor simbólico, también cumple una función política y formativa.

Esta tabla expresa el discurso contestatario que cuestiona el poder desde la memoria y el arte. A través de estos elementos simbólicos, visibiliza las desigualdades estructurales y denuncia la represión estatal. De esta manera, reafirma el valor político del arte popular como contrahegemonía, capaz de cuestionar a las estructuras de poder y mantener viva la memoria histórica de los pueblos andinos.

#### Figura 4

*El derecho a la libre manifestación en obra de Venuca Evanán (2023).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2023.

La figura 4 corresponde a una tabla de Sarhua elaborada por la artista Venuca Evanán, publicada el 27 de enero de 2023. La pintura fue realizada durante las manifestaciones que exigían la renuncia de la presidenta, el adelanto de elecciones y la convocatoria a una asamblea constituyente.

Estas protestas se iniciaron en el sur del país, particularmente en las regiones de Apurímac y Ayacucho, luego se extendió a Puno y otras zonas del territorio nacional. A comienzos del año 2023, diversas organizaciones sociales del interior del país encabezaron

movilizaciones en la ciudad de Lima. En la pintura la artista retrata a una mujer con vestimenta andina, quien sostiene un cartel con la frase “No al racismo, no a la discriminación”; incorpora también expresiones como: “No más violencia, *ama maqawaychu*, todos somos iguales, respeten mis derechos”. En la descripción que acompaña su publicación, escribe: “Estamos pasando por días muy duros como país, nos están llevando a enfrentamientos muy violentos, ¡nos están dividiendo! Todos somos parte de esta nación, somos hermanos peruanos, trabajemos juntos con justicia y paz, escuchemos nuestros corazones y no perdamos la empatía”.

Estas expresiones surgen como respuesta a la represión estatal ejercida contra los manifestantes, quienes además fueron objeto de discriminación al ser tildados de “cholos” o “indios”. Como refiere Venuca, la población se encontraba dividida: los limeños no mostraron apoyo a estas movilizaciones.

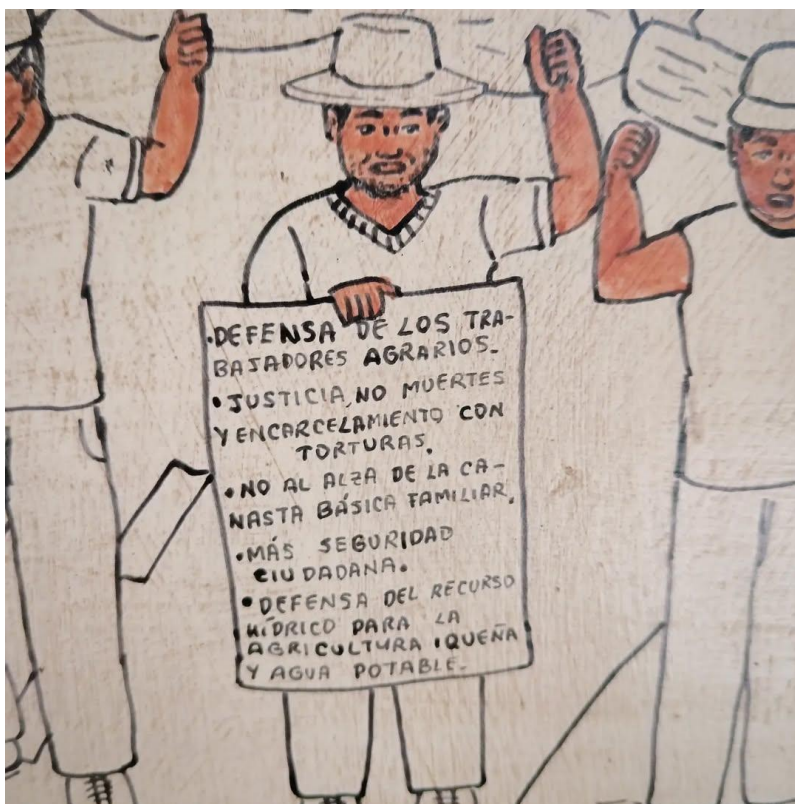
De acuerdo al análisis crítico propuesto por Van Dijk (2012), el discurso no se produce en un vacío social, está condicionado por contextos históricos, interacciones previas y estructuras de poder. En este caso, la imagen no solo representa la protesta contra el gobierno, también denuncia la violencia sistemática y la exclusión de las poblaciones históricamente olvidadas y marginadas por el Estado. La pintura puede comprenderse como una forma de resistencia simbólica que confronta al espectador desde el dolor colectivo, la exigencia de justicia y la afirmación de una identidad andina marginada.

Por otro lado como señala García Canclini (1983), el arte popular, en este caso la tabla de Sarhua, funciona como un medio de expresión que permite cuestionar injusticias. La obra de Venuca no solo constituye una expresión artística, sino también un acto político que cuestiona los hechos desde una perspectiva del mundo andino.

A través de estas pinturas, la artista aborda temas como la violencia estatal, la discriminación y la exclusión histórica de las poblaciones rurales, visibilizando sus demandas y su resistencia. De esta manera el arte interviene como medio de denuncia y afirmación cultural, en el que se integran memoria, identidad y resistencia. Su lectura, permite comprender cómo los sectores excluidos transforman los lenguajes visuales para cuestionar el poder y proponer nuevas formas de representar la realidad social.

### Figura 5

*Representación de lucha por el respeto de los derechos humanos en la Tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2023).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2023.

La figura 5 muestra una tabla de Sarhua elaborada por Venuca Evanán, publicada el 9 de diciembre de 2023. Esta obra representa la protesta de los peruanos que exigen el respeto

de sus derechos, buscando ser escuchados por el Estado. De acuerdo a la nota publicada por Infobae (2024), en los primeros 17 meses del gobierno de Dina Boluarte se registraron 1102 protestas. Entre las principales demandas figuraban: justicia para los fallecidos durante las manifestaciones, el cese de la represión por parte de las fuerzas del orden y la atención a diversos problemas coyunturales.

En esta pintura, el personaje principal sostiene un cartel con las siguientes demandas: *defensa de los trabajadores agrarios; justicia, no muertes y encarcelamiento con torturas; no al alza de la canasta básica familiar, más seguridad ciudadana; defensa del recurso para la agricultura iqueña y agua potable*. Por el tipo de sombrero que lleva se infiere que proviene de una comunidad rural; sin embargo, alrededor aparecen personas sin sombrero, lo cual sugiere que los ciudadanos de la costa también se unieron a estas movilizaciones.

En la descripción de la publicación, Venuca señala: *Tablas de Sarhua que registra los acontecimientos ocurridos en Perú desde el 07 de diciembre del 2022 cuando se levantaron los peruanos del sur a protestar por defender sus derechos, que se respete su voto y reclamar justicia por sus familiares y paisanos asesinados por ejercer su derecho a la protesta (...)*". Asimismo, explica que en la parte posterior de la tabla colocó textiles con flores de cantuta que, en conjunto, forman la bandera del Perú. Cada flor representa a una persona asesinada por el actual gobierno de Boluarte. De esta manera, la artista explicita el contenido simbólico y testimonial de su obra, donde la protesta se convierte en un acto de memoria, denuncia y defensa de los derechos fundamentales.

Desde el análisis discursivo, en esta imagen la artista aplica un discurso contestatario que surge como respuesta social frente a las dinámicas de dominación que perpetúan la desigualdad y la injusticia, pues el contenido visual muestra el descontento de la población.

Como sostiene Van Dijk (2008), el discurso es también una práctica social que transmite ideologías que en este caso, cuestiona las estructuras de poder.

A su vez, sostiene que el discurso no surge de manera aislada, sino que está ligado a un contexto social específico. En esta obra, el lenguaje visual refleja el momento en que fue creado y las tensiones sociales que vivía el país en aquel entonces. Esto significa que en contextos de conflicto se puede desarrollar una conciencia reflexiva que permite interpretar de manera distinta la misma situación.

Por otra parte, las expresiones artísticas como la tabla de Sarhua no se limitan a ser productos estéticos, sino que constituyen espacios donde la sociedad produce y transmite visualmente sus experiencias. Como señala García Canclini (1989), estas manifestaciones populares generan memorias colectivas que resignifican el presente desde una perspectiva situada. Así, la pintura de Evanán documenta la coyuntura de protesta y contribuye a la construcción de una narrativa social alternativa que reafirma la dignidad y las demandas de la población.

En esta obra, citando las palabras de Barbero (1978), el discurso tiene una función política porque desafía la vulneración de los derechos humanos. Es por ello que muchas veces estas expresiones son censuradas por cuestionar a las estructuras de poder que buscan silenciar la voz del pueblo. Con ello, se reafirma que el arte popular no se limita a conservar la tradición, sino que se convierte en un instrumento contrahegemónico que cuestiona el poder y defiende la dignidad del pueblo.

## Figura 6

*Denuncia visual de la violencia de género en la tabla de Venuca Evanán (2023).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2023.

La figura 6 muestra una tabla de Sarhua elaborada por Venuca Evanán, publicada el 24 de marzo de 2023. Esta pintura aborda la violencia de género, un problema que afecta a muchas mujeres y que, en los últimos años, ha mostrado una tendencia creciente en el Perú. Según la nota informativa del Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú - IDEHPUCP (2025), el Programa Nacional Aurora registra que, entre 2021 y 2024 los Centros de Emergencia Mujer (CEM) atendieron más de 140 mil casos anuales, siendo las formas más frecuentes la violencia psicológica y la física. Además, de acuerdo con este informe, la mayoría de las víctimas mantenía una relación de pareja con el agresor.

En esta tabla, Venuca retrata a una mujer que está siendo violentada por su pareja: él la agarra del cuello y aparentemente la fuerza a tener intimidad. En la escena también se observa una botella de licor, lo cual sugiere que el agresor ha consumido alcohol. Además la vestimenta típica de Sarhua que llevan los personajes, remite al origen cultural de la artista y refuerza la idea de que la violencia de género afecta tanto a mujeres de zonas urbanas como rurales.

La imagen va acompañada de una descripción que dice: *Violencia de género, hoy nos enteramos que una joven de 18 años murió luego de ser quemada por su pareja en la vía pública por terminar la relación, cuántas historias desconocemos sobre la violencia entre las parejas y que terminan en asesinato , si esto pasa en las ciudades imagínense en las comunidades.* La artista hace referencia al caso de Katherine Gómez, quien murió a causa de las graves quemaduras provocadas por su ex pareja, quien la roció con gasolina y le prendió fuego, luego de que ella decidiera terminar la relación. El hecho ocurrió cerca de la plaza Dos de Mayo, en el centro de Lima.

Desde el enfoque del análisis discursivo, esta representación es parte de un discurso contestatario que denuncia la violencia de género como una forma de injusticia estructural, especialmente cuando estos casos terminan en feminicidio y quedan impunes. Además, la artista llama la atención sobre la inacción del Estado, remarcando que, si los casos que ocurren en las ciudades no son atendidos adecuadamente, menos los que suceden en comunidades rurales donde predomina el machismo y el acceso a la justicia es aún más limitado.

En palabras de Van Dijk (2008), los discursos plasmados en expresiones artísticas, están ligados a un contexto social específico. En este caso, la violencia de género es representada en una tabla que denuncia y visibiliza el sufrimiento de muchas mujeres cuyas

historias han sido silenciadas. Además, como sostiene Barbero (1978), en una sociedad desigual como la peruana, donde no todos los actores sociales tienen las mismas posibilidades de expresarse, el discurso ya sea oral, escrito o visual se convierte en una forma de lucha simbólica.

El discurso contestatario se manifiesta en la denuncia contra la violencia de género, al evidenciar que esta problemática se da en los espacios urbanos como rurales y que la indiferencia social y estatal contribuye a su perpetuación. Esta pintura no solo visibiliza el dolor de las víctimas, también cuestiona las estructuras de poder que normalizan y silencian estas agresiones.

### Figura 7

*Representación de la pobreza y la brecha hídrica en el Perú, en la tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2022).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2022.

La figura 7 muestra una tabla de Sarhua pintada por Venuca Evanán, publicada el 4 de octubre de 2022 como portada del flyer del conversatorio “Rickchari Warmi”, organizado por la Municipalidad de Lima. Esta pintura plasma la brecha hídrica que afecta a muchos migrantes provenientes de la sierra del Perú, que viven en los asentamientos humanos de la capital. De acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), entre 2019 y 2020, el 9.2 % de la población peruana no accedió a agua potable proveniente de la red pública, recurriendo en su lugar a camiones cisterna, pozos, acequias, ríos, manantiales y otras fuentes no seguras.

En esta imagen, titulada “El aguatero de mi barrio”, la artista representa a mujeres de un asentamiento humano que hacen largas filas para comprar agua de una cisterna. Ellas llevan baldes y tinas en las manos. Algunas visten con pantalones y otras con faldas, lo que sugiere su origen andino. La escena también describe que esta población habita en las laderas de los cerros limeños, donde históricamente se asentaron las familias migrantes y no hay acceso a servicios básicos.

En la publicación del 30 de noviembre de 2021 de la página de Facebook del Museo de Arte Contemporáneo de Lima, se reproduce un testimonio de la artista sobre el contexto en el que fue pintada esta obra: *“En esos tiempos, en los años 90 no teníamos agua potable. ¿Dónde conseguíamos el agua? El aguatero. Entonces aquí yo he representado a mi abuela, a mi madre, a mi hermana y a mis vecinas haciendo esta labor. Cuando tocaba el pito el aguatero, salían las mujeres corriendo con sus baldes, tinas, a veces llenaban pozos. Entonces en fila esperaban a esta persona tan importante y necesaria en esos momentos. Y también compartían información en el barrio, o sea, chismoseaban. Entonces era un momento de mujeres en sí.”* Este relato reconstruye una escena de la vida cotidiana, pero

sobre todo evidencia que la brecha hídrica es una problemática estructural sostenida en el tiempo, marcada por la exclusión territorial y de clase.

Desde el análisis discursivo, esta pintura visibiliza una desigualdad social que afecta a los sectores populares. Como sostiene Van Dijk (2008), el discurso está condicionado por contextos sociales y relaciones de poder. En ese caso, el lenguaje visual utilizado por la artista no solo representa una escena cotidiana, es una crítica al abandono estructural de las poblaciones migrantes. Se demuestra también que el discurso se estudia en relación a las estructuras sociales porque la clases social, el género y la etnicidad están vinculados a las formas del lenguaje.

En esta tabla también se pueden identificar las mediaciones culturales de Barbero (1987), al mostrar la experiencia personal y comunitaria convertida en narrativa visual, resignificada desde la memoria. La imagen documenta una realidad, pero también muestra la vivencia popular, donde existe resistencia, afecto y trabajo comunitario. Asimismo, según García (1989), este tipo de arte popular puede entenderse como una forma de intervención simbólica en el espacio público, porque cuestiona la historia que siempre se ha contado, además muestra los problemas que, han sido han sido marginadas del discurso dominante.

Esta pintura no solo registra la experiencia compartida por muchas mujeres en los asentamientos humanos, sino que construye una narrativa visual que permite reflexionar sobre la normalización de la exclusión. En ese sentido, como sostiene Van Dijk (1997), las ideologías en el discurso cumplen la función de coordinar comportamientos colectivos y cognitivos, pues organizan las creencias y orientan a las personas sobre su lugar en la sociedad y cómo interpretar cuestiones sociales. Así, el discurso contestatario se manifiesta en la crítica al abandono estatal.

## Figura 8

*Emprendimiento sarhuino representado en la tabla de Sarhua de Venuca Evanán(2019).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2022.

La figura 8 muestra una tabla de Sarhua elaborada por Venuca Evanán, publicada el 4 de octubre de 2022. Esta obra aborda el emprendimiento de los sarhuinos migrantes en Lima, el comercio ambulatorio, una actividad que, desde tiempos coloniales hasta la actualidad, ha desempeñado un papel importante en la economía informal de la capital peruana. De acuerdo a Infobae (2023), factores como la migración, la urbanización, las tradiciones culturales y las oportunidades económicas contribuyeron a la aparición de los vendedores ambulantes.

Esta imagen, titulada “Sarhuinos emprendedores en la ciudad de Lima”, representa a mujeres con los trajes característicos de Sarhua vendiendo desayunos tradicionales en carretillas, conocidos popularmente como desayunos al paso. En la escena, una de ellas carga en su espalda a su hijo, lo que sugiere que estas mujeres no solo cumplen el rol de madres, sino también asumen el papel de emprendedoras. De este modo, Venuca expone la realidad

de los migrantes andinos que, ante la falta de empleo formal, buscan generar ingresos para el sustento de su familia.

Como señala Germana (2015), desde la década de 1970 los migrantes sarhuinos en Lima comenzaron a producir una variante rectangular de las tablas de Sarhua con fines decorativos y comerciales. A través de estas imágenes, no solo buscaban mostrar al público urbano aspectos de la vida tradicional de Sarhua, sino también expresar de manera simbólica y sutil preocupaciones sociales y políticas, algunas relacionadas con la experiencia migrante. Es así como surge el discurso contestatario en estas tablas.

Van Dijk (2008) considera que los contextos no son factores externos al discurso, sino construcciones mentales elaboradas por los propios participantes a partir de su interpretación de la situación social. En este caso, la artista representa una experiencia compartida por familias migrantes, como alguien que ha vivido esa realidad y la reinterpreta desde su memoria y vivencia, porque es hija de migrantes sarhuinos y creció en ese contexto.

Asimismo, citando a Barbero (1987), el discurso visual constituye un medio de enseñanza y transmisión simbólica para los sectores populares. En este caso, las tablas de Sarhua poseen un valor estético y también cumplen una función política y formativa. A través de estas representaciones, las culturas populares elaboran relatos visuales que cuentan su historia, sus luchas y su forma de entender el mundo.

Esta pintura informa sobre una situación económica y visibiliza la capacidad de los sectores populares para adaptarse y resistir a la exclusión. A ello, García Canclini (1990), agrega el carácter activo y conflictivo del arte popular como herramienta que permite la representación, resistencia y agencia cultural.

### 3.1.2. Actores sociales representados en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos

Venuca Evanán y Fray Ramos

#### Figura 9

*La protesta de las mujeres en la obra pictórica de Venuca Evanán (2023).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2023.

La figura 9 muestra una tabla de Sarhua elaborada por Venuca Evanán, publicada el 9 de diciembre de 2023. Esta imagen forma parte de una escena que representa las protestas de los peruanos en contra del gobierno, donde la participación de las mujeres fue significativa.

La presencia de las mujeres en las protestas y movimientos sociales a lo largo de la historia no solo evidencia su rechazo frente a la exclusión y la opresión, sino también su demanda constante de justicia social. Además de intervenir en el ámbito político desde sus roles tradicionales de género, han salido a las calles, han marchado, alzado la voz y organizado movilizaciones en contra de un orden social que consideran injusto. En esta

escena, la mujer representada con un traje cusqueño sostiene un cartel que dice: “*Protestar es un derecho*”, en alusión a la represión ejercida por las fuerzas del orden.

Se observan a dos mujeres, una de ellas es Aida Aroni Chilce, quechuahablante oriunda de Fajardo (Ayacucho), quien, junto a miles de manifestantes, participó activamente en las protestas contra el gobierno de Dina Boluarte y el Congreso. Venuca, a través de esta representación, busca visibilizar a las mujeres que participaron en dichas movilizaciones, muchas de ellas de origen quechua y aimara.

La publicación estuvo acompañada del siguiente descripción: “*Tablas de Sarhua que registra los acontecimientos ocurridos en Perú desde el 07 de diciembre del 2022 cuando se levantaron los peruanos del sur a protestar por defender sus derechos, que se respete su voto y reclamar justicia por sus familiares y paisanos asesinados por ejercer su derecho a la protesta. También registra las luchas de las mujeres andinas, los reclamos de las personas que trabajan en el campo, los agricultores y los líderes amazónicos defensores de la pachamama olvidados por el gobierno.*”

En esta tabla se representa a un grupo de mujeres andinas, quienes hasta la actualidad siguen siendo excluidas y marginadas en distintos espacios. Por ello, desde el análisis discursivo, esta pintura proyecta un discurso contestatario que surge como respuesta frente a la injusticia social, sobre todo, ante las desigualdades de género. Como sostiene Van Dijk (2008), todo discurso está situado en un contexto social específico; en este caso, durante las movilizaciones sociales.

Además, Van Dijk, indica que las ideologías de los grupos dominados como las mujeres, gente con bajos recursos económicos, etc., se consideran para organizar la oposición en contra de los grupos dominantes. En este caso, frente al gobierno de turno, que minimiza las protestas sociales.

A su vez, como señala García Canclini (1989), estas manifestaciones populares permiten la construcción de memorias colectivas que resignifican el presente desde una mirada situada. En esa línea, Venuca no solo da testimonio de un hecho, sino que pone en circulación una memoria visual que visibiliza la participación activa de las mujeres andinas en la historia política contemporánea del país.

### Figura 10

*Tabla de Sarhua de Venuca Evanán en memoria de la luchadora social Aida Aroni (2024).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2024.

La figura 10 muestra una tabla de Sarhua elaborada por Venuca Evanán, publicada el 13 de mayo de 2024. La artista retrata a Aida Aroni Chilcce, una luchadora social de origen ayacuchano. Aida participó activamente en las movilizaciones contra el gobierno de Dina

Boluarte, y, pese a haber sido agredida y detenida en varias ocasiones, nunca dejó de alzar su voz ni su bandera en defensa de su país.

Venuca compartió esta imagen como homenaje póstumo a Aida Aroni, quien falleció el 13 de mayo de 2024, con la siguiente dedicatoria: “*La luchadora social ayacuchana Aida Aroni partió al hananpacha, ejemplo de mujer guerrera, nunca soltó la bandera peruana y estuvo en primera línea pidiendo que paren la masacre contra la población del sur. AIDA PRESENTE! 1970 – 2024.*” A través de esta pintura, la artista no solo rinde homenaje a su memoria, también presenta una forma de protesta simbólica, al visibilizar la participación de Aida y de muchas otras mujeres que se movilizaron para expresar su indignación frente a la represión policial y militar, así como en contra del autoritarismo del Ejecutivo y el Congreso.

De acuerdo con el análisis crítico propuesto por Van Dijk (2008), el discurso está condicionado por los contextos históricos, las interacciones previas y las estructuras de poder. Además, se considera que la relación entre el contexto y las representaciones mentales permite interpretar expresiones simbólicas, como las representaciones artísticas visuales, ya que se materializan visiones críticas del entorno. En este caso, la obra denuncia la violencia ejercida contra una mujer luchadora que fue injustamente detenida, lo que evidencia la dimensión política del arte como medio de resistencia frente a la injusticia.

Por otro lado, como plantea García Canclini (1987), la tabla de Sarhua puede comprenderse como una forma de resistencia simbólica que interpela desde el dolor colectivo y la exigencia de justicia. A su vez, como señala García Canclini (2003), este arte popular también funciona como un medio de expresión que permite cuestionar las injusticias sociales, como la represión estatal o la desigualdad de género.

En síntesis, la tabla de Evanán no solo retrata los hechos, también las convierte en memoria visual, resaltando la participación de las mujeres en las luchas sociales y su papel activo en la defensa de los derechos y la justicia. Es así que, el homenaje a Aida Aroni se convierte en una denuncia contra la represión estatal y en un acto de resistencia que busca mantener la memoria de quienes fueron silenciados por alzar su voz.

**Figura 11**

*Representación visual de Las Varayuq en la Tabla de Sarhua de Venuca Evanán.*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2023.

La figura 11 muestra una tabla de Sarhua elaborada por Venuca Evanán. Esta obra fue pintada en el 2019 y posteriormente expuesta en el “X Festival de Arte Sur Andino Arica Barroca”, en julio de 2023, donde Venuca fue reconocida como artista del año. A través de esta imagen, la autora aborda la lucha por el empoderamiento de la mujer en contextos andinos.

El empoderamiento femenino es un proceso histórico y complejo que ha logrado posicionarse en la agenda pública. Venuca Evanán utiliza sus obras para visibilizar a las mujeres que han sido históricamente excluidas en los espacios políticos, sociales, educativos y laborales.

En esta tabla titulada “Las *Varayuq*”, Venuca representa a las mujeres sarhuinas portando las varas de mando, símbolo de autoridad espiritual en las comunidades andinas, que históricamente solo eran sostenidas por varones, ya que ellos eran los únicos designados como autoridades. Con esta escena, la artista cuestiona la exclusión de las mujeres en cargos de liderazgo. “*Es mi anhelo, mi sueño, que las mujeres tengan voz propia y aportes para que tengamos una comunidad y una sociedad más equitativa.*” Sin embargo, aclara que no se trata solo de que las mujeres accedan a cargos de poder, sino que quienes los asuman estén realmente comprometidos con los derechos de las mujeres, en especial de las mujeres andinas. También cuestiona la designación de la presidenta Dina Boluarte, porque no se siente representada al igual que muchas mujeres del sur del país.

Desde el análisis discursivo, esta obra demuestra cómo, en respuesta a los procesos históricos y a los flujos migratorios internos, las tablas de Sarhua comenzaron a incorporar nuevas temáticas y discursos. En este caso, el empoderamiento femenino se presenta como una afirmación de que las mujeres poseen la misma capacidad para ejercer liderazgo que los varones.

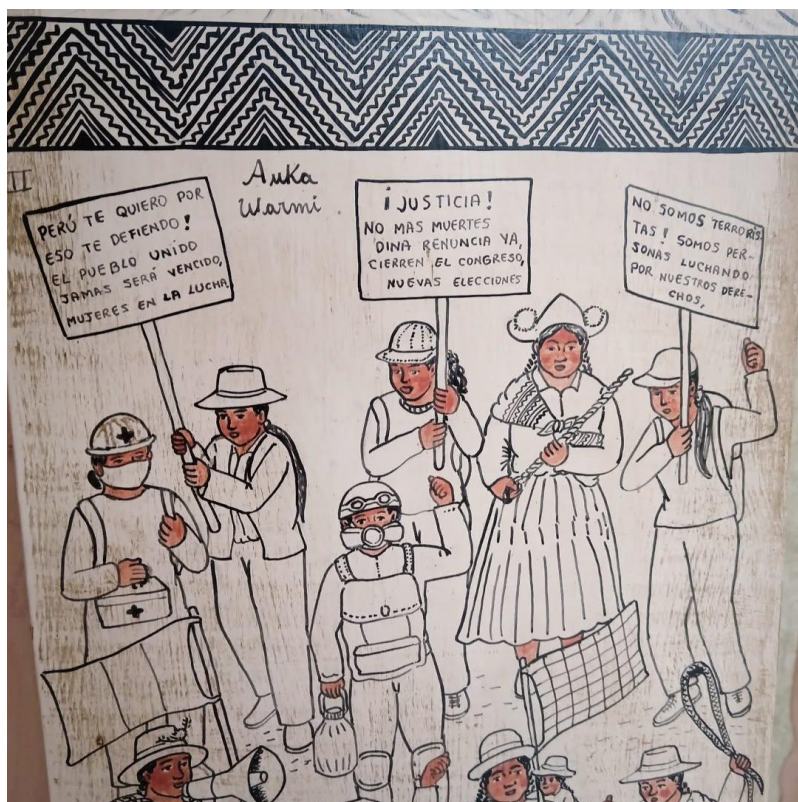
Desde la perspectiva de Van Dijk (2012), a través de los discursos visuales, como representaciones artísticas, se evidencian interpretaciones alternativas de una misma situación social, lo cual refleja una conciencia frente a las relaciones de poder y a las estructuras que las sostienen. En esta pintura Venuca, da a conocer su posición frente a la desigualdad de género, sobre todo en las comunidades rurales.

Por otro lado, como señala García Canclini (1989), las tablas de Sarhua no solo cumplen una función decorativa, sino que también permiten cuestionar las estructuras de poder establecidas. En este caso, la exclusión de las mujeres de ciertos espacios y decisiones es visibilizada como una forma de desigualdad, y el arte se convierte en una vía para expresar un discurso contestatario.

Esta tabla plantea un reclamo por la equidad de género, además propone un cambio en las formas de representación cultural al dar lugar a figuras femeninas en roles de poder. Para Barbero (1987), las representaciones visuales como las Tablas de Sarhua no son neutrales porque cada imagen comunica algo. Así, el discurso contestatario se manifiesta en la reivindicación de la participación femenina como parte de la vida comunitaria y política.

## Figura 12

La protesta popular en obra de Venuca Evanán, Tabla de Sarhua (2023).



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2023.

La figura 12 muestra una tabla de Sarhua elaborada por Venuca Evanán, publicada el 9 de diciembre de 2023 en su cuenta de *Instagram*. En esta imagen, la artista plasma las manifestaciones de las organizaciones sociales, políticas, sindicales y estudiantiles que exigían la renuncia de la presidenta, el adelanto de elecciones, el cierre del Congreso y el cese de la represión por parte de las fuerzas del orden.

En esta obra, se representa a un grupo de personas en un contexto de protesta. Una de las manifestantes viste un traje característico de la zona rural y sostiene una vara; dos mujeres portan carteles, visten pantalón y parecen ser migrantes; también figura un joven, cuya mochila sugiere que es estudiante. Se observa además a más mujeres provenientes de zonas

rurales usando sus *huaracas* como forma de defensa frente a la represión policial. Al centro de la imagen, un efectivo policial, protegido y equipado, sostiene un objeto en forma de balón, lo cual sugiere que es quien lanza los gases lacrimógenos. Sin embargo, lo que más destaca es la presencia de una enfermera que brinda atención a los heridos. La propia artista señala que el pueblo se puso de pie y que, por ello, todos salieron a marchar.

Las frases que figuran en esta tabla titulada *Auka Warmi* son: “Perú te quiero por eso te defiendo! El pueblo unido jamás será vencido, mujeres en la lucha; ¡Justicia! No más muertes Dina renuncia ya, cierren el congreso, nuevas elecciones; No somos terroristas! Somos personas luchando por nuestros derechos”. Con estos mensajes, Evanán destaca que la protesta es un derecho, en consecuencia, quienes se manifiestan no deben ser atacados. Al mismo tiempo, se exige justicia para las víctimas asesinadas durante las protestas contra el poder ejecutivo y legislativo.

Desde el análisis discursivo, la imagen articula un discurso contestatario, como respuesta frente a la injusticia. Pues el contenido visual evidencia el descontento de la población frente a un gobierno con el que no se sienten representados.

En esa línea, Van Dijk (2008) sostiene que el discurso se da en un contexto social específico. También considera que el discurso contestatario surge como respuesta ante las estructuras de poder que genera desigualdad e injusticia social. En esta tabla, el lenguaje visual refleja el momento en el que fue creado, así como las tensiones sociales que se suscitaron desde diciembre de 2022 hasta la fecha de su publicación.

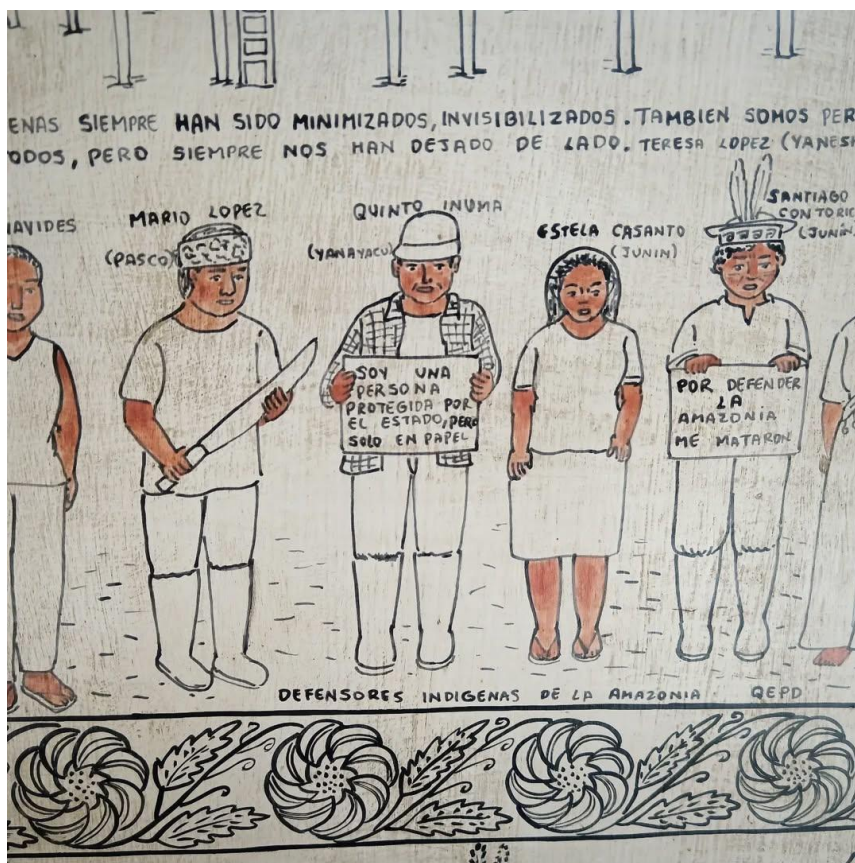
Por otro lado, como señala García Canclini (1989), estas manifestaciones populares generan memorias colectivas que resignifican el presente desde una perspectiva situada. Así, la pintura de Evanán documenta una coyuntura de protesta y contribuye a la construcción de

una narrativa social alternativa que reafirma la dignidad y las demandas del pueblo. Además, resalta la participación de los sectores populares y campesinos. Por otro lado, de acuerdo con el estudio de Gavilán (2021), estas expresiones, como las Tablas de Sarhua, se vinculan directamente con el fortalecimiento de la identidad cultural.

Esta obra registra la de protesta, pero además lo convierte en un acto de memoria y denuncia que cuestiona la violencia estatal y la exclusión de los sectores populares. El discurso contestatario que plantea la artista reafirma que el arte popular puede convertirse en un medio de resistencia simbólica que interpela al poder.

### Figura 13

*Representación de las protestas sociales en la Tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2023).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2023.

La figura 13 es un fragmento de una tabla de Sarhua elaborada por Venuca Evanán, publicada el 9 de diciembre de 2023 en su cuenta de *Instagram*. Esta obra aborda las protestas sociales protagonizadas por peruanos procedentes de distintas regiones del país, quienes reclamaban frente a las injusticias y la vulneración de sus derechos.

Las manifestaciones iniciadas en diciembre de 2022 y prolongadas durante el 2023 no solo exigían la renuncia de la presidenta y el cierre del Congreso, sino que también visibilizaban las desigualdades sociales que por décadas han persistido en el contexto peruano. En este recuadro, la artista representa a personas de diversas regiones del país: Mario López, de Pasco; Quinto Inuma, de Yalayacu, quien sostiene un cartel con la frase: “Soy una persona protegida por el Estado, pero solo en papel”; Estela Casanto, de Junín; y Santiago Contorico, también de Junín, con un cartel que dice: “Por defender la Amazonía me mataron”. Estas frases transmiten un mensaje claro: salir a protestar en el Perú puede significar la muerte, y el Estado no garantiza la protección de la población más vulnerable.

La imagen está acompañada de una frase ubicada en la parte superior: “Siempre han sido minimizados, invisibilizados. También somos peruanos, pero siempre nos han dejado de lado.” – Teresa López. Con ello, se evidencia que la población originaria ha sido históricamente marginada. En la parte inferior, una inscripción señala: “Defensores indígenas de la Amazonía Q.E.P.D.”, lo que indica que las personas retratadas fueron asesinadas.

Además, la artista acompaña la publicación con el siguiente texto: “Tabla de Sarhua que registra los acontecimientos ocurridos en Perú desde el 07 de diciembre del 2022, cuando se levantaron los peruanos del sur a protestar por defender sus derechos, que se respete su voto y reclamar justicia por sus familiares y paisanos asesinados por ejercer su derecho a la protesta. También registra las luchas de las mujeres andinas, los reclamos de las personas que trabajan en el campo, los agricultores y los líderes amazónicos defensores de la Pachamama,

olvidados por el gobierno.” Con ello, Venuca vuelve a señalar que este sector poblacional ha sido históricamente marginado y olvidado por el Estado.

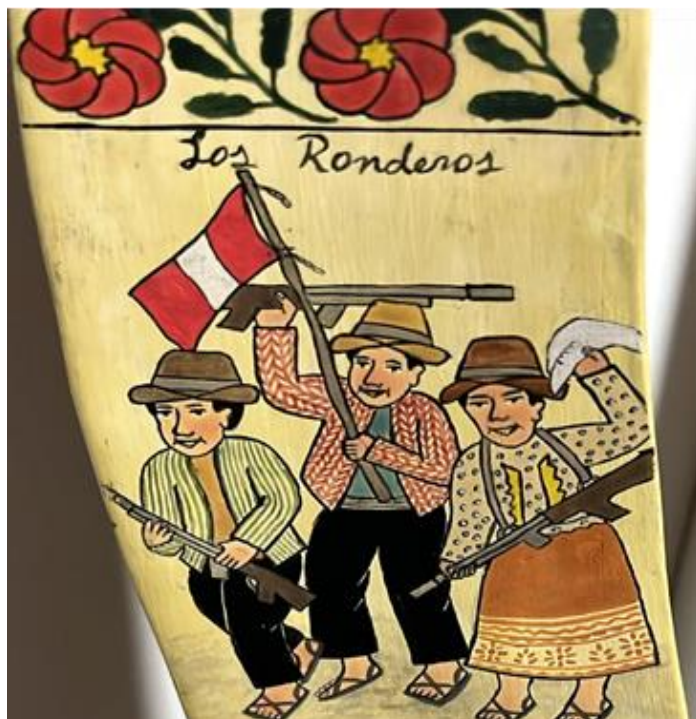
Desde el análisis crítico del discurso propuesto por Van Dijk, citado por Meersohn (2005), el discurso está condicionado por contextos históricos, interacciones previas y estructuras de poder. En este caso, la imagen denuncia la violencia sistemática y la exclusión de las poblaciones históricamente olvidadas. La pintura puede comprenderse como una forma de resistencia simbólica que interpela al espectador desde el dolor colectivo y la exigencia de justicia.

Por su parte, como señala García Canclini (2003), el arte popular –en este caso, la tabla de Sarhua– funciona como un medio de expresión que permite cuestionar las injusticias. La obra de Venuca Evanán no solo constituye una expresión artística, sino que también denuncia la exclusión y la vulneración de derechos. Ello también fue mencionado por Germana (2015), quien considera que las tablas como discursos visuales andinos visibilizan problemáticas sociales como la exclusión social.

Además, Barbero (1987), indica que las pinturas son consideradas expresiones visuales y cumplen una función de memoria social, permitiendo a la comunidad cuestionar las injusticias y reafirmar su cultura frente a otras formas de poder. En la pintura, Venuca representa la voz de los defensores indígenas asesinados y de los manifestantes marginados por el Estado. Además reafirma la identidad y dignidad de los sectores históricamente excluidos. Así, el arte se convierte en un medio de denuncia y afirmación cultural, donde convergen memoria, identidad y resistencia.

## Figura 14

*Los ronderos en defensa del país en obra de Fray Ramos (2025).*



Nota: Obra original y fotografía de Fray Ramos, 2025.

La figura 13 muestra una tabla elaborada por Fray Ramos. Esta escena forma parte de las ilustraciones de la tabla de sarhua titulada *Kutitika*, que fue presentada por Renata Flores en la alfombra roja de la competencia folclórica del Festival Viña del Mar, realizado el 22 de febrero de 2025 en Chile.

En esta imagen, el artista representa a las Rondas Campesinas del Perú, una organización que surge en la década de 1970 como una forma de autodefensa de la población campesina. Según la Ley de Rondas Campesinas del Congreso, estas organizaciones surgieron en Cajamarca como respuesta al incremento de robos, asaltos, maltratos y homicidios, y frente a la inacción del Estado ante estos hechos.

Al retratar a esta organización, Ramos busca reivindicar la labor de los ronderos, quienes por años fueron cuestionados por sus métodos para resolver conflictos comunales. En comunidades como Sarhua, las rondas campesinas contribuyeron a la seguridad, la justicia, la paz social y la resolución de conflictos.

En la imagen se observa a dos varones que portan escopetas; uno de ellos sostiene la bandera del Perú, como símbolo de defensa del país. También se destaca la presencia de una mujer, quien además de portar una escopeta, sostiene un pañuelo blanco. Este detalle sugiere que su intención no es generar violencia, sino contribuir a la resolución de los conflictos en defensa de la comunidad.

Desde el análisis discursivo, esta obra visibiliza a los sectores populares y campesinos, y como plantea Van Dijk, citado por Meersohn (2005), el discurso no solo comunica ideas, también reproduce, refuerza y desafía dinámicas sociales e ideológicas en contextos históricos y culturales específicos.

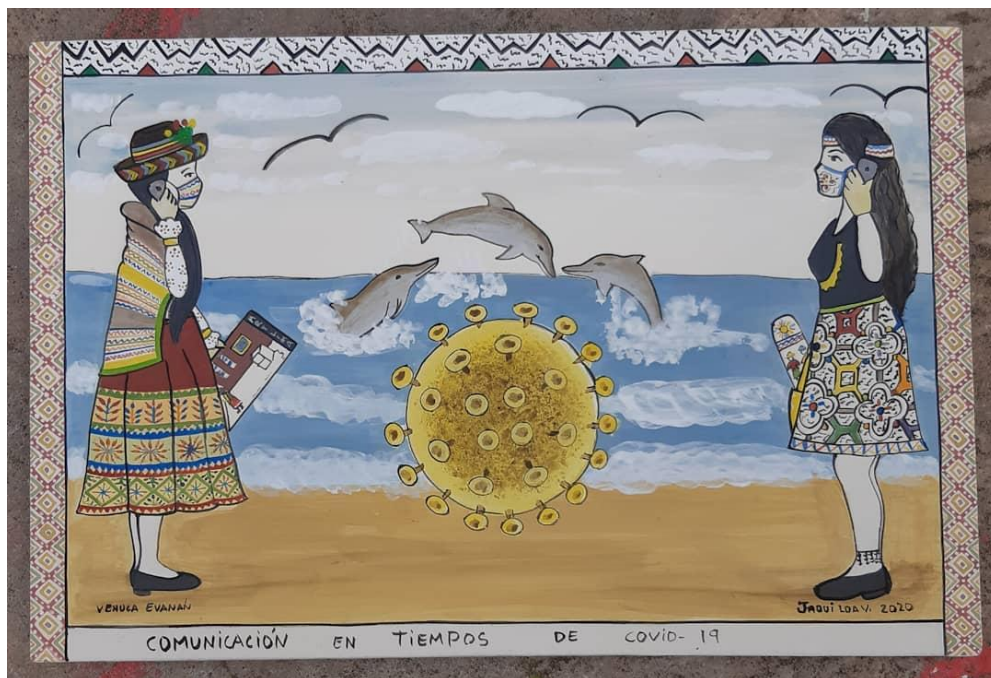
Asimismo, desde el enfoque de Barbero (1978), estas representaciones visuales no son neutrales, pues cada imagen transmite una postura y una visión del mundo. En sociedades desiguales como las latinoamericanas, donde los grupos no tienen las mismas posibilidades de expresarse, el discurso ya sea oral, escrito o visual se convierte en una forma de lucha simbólica. A ello se agrega lo señalado por García Canclini (1989), quien sostiene que estas manifestaciones artísticas contribuyen al fortalecimiento de las identidades locales, permiten construir relatos de resistencia y cuestionan los significados impuestos por los grupos dominantes.

Esta obra reafirma el valor de las rondas campesinas como actores de justicia y paz en las comunidades andinas. A través del arte, Fray Ramos reivindica sus luchas y cuestiona los

discursos que históricamente las han estigmatizado. Esta obra plantea un discurso contestatario que cuestiona a las estructuras de poder, visibiliza a los sectores populares y defiende su derecho a participar en la construcción de justicia.

### Figura 15

*La comunicación en tiempos de Covid 19 en la pintura de Venuca Evanán (2020).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2020.

La figura 14 muestra una tabla de Sarhua elaborada por Venuca Evanán, publicada el 30 de junio de 2020. En esta obra la artista retrata los cambios en la comunicación y en el modo de vida durante la pandemia del COVID -19, enfermedad infecciosa causada por el virus SARS-CoV-2.

Desde la detección del primer caso, el Estado peruano declaró el Estado de Emergencia y la Emergencia Sanitaria por COVID-19, mediante los cuales se dispuso la

inamovilidad social, además de otras medidas para evitar la propagación del virus, tales como el uso obligatorio de mascarilla y el distanciamiento físico para reducir el riesgo de contagio.

En esta imagen se observa a dos mujeres que usan mascarillas y se comunican a través del celular. Una de ellas, según la descripción, es la misma Venuca, quien viste con el traje característico de Sarhua. La otra es Jacqueline Loa, quien lleva una vestimenta con detalles andinos. Ambas sostienen, con la otra mano, una tabla y usan mascarillas con diseños andinos. Otro detalle significativo es la representación del coronavirus en el centro de las olas del mar, lo que simboliza que el virus invadió todos los espacios, generando temor e incertidumbre.

Como señala Van Dijk (2012), para entender el discurso es necesario conocer el contexto. En esta tabla, Venuca describe la situación de la pandemia, pues se observa que los personajes se adaptaron a las restricciones. Además, la comunicación experimentó variaciones, ya que se recurrió a las llamadas o viodellamadas para mantener la distancia. Al representar a estos personajes, también se puede interpretar que los cambios no solo se dieron en las ciudades, sino también en las comunidades rurales. De esta manera el contexto social permite comprender cómo se produce e interpreta el discurso, ya que incluye factores como la situación social, las relaciones de poder y las expectativas sociales que influyen en los participantes y en el significado del discurso.

Asimismo, como señala García Canclini (1989), esta tabla no solo es una manifestación artística, también da a conocer la problemática de la sociedad. Ya que las manifestaciones como la pintura popular pueden constituirse en vehículos de construcción de sentido, afirmación identitaria y elaboración de memorias colectivas.

En síntesis, la obra de Venuca Evanán documenta un momento crítico y construye un discurso visual que muestra cómo las comunidades andinas cambiaron su forma de vivir y comunicarse, expresando sus experiencias desde su propia cultura.

### Figura 16

*La otra realidad del Covid 19 en la Tabla de Sarhua de Fray Ramos (2020).*



Nota: Obra original y fotografía de Fray Ramos, 2020.

La figura 16 muestra una tabla de Sarhua elaborada por Fray Ramos, publicada el 8 de julio de 2020 en su cuenta de *Facebook* Tablas Pintadas de Sarhua Taller: "*Sumaq Llimpiy*". Esta ilustración corresponde a una tabla que representa el modo de vida en la localidad de Sarhua durante la pandemia.

Las restricciones dispuestas por el Estado en el contexto de la emergencia sanitaria en el Perú incluían a las comunidades rurales. Las autoridades locales velaban por el cumplimiento de dichas disposiciones, llegando incluso a restringir el ingreso de personas que retornaban desde las ciudades. El uso de mascarillas era obligatorio, al igual que la prohibición de las celebraciones de cumpleaños u otras actividades que generaran aglomeración. Sin embargo, como se observa en la imagen, las propias autoridades no cumplieron estas medidas.

En esta obra titulada “*Autoridades tomando bebidas alcohólicas*”, Ramos retrata la otra realidad de la pandemia: la infracción de las normas sanitarias. En la imagen se representa a tres varones ingiriendo alcohol; aunque llevan mascarillas, están cometiendo una falta, ya que al ser autoridades debieron dar el ejemplo a la comunidad. Los personajes llevan la vestimenta tradicional de Sarhua, lo que sugiere que el artista fue testigo de dichas actitudes.

Desde el análisis discursivo planteado por Van Dijk (2008), esta tabla constituye una forma de manifestar un discurso contestatario, al cuestionar las acciones de las autoridades locales. En cuanto a la representación de tensiones sociales, políticas y culturales, esta imagen se configura como una forma de acción discursiva crítica frente a las estructuras de poder. Ya que las expresiones como la pintura popular pueden convertirse en vehículos para la construcción de sentido, la afirmación identitaria y la elaboración de memorias colectivas, recordando que históricamente las expresiones visuales han sido medios para cuestionar diversas realidades.

Por su parte Barbero (1978), reconoce que el discurso visual no solo puede analizarse por su contenido estético, también debe comprenderse desde su relación con las mediaciones culturales. Desde esta perspectiva, las pinturas se interpretan y resignifican de acuerdo con el

contexto y la memoria colectiva de quienes las producen y observan. Así, la obra de Ramos, expone una contradicción entre la autoridad y el ejemplo que debería dar a la comunidad.

En síntesis, esta pintura no solo denuncia actitud de las autoridades, también contribuye a la reflexión colectiva sobre la coherencia ética y el rol de quienes asumen responsabilidades frente a su comunidad. Desde el discurso contestatario, el artista interpela al espectador y visibiliza a las estructuras de poder que no respetan las propias normas que imponen.

**3.1.3. Mensajes contestatarios presentados en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos**

**Figura 17**

*Tabla de Sarhua de Venuca Evanán que representa a las mujeres protestantes (2025).*



Nota: Obra original de Venuca Evanán. Fotografía de Melissa Zapata, 2025.

La figura 17 muestra una tabla elaborada por Venuca Evanán, publicada el 6 de febrero de 2025 en su cuenta de *Instagram*. Además, fue expuesta en la Semana del Arte de la Ciudad de México, realizada del 3 al 9 de febrero del mismo año. Esta imagen aborda la lucha por la igualdad de género, entendida según el Fondo de las Naciones Unidas para la

Infancia (UNICEF) como el acceso equitativo de mujeres, hombres, niñas y niños a los mismos derechos, recursos, oportunidades y protecciones.

En el Perú, según la Encuesta Nacional sobre Relaciones Sociales (ENARES, 2024) del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), persiste una alta tolerancia al machismo, lo que refuerza la desigualdad estructural entre varones y mujeres. En la imagen se observa a una mujer con la vestimenta tradicional de Sarhua, que sostiene un cartel con el mensaje “Llapallanchik chaynalla kanchik”, cuya traducción al español es “Todos somos iguales”. A partir de ello, se interpreta que la artista propone un discurso de igualdad, resaltando el empoderamiento femenino, especialmente en comunidades rurales como Sarhua, donde las oportunidades entre varones y mujeres siguen siendo desiguales, tanto en el acceso a cargos políticos como en las labores domésticas e incluso en la elaboración de las tablas, práctica que, como señala la propia Venuca, antes estaba restringida solo a los varones.

Desde el análisis del discurso, esta obra visibiliza la búsqueda de igualdad de género, poniendo en evidencia que aún persiste la discriminación por motivos de género. Para Van Dijk (1997), las ideologías críticas se manifiestan en la forma en que los artistas comunican sus posicionamientos contestatarios frente a las estructuras de poder. En este caso, Venuca expresa una postura crítica que interpela las normas establecidas desde una perspectiva comunitaria y cultural.

Esta tabla se convierte en un medio a través del cual artistas como Venuca Evanán ejercen la protesta. Como sostiene Barbero (1978), en sociedades desiguales donde no todos los grupos tienen las mismas posibilidades de expresarse, el discurso oral, escrito o visual también se configura como una forma de lucha simbólica.

Esta obra expresa un discurso contestatario que cuestiona la desigualdad entre varones y mujeres. A través de elementos simbólicos, visibiliza las tensiones de género presentes en la vida cotidiana y propone, desde el arte popular, una reflexión colectiva hacia una sociedad más equitativa.

### Figura 18

*Denuncia de la violencia de género en obra de Venuca Evanán (2023).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2023.

La figura 18 muestra una tabla elaborada por Venuca Evanán, publicada el 25 de noviembre de 2025 en su cuenta de *Instagram*, en el marco del Día Internacional de la

Eliminación de la Violencia contra la Mujer. A través de esta imagen, la artista visibiliza los casos de violencia contra las mujeres.

La violencia contra la mujer es toda acción o conducta que, basada en su condición de género, cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico, ya sea en el ámbito público o privado. En el Perú, según el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), el 53,8 % de las mujeres fueron víctimas de violencia psicológica, física o sexual en el año 2023. En su mayoría, estos casos son provocados por su pareja o expareja, lo que evidencia una situación alarmante de violencia dentro del hogar.

En esta ilustración, Venuca retrata a una mujer que presenta moretones en el rostro, lo que sugiere que fue víctima de violencia física. En la parte superior de la tabla se lee la frase “*No más violencia*” y en la parte inferior “*Ama maqawaychu*”, que significa “No me pegues”. Con ello, se evidencia que la violencia de género ocurre tanto en las zonas urbanas como rurales, y muchas veces las víctimas no llegan a denunciar.

Además, la artista acompaña la imagen con la descripción: “*El Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer se conmemora anualmente el 25 de noviembre para denunciar la violencia que se ejerce sobre las mujeres en todo el mundo y reclamar políticas en todos los países para su erradicación (...)*”. Venuca se ha caracterizado por abordar en sus pinturas temas relacionados con los derechos de las mujeres. A través de esta obra, denuncia los abusos y recuerda que existe una fecha conmemorativa.

El análisis discursivo de esta obra demuestra que la lucha contra la violencia hacia las mujeres es un problema que afecta a todas, sin distinción de edad, etnia o condición social. Esta imagen es una muestra de que el discurso contestatario se manifiesta a través del arte visual, que durante siglos ha sido un medio de denuncia frente a las injusticias.

El ACD propuesto por Van Dijk, permite comprender que el discurso es un medio de información y una práctica social que desafía ideologías en contextos específicos. En esta obra, se cuestiona la violencia de género, pero también se denuncia la inacción de las instituciones encargadas de proteger a las víctimas.

Como señala García Canclini (1989), las tablas de Sarhua no solo cumplen una función decorativa; también cuestionan las estructuras de poder establecidas. En este caso, la obra visibiliza la vulneración de los derechos de las mujeres y convierte el arte popular en una herramienta de resistencia y transformación social.

En síntesis, esta tabla plasma el reclamo frente a la violencia contra las mujeres, y propone una nueva forma de representación simbólica desde la cultura andina. Al visibilizar a una mujer víctima de agresión, la artista interpela a la sociedad y al Estado, recordando que esta lucha no es solo conmemorativa.

### **Figura 19**

*Tabla de Sarhua de Venuca Evanán que aborda las ollas comunes en la pandemia (2020).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2020.

La figura 19 muestra una tabla elaborada por Venuca Evanán, publicada el 17 de diciembre de 2020 en su cuenta de *Instagram*. Esta obra fue realizada en el contexto de la pandemia por la COVID-19 y representa a las ollas comunes organizadas en los asentamientos humanos de Lima.

Una olla común es una iniciativa comunitaria liderada principalmente por mujeres, quienes se organizan para cocinar y compartir alimentos como respuesta a la falta de acceso a la alimentación. Estas acciones surgen en los barrios más pobres, vulnerables e inaccesibles. Durante la pandemia, se convirtieron en un apoyo fundamental para las familias que, debido al confinamiento, quedaron sin ingresos ni empleo.

Venuca acompaña la publicación con la siguiente descripción: *“Obra que representa el esfuerzo de las mujeres de diversas culturas, representa la unión, la solidaridad, la lucha para no dejarse vencer en estos tiempos de pandemia, de escasez, del olvido de parte del estado; a pesar de todo las mujeres aportan soluciones en beneficio a su comunidad!”*. Tal como indica el texto, en la imagen se retrata a tres mujeres cocinando: una de ellas lleva el traje tradicional y mascarilla de Sarhua y es quien prepara los alimentos; otra, que lleva solo la mascarilla con diseño sarhuino, colabora con los preparativos; y la tercera, que por su mascarilla sugiere ser de la costa, ayuda a servir. Esta escena destaca el trabajo colectivo y la solidaridad de las mujeres, quienes, con los recursos que poseen, brindan ayuda a sus vecinos. Resalta, sobre todo, la figura de la mujer ya que propone soluciones frente a las adversidades, incluso por encima de la acción estatal.

El discurso contestatario no solo está presente en la imagen que visibiliza la realidad de quienes no acceden a una alimentación digna, sino también en la descripción que la acompaña. En ella, la artista contextualiza su obra y expresa una postura crítica que interpela las desigualdades estructurales, tal como plantea Van Dijk (2012).

Por otro lado, de acuerdo con Barbero (1978), en sociedades marcadas por la desigualdad, donde no todos los grupos tienen las mismas posibilidades de expresarse, el discurso oral, escrito o visual también se configura como una forma de lucha simbólica. A ello se suma lo señalado por García Canclini (1989), quien sostiene que las Tablas de Sarhua no solo cumplen una función decorativa, sino que también cuestionan las estructuras de poder establecidas.

De esta manera, la obra de Evanán denuncia la precariedad alimentaria y el abandono estatal durante la pandemia y reivindica la acción colectiva de las mujeres como forma de resistencia social y simbólica. La artista a través de esta pintura, vincula la memoria cultural con los problemas contemporáneos, donde el arte popular se convierte en un discurso contestatario que interpela las estructuras de poder.

### Figura 20

*Héroes del Bicentenario representados en la Tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2020).*



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2020.

La figura 20 muestra una Tabla de Sarhua elaborada por Venuca Evanán, publicada el 16 de noviembre de 2020 en su cuenta de *Instagram*. En esta ilustración se retrata a Jack Brayan Pintado Sánchez, de 22 años, y a Jordan Inti Sotelo Camargo, de 23 años, quienes fallecieron a causa de la represión policial durante las marchas en contra del gobierno de Manuel Merino y del Congreso de la República.

Tras la destitución del expresidente Martín Vizcarra, el 9 de noviembre, Manuel Merino, uno de los principales impulsores de la vacancia, asumió el cargo. Este hecho provocó una respuesta inmediata por parte de la ciudadanía, especialmente de decenas de colectivos y grupos de jóvenes organizados a través de redes sociales, que salieron a protestar en distintas ciudades del país. Sin embargo, las manifestaciones fueron reprimidas por las fuerzas policiales, quienes utilizaron bombas lacrimógenas y perdigones. El 14 de noviembre, Inti Sotelo y Bryan Pintado fueron asesinados por múltiples impactos de proyectiles disparados con armas de fuego. Tras sus muertes, Manuel Merino renunció al cargo, por lo que ambos jóvenes fueron reconocidos simbólicamente como “héroes del bicentenario”.

En la descripción de su publicación, Venuca agrega: *“En honor a los dos jóvenes compatriotas que fueron asesinados en la lucha por un país mejor, por un Perú libre de corruptos! Jordan Inti Sotelo Camargo. Jack Brayan Pintado Sanchez”*. A través de esta obra, la artista no solo denuncia la represión estatal que cobró víctimas mortales, sino que contribuye a la construcción de una memoria colectiva. En la imagen, ambos jóvenes aparecen sobre cóndores en el cielo, sosteniendo la bandera del Perú como símbolo de lucha por su país. La escena está acompañada de frases como “Héroes del bicentenario” y “Mártires de la democracia”, las cuales refuerzan el mensaje de que su muerte fue parte de la lucha por la justicia y la democracia.

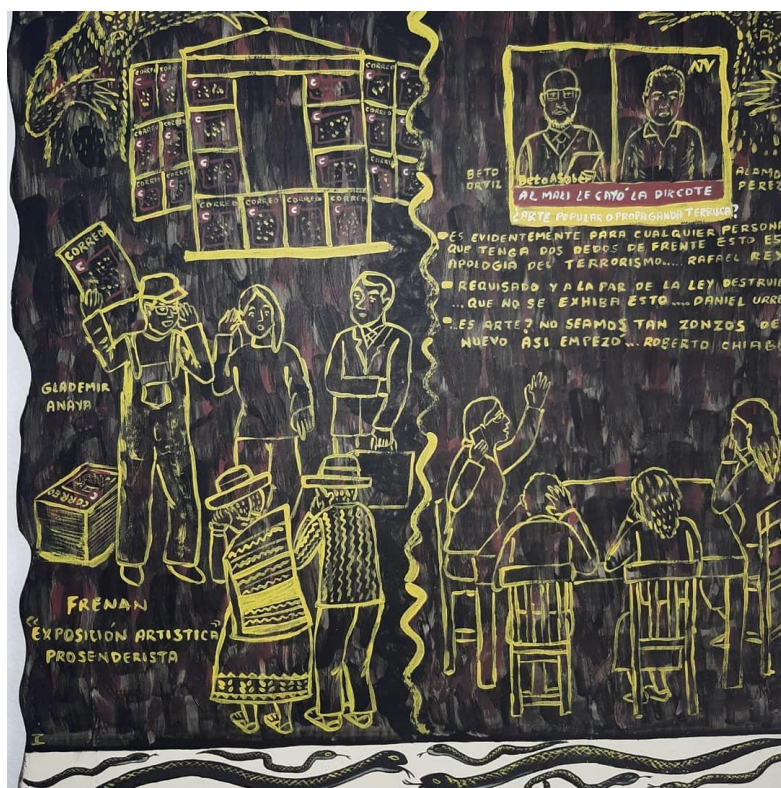
Desde el análisis del discurso, esta representación visual, como plantea Van Dijk (1997), revela relaciones de poder e ideología, en las que el Estado aparece como el agresor y la población como víctima. La tabla no solo ilustra los hechos, también los resignifica desde una perspectiva crítica, expresando un mensaje de denuncia y búsqueda de justicia.

Asimismo, como sostiene Barbero (1987), esta obra funciona como una mediación cultural, ya que recurre a los recursos del arte andino tradicional para representar un acontecimiento actual, permitiendo la elaboración simbólica de la memoria colectiva. Además, García Canclini (1990), resalta el carácter activo y conflictivo del arte popular, que en esta pintura se manifiesta como herramienta de resistencia y agencia cultural frente a las narrativas oficiales

En síntesis, esta imagen transforma el dolor social en memoria visual y convierte el arte en una herramienta de denuncia, resistencia y dignificación de quienes lucharon por la democracia. Además, propone desde el arte popular una narrativa que reivindica la legitimidad de la protesta como forma de participación política.

## Figura 21

Representación de la censura mediática en la Tabla de Sarhua de Venuca Evanán (2020).



Nota: Obra original y fotografía de Venuca Evanán, 2020.

La figura 21 muestra una tabla de Sarhua elaborada por Venuca Evanán, publicada el 20 de noviembre de 2020 en su cuenta de *Instagram*. En esta obra, la artista representa la acusación mediática que vinculó las tablas de Sarhua con una supuesta apología al terrorismo. Hace referencia al programa “Beto a saber”, emitido el 24 de enero de 2018, donde el conductor Beto Ortiz y el diario *Correo* afirmaron que este arte, en particular la serie *Piraa Causa*, incurría en apología al terrorismo.

Este acontecimiento no solo desinformó a la población, sino que también desacreditó el trabajo de los artistas sarhuinos. En la tabla, Venuca retrata a varios personajes, entre ellos a Beto Ortiz y a otras figuras públicas que, desde su perspectiva, se burlaron del dolor ajeno, descontextualizando el significado de las tablas y difundiendo mensajes ofensivos. La obra se

configura así como una forma de testimonio, al representar el momento en que los artistas sarhuinos —en especial su padre— responden públicamente a estas acusaciones, explicando el verdadero sentido de su arte.

La artista acompaña esta publicación con una descripción que reafirma el carácter testimonial y artístico de las tablas de Sarhua: *“En el 2018, el periódico el correo y el programa de Beto Ortiz BETO A SABER 24-01-18 dijeron que el arte de sarhua hacia apologia al terrorismo con la serie PIRAQ CAUSA, con esta información se burlaban del dolor de las personas que vivieron esos tiempos tormentosos, desinformando a la gente y creando división, este personaje está acostumbrado a difamar, burlarse del dolor ajeno. Pude registrar este suceso terrible para los pintores sarhuinos en mi obra -24 de enero manchay punchaw, donde explicó lo que son realmente las tablas de sarhua. Arte, memoria, expresión artística cultura”*. Con esta declaración, la artista no solo cuestiona el accionar del conductor y de los medios de comunicación, también subraya que las tablas son testimonios visuales de los hechos vividos durante el conflicto armado.

Germana (2015) señala que, desde la década de 1970, los migrantes sarhuinos en Lima comenzaron a producir una variante rectangular de las tablas de Sarhua con fines decorativos y comerciales. A través de ellas, no solo compartían aspectos de la vida tradicional de Sarhua con el público urbano, sino también expresaban preocupaciones sociales, como la desinformación proveniente de los medios de comunicación.

De acuerdo con Van Dijk (2008), en las tablas de Sarhua la expresión ideológica puede observarse en la forma en que los artistas comunican sus posicionamientos contestatarios. Ellos comparten una ideología crítica común, visible en los temas, símbolos y enfoques discursivos que se adaptan a las coyunturas políticas, sociales y culturales en las que estas obras son producidas.

Asimismo, siguiendo a Barbero (1987), el discurso visual constituye un medio de enseñanza y transmisión simbólica para los sectores populares. En este caso, las tablas de Sarhua poseen un valor estético, pero también cumplen una función política y formativa. A través de estas representaciones, las culturas populares elaboran relatos visuales que cuestionan las injusticias, como en este caso, la difamación que vincula injustamente estas obras con el terrorismo.

Finalmente, se confirma, en línea con lo planteado por García Canclini (1989), que este tipo de arte no se reduce a lo decorativo; constituye una forma de intervención pública, desde la cual los artistas comunican, denuncian y visibilizan su memoria colectiva. Esta tabla no solo responde a la difamación mediática, sino transforma la acusación en un espacio de contradiscurso que defiende la legitimidad del arte sarhuino y evidencia la manipulación ideológica de ciertos medios de comunicación.

## RESULTADOS Y DISCUSIÓN

La investigación tuvo como objetivo general estudiar la manifestación del discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020–2025). Para ello, se analizaron las principales temáticas sociales plasmadas en las ilustraciones, seguido de los actores sociales representados y los mensajes contestatarios presentes en cada obra.

Los resultados evidenciaron que el discurso contestatario en estas tablas se expresa mediante representaciones que denuncian injusticias sociales y visibilizan diversas problemáticas que afectan a los sectores populares y rurales. Con ello se confirma lo planteado por Germana (2021), quien sostiene que los artistas sarhuinos poseen la capacidad de adaptarse a distintos contextos históricos y políticos, respondiendo a discursos hegemónicos con representaciones que recuperan la memoria colectiva y visibilizan realidades silenciadas.

Asimismo, de acuerdo con Germana (2015), las tablas constituyen discursos visuales que combinan elementos heredados y reelaborados, permitiendo preservar la identidad sarhuina y denunciar situaciones de injusticia. Esta perspectiva se complementa con lo señalado por Carhuapoma (2021), para quien la articulación efectiva de recursos visuales y textuales potencia el impacto del mensaje, algo que se observa en las pinturas analizadas.

Desde el análisis discursivo propuesto por Van Dijk, estas ilustraciones no solo registran acontecimientos, sino que también transmiten ideologías. El discurso contestatario que surge en las tablas está condicionado por contextos históricos y sociales, así como por estructuras de poder que determinan las relaciones entre el Estado y la ciudadanía. En este sentido, el discurso visual es una práctica social que desafía las narrativas oficiales y otorga voz a los grupos históricamente marginados. Del mismo modo, Van Dijk (2012) señala que el

discurso se vincula con representaciones mentales compartidas por la población; así, las tablas permiten reconstruir memorias colectivas desde las experiencias.

Por otro lado, según Barbero (1987), estas obras funcionan como mediaciones culturales que traducen experiencias sociales en símbolos visuales capaces de informar, enseñar, conmover y movilizar. En contextos de desigualdad comunicacional, donde no todos los grupos tienen las mismas posibilidades de expresarse, el arte se convierte en un lenguaje político de los sectores populares, mediante el cual elaboran y difunden discursos críticos. En esta misma línea, García Canclini (1989) advierte que el arte popular no debe reducirse a lo folklórico, pues cumple también una función política. Pues estas pinturas no solo preservan técnicas tradicionales, también son vehículos de intervención pública desde donde se denuncia los problemas sociales.

Las temáticas sociales abordadas se concentran en la represión estatal, la desigualdad de género, la pobreza estructural, la migración, la brecha hídrica, la discriminación y la violencia contra las mujeres. Obras como *Masacre del 15 de diciembre en Ayacucho* y *Represión estatal en Puno* visibilizan la violencia ejercida por las fuerzas del orden contra la población civil. En *El aguatero de mi barrio* y *Sarhuinos emprendedores en Lima* se documentan desigualdades históricas como la falta de acceso al agua potable y las condiciones de informalidad laboral, conectando la memoria personal y comunitaria con problemáticas estructurales persistentes.

Los actores sociales representados corresponden principalmente a mujeres andinas, comunidades campesinas, migrantes, estudiantes, defensores indígenas, ronderos y sectores populares. La figura femenina ocupa un lugar protagónico, ya sea como líder en la lucha social, como autoridad simbólica en *Las Varayuq*, o como víctima en escenas que denuncian el feminicidio y la violencia doméstica. Estas representaciones construyen memorias

colectivas que reivindican el papel activo de las mujeres en la historia política y comunitaria, desafiando tanto las exclusiones históricas como las contemporáneas. Asimismo, la presencia de ronderos, líderes amazónicos y defensores ambientales, revaloriza a los sectores históricamente estigmatizados, proyectándolos como símbolos de resistencia y dignidad.

Los mensajes contestatarios se manifiestan de forma directa, mediante consignas como *“No más violencia”* o *“Todos somos iguales”*, y de forma simbólica, a través de elementos visuales que remiten a la identidad andina y al sentido de comunidad. En obras como *Héroes del Bicentenario* y *Censura mediática* se confrontan tanto los abusos del Estado como las narrativas distorsionadas de los medios de comunicación. Las tablas no solo documentan lo ocurrido, sino que lo interpretan desde una perspectiva situada, convirtiéndose en dispositivos de resistencia cultural y política.

En síntesis, las obras de Venuca Evanán y Fray Ramos reafirman que las Tablas de Sarhua no se utilizan únicamente con fines decorativos, sino que constituyen herramientas de denuncia, registro histórico y afirmación identitaria. En ellas se articulan memoria, identidad y resistencia, consolidando un compromiso social y cultural con los pueblos históricamente marginados, y confirmando, además, el potencial del arte popular como medio de intervención pública y transformación simbólica.

## CONCLUSIONES

1. El discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de Venuca Evanán y Fray Ramos (2020-2025) se expresa a través de representaciones que denuncian la represión estatal, la exclusión social y la desigualdad de género. Estas obras visibilizan a mujeres, comunidades rurales, migrantes, estudiantes y defensores de derechos humanos, brindándoles un espacio simbólico de voz y reconocimiento. Los mensajes incorporan elementos artísticos sarhuinos y referencias a la realidad política y social, fortaleciendo la identidad cultural y registrando la memoria colectiva. De esta manera, las Tablas de Sarhua se configuran como un arte popular que, además de conservar las costumbres de la comunidad, cumple el rol político al denunciar las injusticias, además se afirma como una expresión contrahegemónica.
2. Las principales temáticas abordadas en las tablas analizadas son la represión policial durante las protestas en contra de los gobiernos de Manuel Merino y Dina Boluarte, acompañadas del rechazo al Congreso, la vulneración de derechos humanos, la violencia contra la mujer, la desigualdad en el acceso a servicios básicos y las denuncias a la censura mediática. Estas temáticas responden a hechos coyunturales y reflejan una crítica a las desigualdades estructurales que afectan a las comunidades andinas y sectores populares del país, cuestionando al poder político e instituciones estatales.
3. Los actores sociales representados en las tablas son, en su mayoría, pobladores de Sarhua, migrantes, campesinos, defensores de la Amazonía, estudiantes y mujeres. En particular, Venuca Evanán destaca el rol activo de las mujeres en contextos de lucha, quienes no solo son retratadas como víctimas, sino como protagonistas que exigen igualdad, justicia y el respeto a sus derechos en un entorno históricamente desigual.

De esta manera coloca a las mujeres andinas como sujetos políticos capaces de disputar espacios frente al poder establecido.

4. Los mensajes contestatarios que se presentan en las Tablas de Sarhua son posicionamientos críticos frente a la violencia, la desigualdad de género y la exclusión social. Estas obras reafirman la identidad cultural de Sarhua mediante símbolos, vestimenta y lenguajes propios. A través del arte, se visibilizan las demandas de justicia y se interpela a las estructuras de poder desde una propuesta estética y política profundamente arraigada en lo popular, consolidando al arte popular como un espacio político de contrahegemonía que confronta las narrativas oficiales y defiende la memoria colectiva.

## RECOMENDACIONES

1. En el ámbito cultural y educativo, se sugiere al Ministerio de Cultura y a las instituciones correspondientes promover espacios de difusión, formación y reflexión sobre las Tablas de Sarhua, declaradas Patrimonio Cultural de la Nación, reconociendo su valor artístico y testimonial, ya que visibilizan hechos de injusticia social y refuerzan la memoria colectiva de los pueblos andinos.
2. A nivel educativo, es fundamental incorporar el análisis de las Tablas de Sarhua en proyectos educativos con enfoque intercultural, como recurso didáctico para promover el respeto por los derechos humanos, la igualdad de género, la identidad cultural y la participación de los sectores históricamente excluidos.
3. Respecto al ámbito cultural e institucional, se recomienda fomentar espacios de diálogo cultural donde artistas como Venuca Evanán y Fray Ramos puedan presentar sus obras, compartir sus experiencias y promover el sentido crítico del arte popular. Estas actividades pueden ser organizadas por universidades, centros culturales o gobiernos locales, con el fin de fortalecer el vínculo entre comunidad, cultura y conciencia social.
4. En cuanto al ámbito comunicacional, es necesario que los medios de comunicación y los actores públicos reconozcan y respeten el carácter simbólico, político y contextual del arte popular andino, evitando estigmatizaciones que criminalicen su contenido. Asimismo, se debe garantizar la libertad de expresión artística, cuando esta expone conflictos sociales o cuestiona estructuras de poder, porque el arte popular también es una forma legítima de discurso político y social.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barbero, J. M. (1978). *Comunicación masiva: Discurso y poder*. FLACSO Andes.  
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/42068.pdf>
- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. [https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/de\\_los\\_medios\\_a\\_las\\_mediaciones.pdf](https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/de_los_medios_a_las_mediaciones.pdf)
- Barthes, R. (1993). *Retórica de la Imagen (1ra ed.)*. Editorial Paidós.
- Bauxauli, M., y Gonzáles, A. (2019). Rosalía y el discurso visual de El mal querer: Arte y folclore para un empoderamiento femenino. *Revista de la Sociedad de Etnomusicología*, 3(1), 25–38. [https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/4-articulo-rosalia\\_2.pdf](https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/4-articulo-rosalia_2.pdf)
- Carhuapoma, J. (2021). *Análisis del discurso visual del documental sobre educación sexual y el aprendizaje en adolescentes de Lima Norte, 2021* [Tesis para obtener título profesional de Licenciado en Arte & Diseño Gráfico Empresarial]. Repositorio de la Universidad César Vallejo.  
<https://repositorio.ucv.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12692/70106/Carhuapoma-DEJ-SD.pdf>
- Chávez, R. (2020, 18 de noviembre). *Inti y Bryan: los sueños arrebatados por la violencia del Estado*. <https://ojo-publico.com/2245/inti-y-bryan-suenos-arrebatados-por-la-violencia-del-estado>

- IDEHPUCP. (2025, 25 de febrero). *La violencia de género contra las mujeres en el Perú: una problemática en escala y sin resolver*. <https://idehpucp.pucp.edu.pe/boletin-eventos/la-violencia-de-genero-contras-las-mujeres-en-el-peru-una-problematica-en-escala-y-sin-resolver/>
- Cisepa PUCP. (2023, 10 de febrero). *La Histórica Participación de las Mujeres Campesinas Indígenas en Protestas Políticas*. <https://cisepa.pucp.edu.pe/novedades-y-eventos/novedades/la-historica-participacion-de-las-mujeres-campesinas-indigenas-en-protestas-politicas/>
- Falcón, U. (2016). *El discurso del pum pin de los residentes fajardinicos en la provincia de Huamanga* [Tesis para obtener título profesional de Licenciada en Ciencias de la Comunicación]. Repositorio de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. [http://209.45.73.22/bitstream/UNSC/3519/1/TEISIS%20CC132\\_Fal.pdf](http://209.45.73.22/bitstream/UNSC/3519/1/TEISIS%20CC132_Fal.pdf)
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Monoskop. [https://monoskop.org/images/7/75/Canclini\\_Nestor\\_Garcia\\_Culturas\\_hibridas.pdf](https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf)
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista Transcultural de Música*, (7). <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200702.pdf>
- Gavilán, Y. (2021). *La pintura tradicional de Sarhua y el desarrollo de la identidad cultural de los estudiantes de educación secundaria, Víctor Fajardo – 2020* [Tesis para obtener título profesional de Licenciada en Educación Artística]. Repositorio de ESFAP Felipe Guamán Poma Ayala. <https://renati.sunedu.gob.pe/bitstream/sunedu/3163096/1/TEISIS%20DE%20GAVILAN%20SIERRA%20JENNIFER.pdf>

- Germana, G. (2015). *Tablas pintadas de Sarhua. Apropiación y reelaboración de construcciones visuales y escritas para la representación y transmisión de discursos sobre ritos, tradiciones y conflictos sociales*. Fondo Editorial PUCP.  
<https://repositorio.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/ae14dde-508f-4f18-b9ef-fa4152b49d24/content>
- Germana, G. (2021). Las tablas de Sarhua: Estética indígena en el contexto del arte peruano contemporáneo. *Florida State University*.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=345295>
- Geertz, C. (1973). La interpretación de las culturas. *Monoskop*.  
[https://monoskop.org/images/c/c3/Geertz\\_Clifford\\_La\\_interpretacion\\_de\\_las\\_culturas.pdf](https://monoskop.org/images/c/c3/Geertz_Clifford_La_interpretacion_de_las_culturas.pdf)
- González, H. (2023). El discurso político del odio en las últimas elecciones presidenciales de Perú. *Revista Latinoamericana de Estudios Políticos*, (46), 92–108.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8942339>
- Infobae. (2023, 28 de setiembre). *El origen del comercio ambulatorio en Lima: una historia de migración y transformación*. <https://www.infobae.com/peru/2023/09/28/el-origen-del-comercio-ambulatorio-en-lima-una-historia-de-migracion-y-transformacion/>
- Infobae. (2024, 22 de mayo). *Protestas en Perú: récord de 1.102 movilizaciones en el primer año de gobierno de Dina Boluarte*.  
<https://www.infobae.com/peru/2024/05/22/protestas-en-peru-se-registran-1102-movilizaciones-en-tan-solo-un-ano-de-gobierno-de-dina-boluarte/>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). ESUP. <https://www.esup.edu.pe/wp->

content/uploads/2020/12/2.%20Hernandez,%20Fernandez%20y%20Baptista-  
metodolog%C3%ADa%20Investigacion%20Cientifica%206ta%20ed.pdf

Infante, C., y Llantoy, M. (2019). *Metodología de la investigación científica*. Lima: Editorial San Marcos.

Instituto Nacional de Estadística e Informática. (2025). Informe de los principales resultados de la Encuesta Nacional sobre Relaciones Sociales 2024 – ENARES. Instituto Nacional de Estadística e Informática. <https://www.gob.pe/institucion/inei/informes-publicaciones/6928310-informe-de-los-principales-resultados-de-la-encuesta-nacional-sobre-relaciones-sociales-2024-enares>

Jara, K., y Morán, D. (2023). Prensa y discurso político en los albores de la república en el Perú. Aproximaciones al estudio de El Loro (1822). *Revista Revoluciones*, 5(12), 96–111. <https://doi.org/10.35622/j.rr.2023.012.005>

Llorente, A. (2020, julio 24). *Las tablas de Sarhua, los cuadros que denuncian la violencia en Perú con pintura e historia*. BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-54609725>

Meersohn, G. (2005). Introducción a Teun van Dijk: Análisis de discurso. *Cinta de Moebio*, 24, 288–302. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10102406>

Ministerio de Cultura. (s. f.). Pintura Tradicional de Sarhua o Tablas de Sarhua. Ministerio de Cultura. [http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/277\\_5.pdf](http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/277_5.pdf)

Ministerio de Salud de Perú (2020). Decreto Supremo N.º 008-2020-SA que declara en Emergencia Sanitaria a nivel nacional por el plazo de noventa (90) días calendario y dicta medidas de prevención y control del COVID-19. Diario Oficial El Peruano.

<https://www.pj.gob.pe/wps/wcm/connect/2b8117004e69f09f87ca97b4ea4fd967/ds008.pdf?MOD=AJPERES&CACHEID=2b8117004e69f09f87ca97b4ea4fd967>

Municipalidad Distrital de Sarhua. (2020). *Presupuesto institucional de apertura PIA 2020*.

Municipalidad Distrital de Sarhua.

[https://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/2016\\_2021/Consejo\\_Directivo/Documentos\\_Otras\\_Instituciones/OFICIO-001-2020-300539-MDS-A.pdf](https://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/2016_2021/Consejo_Directivo/Documentos_Otras_Instituciones/OFICIO-001-2020-300539-MDS-A.pdf)

Núñez, S., y Fernández, D. (2018). Discurso visual posmachista en Twitter: Análisis multimodal de la iconicidad de la victimización. *Revista Latina de Comunicación Social*, (73), 1258–1277. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6453224>

Ojo Público. (2025, 13 de enero). *Juliaca: a dos años de una histórica masacre*. <https://ojo-publico.com/5469/juliaca-dos-anos-una-historica-masacre>

IDL Reporteros (2023, 14 de diciembre). *Así mató el Ejército en Ayacucho*. <https://www.idl-reporteros.pe/asi-mato-el-ejercito-en-ayacucho/>

RPP. (2021, 2 de mayo). *Las rondas campesinas: una mirada a su historia y al rol que tienen en la justicia comunal*. <https://rpp.pe/peru/actualidad/las-rondas-campesinas-una-mirada-a-su-historia-y-al-rol-que-tienen-en-la-justicia-comunal-noticia-1334634>

Salazar, R. (2025, 12 de enero). *Juliaca: a dos años de una histórica masacre*. <https://ojo-publico.com/5469/juliaca-dos-anos-una-historica-masacre>

Sánchez-Jaramillo, C., Moscoso-Llanos, L., Bernate-Vásquez, C., y Castillo, M. (2020). El análisis crítico del discurso: Una mirada a la protesta social en un diario colombiano. *Revista Latinoamericana de Comunicación*, 15(3), 121–138. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8998428>

Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso. *Cinta Moebio*, 41, 207-224.

[https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-554X2011000200006&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-554X2011000200006&script=sci_arttext)

Van Dijk, T. A. (1997). *El discurso como interacción social*. WordPress.

<https://libroschorcha.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/12/el-discurso-como-interaccic3b3n-social-teun-van-dijk.pdf>

Van Dijk, T.A. y Mendizábal, I. (1999). *Análisis del discurso social y político*. Abya Yala.

[https://digitalrepository.unm.edu/abya\\_yala/415](https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/415)

Van Dijk, T. A. (2005). Ideología y análisis del discurso. *Utopía y Praxis Latinoamericana*.

<https://www.redalyc.org/pdf/279/27910292.pdf>

Van Dijk, T. A. (2012). *Discurso y contexto: Una aproximación sociocognitiva*.

[https://www.google.com.pe/books/edition/Discurso\\_y\\_contexto/xS0lBQAAQBAJ?hl=es&gbpv=1&pg=PA1&printsec=frontcover](https://www.google.com.pe/books/edition/Discurso_y_contexto/xS0lBQAAQBAJ?hl=es&gbpv=1&pg=PA1&printsec=frontcover)

Velaochaga Sacio, R. (2022). Arte, ideología y política. El arte como símbolo de poder a lo largo de la historia. *Pie De Página*, 8(008), 23-24.

<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/piedepagina/article/view/6201>

Yucra, F. (2014). *Cosmovisión Andina en las Tablas de Sarhua – 2014* [Tesis para optar el Título de Licenciado en Antropología Social]. Repositorio de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.

<https://repositorio.unsch.edu.pe/server/api/core/bitstreams/b7776510-993f-4a5a-8b2a-bb7aa049bc99/content>

Zeifer, B. (2020). El hashtag contestatario: Cuando los hashtags tienen efectos políticos.

*Revista de Comunicación Pública*.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7343588>

**ANEXOS**  
**ANEXO 1 - MATRIZ DE CONSISTENCIA**

**TEMA:** “Discurso contestatario en las tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025).”

<b>PROBLEMA PRINCIPAL</b>	<b>OBJETIVO GENERAL</b>	<b>CATEGORÍA</b>	<b>TRAYECTORIA METODOLÓGICA</b>	<b>PROCEDIMIENTO DE INVESTIGACIÓN</b>
<p>¿Cómo se manifiesta el discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 -2025)?</p> <p><b>PREGUNTAS ESPECÍFICAS</b></p> <p>¿Cuáles son las principales temáticas sociales plasmadas en las Tablas de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025)?</p> <p>¿Qué mensajes contestatarios se presentan en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos</p>	<p>Estudiar la manifestación del discurso contestatario en las Tablas de Sarhua del artista de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 -2025)</p> <p><b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b></p> <p>-Identificar las principales temáticas sociales plasmadas en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025).</p> <p>-Identificar los actores sociales que son representados en el discurso contestatario en</p>	<p>Discurso contestatario.</p> <p><b>DIMENSIONES</b></p> <p>-Temas sociales representados.</p> <p>-Grupos representados</p> <p>-Sentido del mensaje visual.</p> <p><b>Unidad de análisis</b></p> <p>-Las tablas de Sarhua.</p>	<p>- Cualitativo, descriptivo, de diseño observacional.</p> <p><b>TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS</b></p> <p>- Análisis simbólico y discursivo.</p>	<p>Previo al análisis bibliográfico y documental, se realizaron algunas aproximaciones conceptuales de la categoría de estudio. Posterior a ello, se validó el instrumento que en este caso fue la guía de análisis simbólico y discursivo. Luego, se procedió al análisis de las Tablas de Sarhua elaboradas por Venuca Evanán y Fray Ramos quienes abordan las temáticas sociales vinculadas a la protesta, empleando el método semiológico. Finalmente se realizó la discusión para formular algunas conclusiones sobre el discurso contestatario en estas pinturas.</p>

<p>Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025)?</p> <p>¿Qué actores sociales se encuentran representados en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025)?</p>	<p>las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025).</p> <p>-Identificar los mensajes contestatarios plasmados en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025).</p>			
---	---	--	--	--

## ANEXO 2

### GUÍA DE ANÁLISIS SIMBÓLICO Y DISCURSIVO

“Discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025)”

<b>DIMENSIONES</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>INDICADORES</b>	<b>PREGUNTAS</b>
Texto	Descripción de los elementos visuales presentes en la obra, identificando su posible valor simbólico.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Personajes y su relevancia.</li> <li>- Objetos y símbolos incluidos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ¿Quiénes son los personajes representados y qué papel cumplen?</li> <li>- ¿Qué objetos o símbolos aparecen en la tabla y qué significan?</li> </ul>
Contexto	Circunstancias históricas, sociales y culturales vinculadas a la producción de la obra.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Acontecimientos sociales y políticos referidos.</li> <li>- Relación con tradiciones artísticas andinas o contemporáneas.</li> <li>- Situaciones de injusticia social representadas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ¿Qué hechos políticos, sociales o culturales están vinculados con la pintura?</li> <li>- ¿Qué elementos del arte andino o contemporáneo se reconocen en la tabla?</li> <li>- ¿Cómo se visibilizan situaciones de injusticia o memoria colectiva?</li> </ul>
Pretexto	Interpretación de significados implícitos y símbolos contestatarios.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mensaje central de la obra.</li> <li>- Representación de ideologías.</li> <li>- Función crítica del símbolo en la sociedad.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- ¿Qué mensaje principal transmite la tabla?</li> <li>- ¿Qué símbolos refuerzan la denuncia?</li> </ul>

			<p>o la resistencia?</p> <p>- ¿Cómo articula lo visual y lo textual para generar impacto y sentido crítico?</p>
--	--	--	---

## ANEXO 3

### DECLARACIÓN JURADA DE VENUCA EVANÁN

Autorización de la artista Venuca Evanán para el análisis de sus Tablas de Sarhua

(2020–2025)

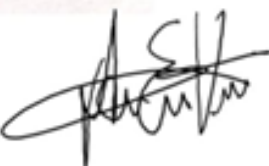
#### DECLARACIÓN JURADA

Yo, Venuca Asunción Evanan Vivanco, identificada con DNI N.º 44578709, con domicilio en calle cordillera Blanca MZ E6 LT 8 2da zona las Delicias de Villa Chorrillos Lima y en mi calidad de artista dedica a la creación de las Tablas de Sarhua, declaro bajo juramento lo siguiente:

1. Otorgo mi consentimiento libre, previo e informado para que Blanca Sonaly Roca Tenorio utilice imágenes y referencias de mis obras (Tablas de Sarhua) en el análisis académico de su proyecto de tesis titulado: "Discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 - 2025)".
2. Autorizo el uso de dichas obras con fines exclusivamente académicos, en el marco de la mencionada investigación, incluyendo su posible difusión en espacios educativos o científicos, resguardando siempre el reconocimiento de mi autoría y el respeto por el valor cultural de las Tablas de Sarhua.
3. La presente declaración es emitida de manera voluntaria, en el pleno ejercicio de mis derechos, reconociendo la importancia de contribuir al estudio y la valoración del arte popular andino en contextos académicos.

En señal de conformidad, firmo la presente.

Lima, 21 de junio del 2025



**Firma:**  
**Venuca Asunción Evanan Vivanco**  
**DNI N.º: 44578709**

Correo: [venucaevan@gmail.com](mailto:venucaevan@gmail.com)

Celular: 970866453

## ANEXO 4

### DECLARACIÓN JURADA DE FRAY RAMOS

Autorización del artista Fray Ramos para el análisis de sus Tablas de Sarhua (2020–2025)

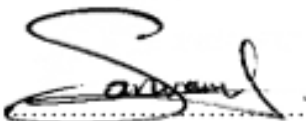
#### DECLARACIÓN JURADA

Yo, FRAY LUIS RAMOS BERROCAL, identificada con DNI N.º [número de documento], con domicilio en CC SARHUA, y en mi calidad de artista dedica a la creación de las Tablas de Sarhua, declaro bajo juramento lo siguiente:

1. Otorgo mi consentimiento libre, previo e informado para que Blanca Sonaly Roca Tenorio utilice imágenes y referencias de mis obras (Tablas de Sarhua) en el análisis académico de su proyecto de tesis titulado: "Discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 - 2025)".
2. Autorizo el uso de dichas obras con fines exclusivamente académicos, en el marco de la mencionada investigación, incluyendo su posible difusión en espacios educativos o científicos, resguardando siempre el reconocimiento de mi autoría y el respeto por el valor cultural de las Tablas de Sarhua.
3. La presente declaración es emitida de manera voluntaria, en el pleno ejercicio de mis derechos, reconociendo la importancia de contribuir al estudio y la valoración del arte popular andino en contextos académicos.

En señal de conformidad, firmo la presente.

Ayacucho, 22 de junio del 2025



FRAY LUIS RAMOS BERROCAL

DNI: 71298052

Correo: frayluisdesarhua@gmail.com

Celular: 903399193

## ANEXO 4

### EVIDENCIA DE LA RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

fray luis Ramos Berrocal (Presentando y anotando)

**¿Qué son las tablas de Sarhua en la actualidad?**

Las Tablas de Sarhua es un Patrimonio Cultural de la Nación (Pintura Tradicional de Sarhua). Es un trabajo artístico pictórico de arte popular que expresa el modo de vida y cultura de la comunidad de Sarhua. Es una herencia prehispánica que promueve la filosofía andina. (Memoria colectiva y familiar)

**¿Qué se dibuja en las Tablas de Sarhua?**

Se ilustran la historia genealógica familiar las festividades ancestrales y contemporáneas, el modo de vida diarios de la comunidad de Sarhua. Asimismo, expresiones del artista, como: reclamos, críticas, deseos, anhelos, y temas coyunturales, pues este arte se ha modificado algunos diseños.

21:51 | hkm-afwd-pqw

fray luis Ramos Berrocal (Presentando y anotando)

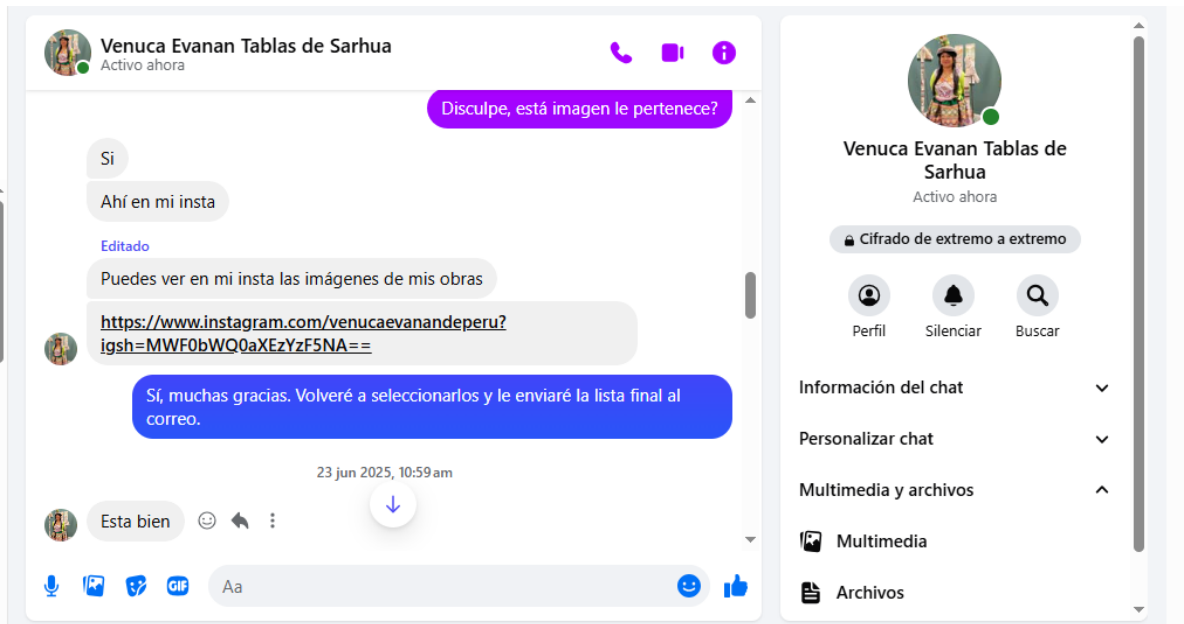
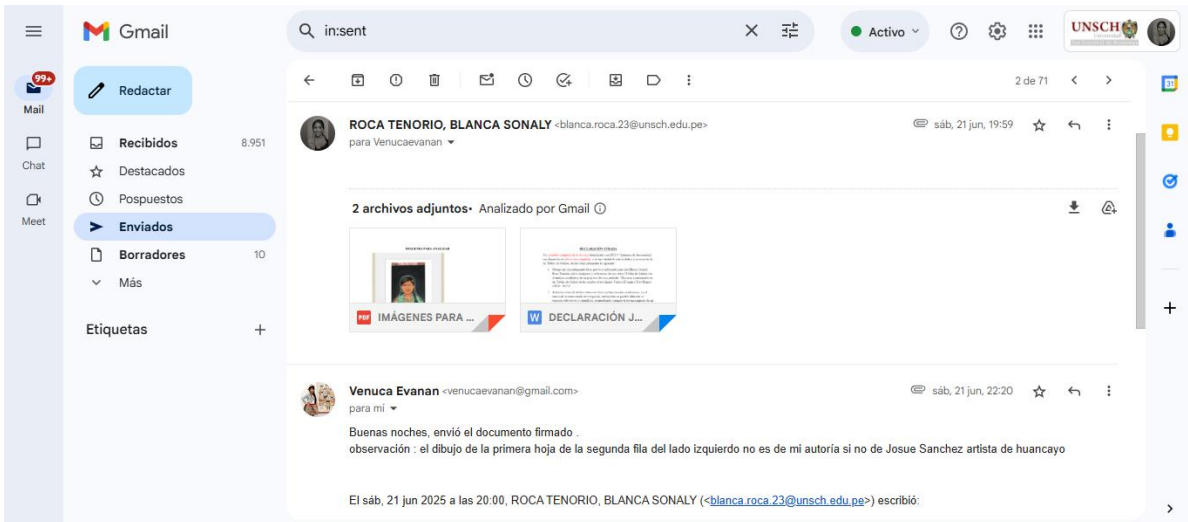
**Fray Luis Ramos Berrocal**

Artista quechua en Tablas Pintadas de Sarhua con amplia experiencia laboral en gestor cultural, con código de registro: REN-TC-03556524 y IT-URT-020120. Y bachiller en Trabajo Social. Mi objetivo es contribuir en la difusión y reafirmación en este nuevo milenio de mi cultura sarhuina en función a metas y resultados.

**MUCHAS GRACIAS**

903 399-193  
luis.ramos.12@unsch.edu.pe

22:16 | hkm-afwd-pqw



## ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS

En la ciudad de Ayacucho, siendo las tres y diez minutos (3:10) del día 17 de diciembre del 2025, se reúnen en la sala de sesiones de la Facultad de Ciencias Sociales los miembros del jurado de evaluación de tesis, bajo la dirección del Dr. Néstor Godofredo Taipe Campos (Presidente encargado) y los docentes: Dra. Giuliana Pantoja Chihuán (Miembro), Mtro. Javier Américo Pillaca Marquina (Miembro), Mtra. Yanibel Hurtado Vargas (Asesora) y el Secretario Docente Mg. Juan Benigno Gutiérrez Martínez, encargados de la recepción, calificación y sustentación de la tesis presentada por la Bach. en Ciencias de las Comunicación: **BLANCA SONALY ROCA TENORIO**; titulado: **DISCURSO CONTESTATARIO EN LAS TABLAS DE SARHUA DE LOS ARTISTAS AYACUCHANOS VENUCA EVANÁN Y FRAY RAMOS (2020 – 2025)**; con la cual aspira optar el título profesional de Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Verificado el quorum reglamentario, el presidente del jurado solicita al secretario docente dar la lectura a la **RESOLUCIÓN DECANAL No. 589 -2025-UNSCH-F CS/D**, de conformidad con la Resolución del Consejo Universitario N° 3403-2024-UNSCH-CU y el Reglamento de Grados y Títulos del Plan de Estudios 2004 reajustado de la Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación. Después de la lectura el presidente de la comisión autoriza al bachiller iniciar la sustentación en un tiempo de 30 minutos. Después de culminada la exposición inicia la ronda de preguntas por parte de los jurados. Inicia el Dr. Néstor Godofredo Taipe Campos (Presidente encargado) y los docentes: Dra. Giuliana Pantoja Chihuán (Miembro), Mtro. Javier Américo Pillaca Marquina (Miembro), Mtra. Yanibel Hurtado Vargas (Asesora y jurado). Finalizada la ronda de preguntas de parte de los jurados, la Mtra. Yanibel Hurtado Vargas en su condición de asesora aclara algunos puntos no esclarecidos por la tesista. El Mg. Juan Benigno Gutiérrez Martínez (secretario docente) consolida la hoja de calificación de acuerdo al siguiente detalle:

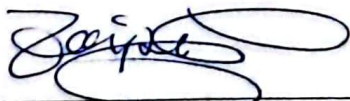
Bach. **BLANCA SONALY ROCA TENORIO**

Nombre del jurado evaluador	Calificación de la exposición	Calificación de respuestas de las preguntas	Promedio
Dr. Néstor Godofredo Taipe Campos	13	13	13
Dra. Giuliana Pantoja Chihuán	16	14	15
Mtro. Javier Américo Pillaca Marquina	16	15	16
Mtra. Yanibel Hurtado Vargas	17	16	17

El promedio final es 15 (Quince).

Finalmente, el presidente del jurado informa al sustentante el resultado de la calificación y hace llegar las felicitaciones que corresponde.

El acto académico concluye a las cuatro con diez minutos de la tarde (4: 10) y firma en señal de conformidad el presidente y el secretario docente.



Dr. Néstor Godofredo Taipe Campos  
Decano (e)



Juan Benigno Gutiérrez Martínez  
Secretario Docente



**CONSTANCIA DE ORIGINALIDAD**

**N° 0242/EPCC/FCS/UNSCH**

1. Apellidos y nombres del investigador: Roca Tenorio, Blanca Sonaly  
DNI: 71298052 Código: 23192120
2. Escuela Profesional/Unidad de investigación: E.P. de Ciencias de la Comunicación
3. Facultad: Ciencias Sociales.
4. Tipo de trabajo académico evaluado: Tesis para optar título profesional
5. Título del trabajo académico: Discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025)
6. Software de similitud: TURNITIN
7. Fecha de recepción: 11 de marzo de 2026
8. Fecha de evaluación: 16 de marzo de 2026
9. Porcentaje de similitudes: 10 %
10. Evaluación de originalidad.

Porcentaje de originalidad	Resultado
* 10 %	** APROBADO

\*Consignar el porcentaje de similitud

\*\*Consignar APROBADO si se encuentra dentro del rango de porcentaje establecido, Levantar observaciones o DESAPROBADO si excede el porcentaje permisible de similitud.

Ayacucho, 16 de marzo de 2026

.....  
Lic. Rafael Martín Naveros Castro  
Docente-Instructor-EPCC  
D. A. de Ciencias Histórico Sociales

# Discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025)

*por* Blanca Sonaly Roca Tenorio

---

**Fecha de entrega:** 16-mar-2026 12:03p.m. (UTC-0500)

**Identificador de la entrega:** 2904919390

**Nombre del archivo:** TESIS\_BLANCA.pdf (3.81M)

**Total de palabras:** 24677

**Total de caracteres:** 145564

# Discurso contestatario en las Tablas de Sarhua de los artistas ayacuchanos Venuca Evanán y Fray Ramos (2020 – 2025)

## INFORME DE ORIGINALIDAD

10%	10%	4%	3%
INDICE DE SIMILITUD	FUENTES DE INTERNET	PUBLICACIONES	TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

## FUENTES PRIMARIAS

1	<a href="https://hdl.handle.net">hdl.handle.net</a> Fuente de Internet	2%
2	<a href="https://idoc.pub">idoc.pub</a> Fuente de Internet	2%
3	<a href="https://es.wikipedia.org">es.wikipedia.org</a> Fuente de Internet	1%
4	<a href="https://es.slideshare.net">es.slideshare.net</a> Fuente de Internet	1%
5	<a href="https://repositorio.unsch.edu.pe">repositorio.unsch.edu.pe</a> Fuente de Internet	<1%
6	<a href="https://renati.sunedu.gob.pe">renati.sunedu.gob.pe</a> Fuente de Internet	<1%
7	Submitted to Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga Trabajo del estudiante	<1%
8	<a href="https://cieras.repositorioinstitucional.mx">cieras.repositorioinstitucional.mx</a> Fuente de Internet	<1%
9	<a href="https://doi.org">doi.org</a> Fuente de Internet	<1%
10	<a href="https://roderic.uv.es">roderic.uv.es</a> Fuente de Internet	<1%
11	<a href="https://1library.co">1library.co</a> Fuente de Internet	

<1 %

---

12 ojo-publico.com  
Fuente de Internet

<1 %

---

13 idus.us.es  
Fuente de Internet

<1 %

---

14 mujer.com.pa  
Fuente de Internet

<1 %

---

15 Submitted to Universidad Argentina John F. Kennedy  
Trabajo del estudiante

<1 %

---

16 Submitted to Universidad de Medellin  
Trabajo del estudiante

<1 %

---

17 revistarevoluciones.com  
Fuente de Internet

<1 %

---

18 repositorioacademico.upc.edu.pe  
Fuente de Internet

<1 %

---

19 repositorio.untrm.edu.pe  
Fuente de Internet

<1 %

---

20 repositorio.uchile.cl  
Fuente de Internet

<1 %

---

21 Submitted to Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
Trabajo del estudiante

<1 %

---

22 spij.minjus.gob.pe  
Fuente de Internet

<1 %

---

23 García, Angela Karina Chávarri.  
"Sistematización y Caracterización de las Mujeres en la Mediana y Gran Minería del

<1 %

# Perú", Pontificia Universidad Católica del Perú (Peru), 2024

Publicación

---

24 [www.infobae.com](http://www.infobae.com) <1 %  
Fuente de Internet

---

25 [www.flacsoandes.edu.ec](http://www.flacsoandes.edu.ec) <1 %  
Fuente de Internet

---

26 [catarina.udlap.mx](http://catarina.udlap.mx) <1 %  
Fuente de Internet

---

27 Submitted to Pontificia Universidad Católica  
del Ecuador - PUCE <1 %  
Trabajo del estudiante

---

28 Rodriguez, Jenny Paola Rodriguez.  
"Comparación del discurso de los noticieros  
televisivos sobre el proceso de paz entre  
Gobierno – FARC", Universidad Distrital  
Francisco José de Caldas (Colombia), 2024 <1 %  
Publicación

---

29 [repository.lasalle.edu.co](http://repository.lasalle.edu.co) <1 %  
Fuente de Internet

---

Excluir citas

Activo

Excluir coincidencias < 30 words

Excluir bibliografía

Activo